

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

José Teixeira de Brito

GLAUCO RODRIGUES E SUA OBRA: TRÂNSITOS NO TEMPO

Porto Alegre

2018

GLAUCO RODRIGUES E SUA OBRA: TRÂNSITOS NO TEMPO

Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof.^a Dra. Maria Amelia Bulhões

Porto Alegre

2018

A Glauco Rodrigues.

AGRADECIMENTOS

Só a paixão explicaria um convívio tão duradouro. De 1999, data de minha primeira entrevista com Glauco Rodrigues, até 2018, data em que finalizo esta pesquisa, meu fascínio por sua obra se expandiu e se ramificou. Naquela primeira ocasião, ao pedir um conselho sobre o futuro de um artista aspirante, Glauco me disse: “Quer ser artista? Então não escute os mais velhos, apenas segue tua intuição, vai em frente”.

Segui o conselho de Glauco às avessas. Minha intuição me levou à academia, e, num ofício duplo, de pesquisa e cinema, por querer conhecer Glauco, conheci também teóricos, pesquisadores, artistas, entre tantos outros. Experiências que deram sentido às distâncias e aos tempos percorridos neste caminho.

Agradeço à Norma Estelita Pessoa, que, de coração aberto, me recebeu em sua casa e me conduziu por acervos e amigos de Glauco.

Agradeço em especial à Prof^a. Dr^a. Maria Amelia Bulhões, que me orientou nesta pesquisa e iluminou o caminho a seguir.

À Prof^a. Dr^a. Paula Ramos por despertar o pesquisador em mim e conduzir meus primeiros passos na academia.

À Denise Silveira por me acompanhar com sua visão filosófica; à Consuelo Cuerda pelas lições de gravura; ao Edmundo Rodrigues, pelas lições de desenho; à Zuleika Borges Torrealba pelo incentivo e a amizade; à Elvira Nascimento, Ailema Bianchetti e Maria Elisa Dantas pelo afeto; à Dinda e à Tetê; e aos colegas e demais professores do PPGAV UFRGS, que estiveram por perto sempre que precisei.

Ao André da Rocha, que me deu toda a força e o carinho necessários para continuar na academia sem deixar o cinema.

Em especial ao meu pai Sapiro Brito, que me apresentou Glauco Rodrigues, e à minha mãe Marilu da Luz, minha primeira professora de História da Arte.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Glauco Rodrigues. O retrato do artista quando jovem, 1989. Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....19
- Figura 2 – Glauco Rodrigues. Piquenique na relva, 1950. Óleo sobre tela, 113 x 160 cm. Coleção Zuleika Torrealba, Bagé.....27
- Figura 3 – Pablo Picasso. Le déjeuner sur l'herbe, 1960. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Museu Picasso, Paris.....28
- Figura 4 – Glauco Rodrigues. Cavalos, 1951. Lápis sobre papel, 32 x 48 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....29
- Figura 5 – Glauco Rodrigues. Retrato de Jandira, 1951. Têmpera ovo sobre madeira, 100 x 64 cm. Coleção Norma Estelita Pessoa, Rio de Janeiro.....31
- Figura 6 – Glauco Rodrigues. Conferência Continental da Paz, 1952. Linoleogravura, 33 x 23,5 cm. Coleção: Museu da Gravura Brasileira, Bagé/RS.....33
- Figura 7 – Glênio Bianchetti. Lavadeiras, 1952. Linoleogravura, 21,8 x 29,8 cm. Museu: Pinacoteca de São Paulo.....36
- Figura 8 – Glauco Rodrigues. Estância das delícias, 1958. Óleo sobre tela, 32,5 x 50 cm. Coleção Henrique Cordeiro Guerra, Rio de Janeiro.....46
- Figura 9 – Redação da revista Senhor, com Carlos Scliar e Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro, 1959. Fonte: RODRIGUES, 1989.....47
- Figura 10 – Glauco Rodrigues. Capas para a revista Senhor, 1959-1964.....48
- Figura 11 – Glauco Rodrigues. Marrom G – 100, 1960. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro.....49
- Figura 12 – Franz Krajcberg. Sem título, 1955. Óleo sobre tela, 60 x 49 cm.....53
- Figura 13 – Abraham Palatnik. Objeto cinemático: azul e roxo em primeiro movimento, 1966. Objeto Cinético CK.....54
- Figura 14 – Glauco Rodrigues. Roma número 10, 1962. Óleo sobre tela, 97 x 180 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....55
- Figura 15 – Robert Rauschenberg. Buffalo II, 1964. Óleo e serigrafia sobre tela, 243,8 x 182,9 cm. Coleção Família Robert B. Mayer, Chicago, Estados Unidos.....58
- Figura 16 – Richard Hamilton. O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?, 1956. Colagem, 26x25cm.....60
- Figura 17 – Jasper Johns. ThreeFlags, 1958. Encáustica sobre tela, 76,2 x 115,6 x 12,7 cm. Whitney Museum, Nova York, Estados Unidos.....61
- Figura 18 – Andy Warhol. Quatro Jackies, 1964. Serigrafia sobre tela, 102 x 81 cm. Coleção particular, Estados Unidos.....61
- Figura 19 – Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1962. Serigrafia sobre tela, 65 x 65 cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York.....62
- Figura 20 – Glauco Rodrigues. Astronauta, 1965. Papel cartão e tinta acrílica, 30 x 15 x 7 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....63

- Figura 21 – Glauco Rodrigues. Cartaz Galeria Relêvo, 1966. Serigrafia, 51 x 32,5 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.....63
- Figura 22 –Antonio Berni. A grande tentação, 1962.Óleo, madeira, metal, tela, papel, adornos e elementos vários sobre madeira, 241 x 245 cm. Coleção Eduardo Constantino MALBA, Buenos Aires.....65
- Figura 23 – Alfredo Rostgaard. Che,1967. Pôster, 53 x 32,5 cm. ICAIC, Havana.....66
- Figura 24 – Elena Serrano. Día del guerrillero heroico, 1968. Pôster, 49,5 x 33,2 cm. MoMA, Nova York.....66
- Figura 25 – León Ferrari. A civilização ocidental e cristã, 1965.Plástico, óleo e gesso, 200 x 120 x 60 cm. Coleção Família Ferrari.....67
- Figura 26 – Cláudio Tozzi. O grito,1968. Acrílica sobre eucatex, 110 x 110 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....68
- Figura 27 – Cláudio Tozzi. Bandido da luz vermelha, 1967. Liquitex sobre eucatex, 95 x 95 cm. Coleção particular, São Paulo.....68
- Figura 28 – Carlos Vergara. Sem título, 1968. Tinta industrial sobre acrílico, Ø125. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....71
- Figura 29 – Rubens Gerchman. Che, 1967. Acrílica sobre papel, 60 x 40 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.....71
- Figura 30 – Glauco Rodrigues. Cartaz do filme Garota de Ipanema, 1967. Serigrafia, 95 x 65 cm.....72
- Figura 31 – Glauco Rodrigues. O encantamento desfeito,da série A Lenda do Coati-Puru, 1977. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 97 cm. Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro.....73
- Figura 32 – Stepan Nercessian, em 2013, posando ao lado de uma das muitas imagens de São Sebastião criadas por Glauco Rodrigues nos anos 1970.....75
- Figura 33 – Camila Amado, Cecil Thiré e Stepan Nercessian posando para a série A Lenda do Coati-Puru, Rio de Janeiro, 1977. Fonte: RODRIGUES, 1989.....76
- Figura 34 – Glauco Rodrigues. Intimidação e castração, da série A Lenda do Coati-Puru, 1977. Acrílica sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....77
- Figura 35 – Glauco Rodrigues. Amanheceu, 1969. Óleo sobre tela, 78,5 x 65 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.....78
- Figura 36 –Glauco Rodrigues. Cajus, 1973. Óleo sobre tela, 67 x 88 cm. Coleção Gilberto. Chateaubriand, Rio de Janeiro.....79
- Figura 37 – Victor Meirelles. Primeira Missa no Brasil, 1860.Óleo sobre tela, 268 x 356. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....80
- Figura 38 – Glauco Rodrigues. Primeira Missa no Brasil, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....81
- Figura 39 – Capas de discos para músicos brasileiros criadas por Glauco Rodrigues, anos 1970/1980.....84
- Figura 40 – Glauco Rodrigues. Detalhe de O encantamento desfeito,da série A Lenda do Coati-Puru, 1977.Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 97 cm. Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro.....85
- Figura 41 – Glauco Rodrigues. São Sebastião hedonista, 1983. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 97 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Toledo Piza, São Paulo.....86

Figura 42 – Glauco Rodrigues. Concentração, 1985. Tinta acrílica sobre tela, 190 x 190 cm. Coleção Norma Estelita Pessoa, Rio de Janeiro.....	88
Figura 43 – Almeida Junior. O derrubador brasileiro, 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	89
Figura 44 – Glauco Rodrigues. D’après Almeida Jr, 1979. Litografia, 76 x 56,5 cm. Coleção Norma Estelita Pessoa, Rio de Janeiro.....	89
Figura 45 – Pedro Américo. Detalhe de A Batalha do Avaí, 1872-77. Óleo sobre tela, 600 x 1.100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	90
Figura 46 – Glauco Rodrigues. Fantasmas, 1970. Tinta acrílica sobre tela, 118 x 97 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	90
Figura 47 – Glauco Rodrigues. Detalhe de O derrubador brasileiro, 1879. Óleo sobre tela, Rio de Janeiro.....	91
Figura 48 – Glauco Rodrigues. Detalhe de Sexta-feira, 1º de maio de 1500. Acrílica sobre tela 88x67 cm, 1971. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro.....	93
Figura 49 – Glauco Rodrigues. Detalhe de Retrato Gilberto Chateaubriand, 1984. Tinta acrílica sobre tela, 190 x 90 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....	95
Figura 50 – Glauco Rodrigues. Cântico dos Cânticos, 1967. Objeto de acrílico, 119 x 130 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....	103
Figura 51 – Capa da revista Art Press. França, maio de 2013. Glauco Rodrigues, da série A Lenda do Coati-Puru, 1977. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 97 x 130cm. Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro.....	104
Figura 52 – Glauco Rodrigues. Da série A Lenda do Coati-Puru, 1977. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 97 x 130cm. Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro.....	109
Figura 53 – Glauco Rodrigues. Da série A Lenda do Coati-Puru, 1977. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130x97 cm. Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro.....	112
Figura 54 – Glauco Rodrigues. Abaporu, 1981. Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 195 cm. Coleção Julio César.....	113
Figura 55 – Tarsila do Amaral. Urutu, 1928. Óleo sobre tela, 60,5 x 72,5cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....	118
Figura 56 – Glauco Rodrigues. Caga-se com o cu, 1972. Acrílica sobre tela, 55 x 70 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.....	119
Figura 57 – Glauco Rodrigues. Moça, 1967. Relevô em madeira e vinavil, 48 x 48cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.....	124
Figura 58 – Glauco Rodrigues. A minha Demoiselle D’Avignon, 1985. Tinta acrílica sobre tela, 190 x 190 cm. Coleção Carlos Henrique Ferreira Braga, Rio de Janeiro.....	129
Figura 59 – Glauco Rodrigues. Sexta-feira, 1º de maio de 1500, 1971. Acrílica sobre tela 100x109 cm. Coleção Chateaubriand, Rio de Janeiro.....	135
Figura 60 – Glauco Rodrigues. Detalhe de São Sebastião, 1997. Serigrafia 35x50 cm. Acervo Museu da Gravura Brasileira, Bagé/RS.....	142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. NO GRUPO DE BAGÉ, UM TEMPO E UM ESPAÇO	19
1.1. Assumindo uma produção artística	20
1.2. Trajetórias no realismo crítico e na abstração.....	33
2. A POP ARTE O TROPICALISMO CRÍTICO.....	56
2.1. Uma ópera chamada Brasil.....	73
2.2. Um índio na sala de jantar	93
3. O ANJO DA HISTÓRIA	103
3.1. Entre o cu e a cloaca: Nicolas Bourriaud em comunicação com o solo	117
3.2. Do radical ao radicante	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE I: ENTREVISTA NICOLAS BOURRIAUD, ABRIL DE 2013.....	155
APÊNDICE II: ENTREVISTA NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, AGOSTO DE 2017..	161
APÊNDICE III: ENTREVISTA LUIZ CAMILLO OSÓRIO, OUTUBRO DE 2013.....	175
APÊNDICE IV: ENTREVISTA FREDERICO MORAIS, MAIO DE 2014.....	186
APÊNDICE V: ENTREVISTA AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, OUTUBRO DE 2013	201
APÊNDICE VI: ENTREVISTA FERREIRA GULLAR, SETEMBRO DE 2014.....	215
APÊNDICE VII: ENTREVISTA GILBERTO CHATEAUBRIAND, OUTUBRO DE 2014	227

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a presença de Glauco Rodrigues no sistema da arte no Brasil, os diferentes tempos e espaços em que suas obras se articulam, seus percursos de afirmação e legitimação através das apropriações por colecionadores, curadores e instituições. Partimos de uma recuperação biográfica e histórica da produção do artista para compreender sua atuação no circuito local e repercussão internacional. Em seus deslocamentos temporais e conceituais o artista transitou entre a figuração, o realismo socialista, o abstracionismo, a pop art e o tropicalismo. Na análise desses momentos destacam-se seus conhecimentos e conexões com os artistas de sua época. Propomo-nos identificar as narrativas de sua trajetória e costurar seus acervos, articulando-as aos discursos históricos e pensar as teorias da arte que se revelam a partir da obra do artista.

PALAVRAS-CHAVE: Glauco Rodrigues; Sistema da arte; Grupo de Bagé; Realismo Crítico; Abstracionismo; Pop Art; Tropicalismo

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the presence of Glauco Rodrigues' work in the Brazilian art system, the different times and spaces in which his works were articulated, the paths of affirmation and legitimation experienced by his oeuvre after appropriations made by collectors, curators and institutions. The analysis brings a biographical and historical review of the artist's production pursuing to place his performance in a local circuit and its international overcome. Through his temporal and conceptual displacements, the artist moved between figuration, socialist realism, abstractionism, pop art and tropicalism. From the analysis of the different stages of his work stands out the knowledge he gained and connections built with the artists of each time. The proposal of the text is to identify and bring together narratives and collections, articulating historical discourses and theories of art that are revealed from the body of work of Glauco Rodrigues.

KEYWORDS: Glauco Rodrigues; Art system; Group of Bagé, Critical Realism; Abstractionism; Pop art; Tropicalism

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a presença de Glauco Rodrigues no sistema da arte no Brasil. Os diferentes tempos e espaços em que suas obras se articulam, seus percursos de afirmação e legitimação através das apropriações por colecionadores, curadores e pela política institucional. Articulações possíveis entre conceitos da arte e fatos sistêmicos, envolvendo imagens deste artista nascido no interior do Rio Grande do Sul em 5 de março de 1929.

Para isso, partimos de uma recuperação biográfica e histórica de Glauco e da contextualização artística, cultural e política da região em que viveu nos anos 1940: o isolamento de Bagé, que, em relação a outras cidades de maior porte, causa certo estranhamento, certa surpresa. Buscamos recuperar e compreender os elementos que estabeleceram as condições para que o jovem artista alcançasse uma identidade estética própria.

Buscando compreender as características que o definem enquanto artista, partimos da aceitação do território geográfico como esteio de um modo de ver o mundo, de um modo de representar o mundo. Parece-nos muito importante destacar que o lugar de onde vem Glauco é o ponto de partida que permanece impregnado em suas obras, mesmo depois de conquistar novos territórios. As saídas de campo, as temporadas nas fazendas realizando desenhos de observação, o homem, a natureza, o trabalho. O exercício de olhar a paisagem também foi o de ser olhado por ela, de ser impregnado por ela.

O artista pertenceu ao Grupo de Bagé, coletivo originalmente constituído pelos artistas plásticos Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Julio Meirelles, Clóvis Chagas e, posteriormente, Carlos Scliar, Denny Bonorino e Edmundo Rodrigues – além de poetas e escritores. Em inscrição posterior, liderada por Carlos Scliar em curadorias e publicações acerca do tema, condicionou-se considerar Danúbio, Glauco, Glênio e Carlos como os artistas “herdeiros” do Grupo de Bagé. Os quatro permaneceram produzindo e de certa forma unidos politicamente, atuantes no cenário artístico e institucional das artes, trabalhando inclusive na construção da narrativa histórica sobre o fenômeno do Grupo de que foram protagonistas.

Pensar Glauco Rodrigues requer também a compreensão da herança deixada pela experiência, pela vivência em grupo, em seu lugar de origem, e presente em nossa relação imaginária com a obra do artista. Para além das características individuais, há uma unidade compartilhada que se revela no olhar e no fazer, que se apresenta em iconografias distintas, mas que se comunicam a partir de um posicionamento político e social: um posicionamento crítico.

Revela-se nessa arte originária produzida em Bagé uma visão humanista, uma apreensão de símbolos do imaginário local a serviço da discussão crítica, do papel de cada um nas engrenagens sociais e políticas e da função social da arte e do artista. Essas temáticas, políticas em sua maioria, vão se apresentar nas obras maduras de todos os artistas do Grupo, como veremos em Glauco. Ao se unirem em um ateliê coletivo, os artistas de Bagé, num período que vai de 1945 até 1956, desenvolveram técnicas e temáticas comuns, obras que foram em grande parte classificadas dentro do Realismo Socialista. Essas imagens também apontam para influências do expressionismo alemão e francês, estudos renascentistas de desenho e pintura italiana, mas principalmente a escola de gravura mexicana, o Taller de Gráfica Popular.

Aquilo que inicialmente era um passatempo, um arrojado experimento que lembrava a mágica, em que misturar amarelo com azul resulta em verde, passaria a ser um ofício, uma profissão, como nos relatou Glauco Rodrigues em entrevista embrionária desta pesquisa. Uma espécie de antropofagia se dava na cabeça dos jovens de Bagé. Glauco relembra que eles estudavam e repetiam as técnicas dos grandes mestres da pintura clássica, e, mesmo antes de dominarem o desenho, partiram logo para os ismos. Poucos anos depois, ainda nos anos 1950, entrariam em crise coletiva e se voltariam novamente ao desenho de observação, passariam a atender novamente para o desenho clássico tendo como temática a realidade rural e social.

Os artistas de Bagé passaram pelas técnicas de desenho renascentistas, estudos da observação natural, somados à ligação com o movimento modernista brasileiro, com a gravura e a exploração crítica de questões sociais e políticas. As raízes artísticas fizeram-se presentes em suas obras maduras, e por isso é tão necessária a compressão do momento inicial, os primeiros passos, período formador que nortearia todo o restante da jornada.

A visão crítica e o posicionamento político ecoam no universo gráfico e na obra de influência *pop* de Glauco. Sua atuação frente ao sistema da arte se deu de maneira particular,

com produções imagéticas e discursivas ocupando territórios e espaços diversos. Propomos a identificar essas narrativas e costurar esses acervos. Dar luz aos discursos históricos e pensar as teorias da arte que se revelam na obra de Glauco Rodrigues.

No primeiro capítulo, intitulado “No Grupo de Bagé, Um Tempo e Um Espaço”, há uma preocupação em delimitar as origens que levaram Glauco a ingressar na produção artística e compartilhar com o Grupo de Bagé crenças políticas e sociais que se tornariam elementos-chave para compreender sua trajetória posterior. Buscaremos recuperar as condições que se estabeleceram para que o artista ainda enquanto jovem alcançasse sua identidade estética com características artísticas e políticas particulares. Glauco formou seu olhar e direcionou seus primeiros passos através daquelas paisagens e personagens de sua infância e sua adolescência. Estudos, repetições, sínteses. Luz e sombra, longas horas de observação, tardes de luz. Ainda na infância, se depara com uma imagem que jamais abandonaria o seu imaginário: na catedral de São Sebastião, a estátua em madeira do padroeiro de peito desnudo cravejado por flechas. O artista foi impregnado por este imaginário, e São Sebastião é figura recorrente em suas obras.

Os ecos da Semana de 22 também se fizeram presentes na obra de Glauco Rodrigues e convergiram para a causa social, sinalizando a vontade de participação gaúcha nessa construção de um imaginário nacional. Um pedaço do Brasil desconhecido e ainda não revelado pela visualidade artística moderna. Em 1950, Glauco pinta em Bagé o seu *Piquenique na relva*, uma releitura da famosa pintura *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, que apresenta no Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, recebendo Medalha de Bronze. Já estava nessa pintura algo que marcaria a poética do artista mais tarde: o diálogo com outras obras e artistas, bem como com a cultura visual de sua época.

Buscamos as reflexões de Aracy Amaral, que aponta como emblemático o reencontro de Glauco Rodrigues com Danúbio Gonçalves após a vivência europeia de pós-guerra no Congresso de Wroclaw. Glauco ainda não havia definido um estilo próprio, nem se considerava detentor de técnica absoluta em pintura, mas sua ideologia estava bastante amadurecida. Partem para o trabalho em coletividade, onde elaboram questões políticas e sociais através de representações da realidade que os cercava.

Os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé são a maneira encontrada pelos artistas de articularem a circulação e a legitimação de suas obras. Espécie de desdobramento do Grupo de

Bagé, o Clube de Gravura constitui a primeira inserção sistêmica dos artistas ou mesmo a criação de um sistema próprio de existência e escrita histórica.

No México a popularização da gravura tinha como inspiração a crônica e o embate com a realidade imediata que tão magistralmente propagou José Guadalupe Posada, no início do século XX. Posada é a raiz que Diego Rivera, Leopoldo Méndez e artistas do Taller de Gráfica Popular e do Muralismo Mexicano nos anos 1920 e 1930 encontraram para defender uma postura temática que encarasse o país em que viviam. Surgem a identificação popular e o olhar nacionalista crítico, de caráter revolucionário, que reinterpreta a história.

Nesse sentido, resgatamos o papel fundamental que teve o escritor Pedro Wayne na postura e na conduta artística do Grupo, em pensar a modernidade brasileira como arte nascida do rompimento com a academia e com a historiografia tradicional, entendida como dispositivo de transformações sociais. Posada foi para o Taller, assim como Wayne foi inspiração para o Grupo de Bagé. O artista idealizado por Wayne será perseguido por Glauco e seus companheiros. Amparado na observação e no imaginário popular, Glauco vai ao encontro do que chamou de uma “raiz profunda”. Quer conhecer a paisagem e as pessoas da região em que vive. É quando realiza o *Retrato de Jandira* em têmpera a ovo. Retrato da empregada doméstica que trabalhava em sua casa. Distante dos arcos visuais de *Piquenique na Relva*, *Jandira* revela a vocação de Glauco para voltar-se ao passado, resgatando técnica clássica e apresentando uma versão moderna de um retrato tradicional. Era a temática do modernismo brasileiro de 1930, o operário, o cotidiano, com uma roupagem renascentista. Com esta pintura, conquista mais um importante prêmio: a Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna.

Ainda no primeiro capítulo, encontraremos o Glauco ilustrador da revista *Senhor*, importante publicação brasileira, onde experimentou diferentes estilos e linguagens. Veremos como as figuras realistas vão, pouco a pouco, dando lugar a estilizações e colagens, manchas e grafismos. Essa múltipla convivência do desenho e da mancha se faz muito característica neste período, em que o artista abandona o figurativo e parte para a abstração. Por outro lado, seu trabalho na publicação é fundamental para entendermos o caminho que o artista adota em sequência. Veremos que sua pintura teve a linguagem redefinida nos anos 1970, e que a página em branco como ponto de partida e os grafismos que marcam *Senhor* se farão presentes no decorrer de sua obra, convivendo com manchas abstracionistas e desenhos de tratamento mais naturalista.

Glauco Rodrigues foi percorrendo e compondo um percurso dialético. Segundo Frederico Morais, Glauco se identifica com o Abstracionismo, principalmente dos franceses e italianos. A fase abstrata que dominaria por dez anos a sua pintura caminha em paralelo à sua inclinação para as artes gráficas. Segundo Antônio Cava, curador da exposição “O Universo Gráfico de Glauco Rodrigues”, a vertente abstrata vem justamente com seu apogeu gráfico, e das vinte e duas capas assinadas para a revista *Senhor*, todas tendem ao abstrato. É interessante perceber como a obra de Glauco irá transitar sistemicamente do realismo crítico à abstração.

No segundo capítulo, intitulado “A *Pop Art* e o Tropicalismo Crítico”, identificamos na produção de Glauco uma linguagem *pop* que se tropicaliza, nas composições que incorporam artistas do cinema e da televisão brasileira, do erudito ao popular. Glauco conduz narrativas, e suas exposições foram comparadas por Frederico Morais e Roberto Pontual a desfiles de escolas de samba, com diferentes alas contando uma história, cada quadro como um capítulo de uma narrativa brasilianista.

Na Bienal de Veneza de 1964, convive com Tarsila do Amaral e sofre o impacto da obra de Robert Rauschenberg. Os valores do modernismo paulista dos anos 1920 assumem novos significados. Passa a incorporar aspectos da antropofagia, no que diz respeito à revisão da história brasileira. A *Pop Art* norte-americana se apresentava para o artista com dimensão e poder proporcionais ao capitalismo e à cultura de massa por ela interpretada. Apropria-se, digerindo.

Glauco teve um tempo de adaptação e transição de linguagens: num primeiro momento, deixa-se influenciar pela cartilha ditada por Oiticica para a nova objetividade brasileira, abandona a pintura de cavalete e começa a produzir objetos. Sua temática passa por um futurismo, evocando a figura de astronautas verde-amarelos. Em objetos, como bonecos de papel, caixas de madeira ou acrílico, a conquista do espaço e a chegada do homem à lua fazem parte da temática de transição e da volta do artista à figura. Glauco se vale de símbolos e estereótipos culturais, ícones populares da televisão, do rádio e do cinema. Uma iconografia tropical é garimpada das manifestações populares, mas também das instituições formais, como museus e bibliotecas.

No terceiro capítulo, intitulado “O Anjo da História”, centramos a investigação nos conceitos propostos pelo crítico, ensaísta e teórico francês Nicolas Bourriaud. Buscamos

relações possíveis com reflexões já trabalhadas por críticos brasileiros como Roberto Pontual, Affonso Romano de Sant'Anna e Frederico Morais. E propomos uma querela teórica entre Néstor García Canclini e Nicolas Bourriaud, onde Glauco seria uma espécie de resposta dialética.

Em 2013, uma exposição realizada na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, com curadoria de Nicolas Bourriaud, projetou Glauco Rodrigues no cenário internacional. Propomo-nos a elencar aspectos que estariam presentes nas escolhas e nos caminhos de Nicolas Bourriaud, que resultaram em publicações importantes na França. A exposição foi formada exclusivamente por obras do acervo de Gilberto Chateaubriand, e aqui temos um importante dado sistêmico: para Bourriaud, Glauco representa uma espécie de “elo perdido” da corrente *Pop Art* internacional e que, segundo o curador, estaria esquecido em seu próprio país.

O título da exposição, “L’Ange de L’Histoire”, tomou emprestado um termo de Walter Benjamin empregado para discutir o próprio conceito de *História*– nesse caso, da história como pesadelo. Partindo dessa expressão, “L’Ange de L’Histoire”, Bourriaud apresentou uma exposição em que uma das questões norteadoras era, justamente, obras de artistas que revisitavam a história ou discutiam as identidades históricas. Glauco Rodrigues foi um dos destaques, exibindo 25 obras dos anos 1970. A revista *Art Press*, uma das mais importantes publicações no segmento de Artes visuais em âmbito internacional, dedicou a sua capa a Glauco Rodrigues, na edição número 400, de maio de 2013. Muito provavelmente, é a primeira vez que um artista brasileiro estampa essa revista. A capa divulgava a exposição “L’Ange de L’Histoire”, apresentada entre abril e julho de 2013, na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Sendo Gilberto Chateaubriand um dos maiores colecionadores de Arte no Brasil e a École de Beaux-Arts de Paris uma das mais renomadas instituições do circuito artístico internacional, muitas questões nos parecem implícitas e sugeridas pelo contexto apresentado. Os quadros que foram a Paris, em sua maioria, não fazem parte do acervo que está em comodato com o MAM-RJ, são obras que ornamentam a sala de jantar do maior colecionador do Brasil.

Para aprofundar melhor a noção de sistema da Arte, incorporam-se contribuições dos estudos de Pierre Bourdieu, que trabalha com o conceito de *campo*, definido por ele da

seguinte forma: “campo é um espaço de jogo; um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um objeto” (BOURDIEU, 2011). Aplica o termo “campo” na análise de vários setores da atividade social, quais sejam: religioso, político e cultural. Dentro do campo cultural, o francês aborda mais detalhadamente o campo de produção erudita ou campo artístico. É importante destacar que ele não descreve o funcionamento dos diferentes “campos”, mas busca descobrir e evidenciar as forças invisíveis responsáveis por este funcionamento, levantando seus princípios básicos de existência. Para ele, o campo tem uma estrutura e esferas de funcionamento que podem ser analisadas independentemente das características pessoais dos indivíduos nele atuantes. “Sendo fundamental o estudo do campo, e não dos indivíduos como tradicionalmente se faz em Artes visuais” (BULHÕES, 2014, p.16).

Sabe-se que a bibliografia já existente contribui para a inscrição histórica do Grupo de Bagé nos anos 1940 e 1950. Entretanto, cabe uma investigação que, partindo do Grupo e de sua postura política, possa dar luz à trajetória individual de Glauco Rodrigues frente ao Sistema da arte no Brasil. A função social da arte já foi debatida por Aracy Amaral, Maria Amelia Bulhões e Rodrigo Naves, entre outros, em trabalhos que nos servem como referência. Fatos recentes envolvendo o artista, que resultaram em publicações e materiais audiovisuais, não revelam os interesses políticos e econômicos que regem o campo hoje, e a estes pretendemos nos ater nesta pesquisa.

Não escolhemos os fatos aqui investigados apenas por serem episódios de legitimação, mas, pelo contrário, por vermos neles a possibilidade de pensar como caminha o sistema artístico e a política artística. Refletir como esse sistema se apropriou do artista em busca de legitimidade, como estado de poder. Buscamos Nicolas Bourriaud, não como um fato de legitimação de Glauco Rodrigues, mas para investigar o que estaria por trás da exposição em Paris, qual seria seu jogo sistêmico, refletindo teoricamente acerca do que Bourriaud propõe sobre Glauco Rodrigues e articulando com outras de suas teorias, assim como a entrevista que nos foi concedida em 2013.

A última entrevista deste trabalho foi realizada em agosto de 2017, quando encontramos no México o teórico latino-americano Néstor García Canclini, buscando expandir reflexões lançadas pelo autor em *A sociedade sem relato – Antropologia e estética da iminência*. Trouxemos ao debate questões referentes aos artistas do Grupo de Bagé. A intenção foi refletir sobre a política artística e buscar o comentário de Canclini sobre

problemas filosóficos apontados por Rancière acerca do *consenso* e do *dissenso* nas legitimações artísticas. A escolha da obra de Glauco Rodrigues seria uma resposta de Bourriaud a Canclini? O fato de ter escolhido artistas que se eximem de questões políticas e por isso ter sido criticado explicaria o interesse posterior por um artista que traz em sua obra um cunho social e político explícito? Seria *Radicante*, livro posterior a *Estética relacional*, uma maneira de corresponder à demanda de um pensamento *pós-colonial* já tão elaborado por Canclini?

Glauco Rodrigues se circunscreve na história da Arte e nos parece função da academia dar luz a essa trajetória e suas distintas narrativas, possibilitando novas leituras sobre o artista. Ao articular diferentes representantes de instituições da arte e ao trazer o discurso de importantes teóricos, como Canclini e Bourriaud, buscamos contribuir para as reflexões acerca do artista nas discussões contemporâneas.

A respeito das motivações que fizeram escolher Glauco como objeto de pesquisa, encontramos um ponto de partida ainda em minha juventude: o começo nas artes se deu a partir da gravura. Aprendi a técnica da xilogravura com a professora Consuelo Cuerda, que por sua vez aprendeu com a também gravadora e professora Anico Herskovits. Anico foi aluna de gravura de Danúbio Gonçalves no Atelier Livre de Porto Alegre. Danúbio, diferente de Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, não era autodidata, vinha de uma família de posses e pôde estudar desenho no Rio de Janeiro com Candido Portinari e Tomas Santa Rosa, aprendeu a técnica da xilogravura com Axl von Leskoscheke a gravura em metal com Carlos Oswald. Porém, foi o incentivo temático e vocacional do gaúcho Carlos Scliar, que admirava Lasar Segal, Goeldi e Lívio Abramo, e graças, é claro, ao sopro maior do gravador mexicano Leopoldo Méndez que o Grupo de Bagé se transformaria naquilo que seriam os Clubes de Gravuras de Porto Alegre e de Bagé.

Reencontrar o Taller de Gráfica Popular (TGP) hoje nesta pesquisa, conhecer jovens gravadores atuantes e críticos, seus atuais membros e declarados discípulos, foi de alguma maneira uma forma de reconhecer esses elos com o passado, entender como atuam em nós certas heranças e influências estéticas e nosso lugar nesta complexa engrenagem histórica.

Em 1999, Glauco Rodrigues comemorava seus 70 anos em minha casa em Bagé, reunindo os amigos artistas Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves, e familiares de Carlos Scliar. Com uma câmera amadora, e ainda sem saber, realizei a primeira entrevista desta

pesquisa, com Glauco Rodrigues. A partir dessas imagens pude pensar meu fazer artístico, da gravura ao cinema, tendo Glauco e o Grupo de Bagé como elo de transição entre a goiva e a câmera, tendo a entrevista filmada como metodologia principal e motivadora de outros encontros. “Segue a tua intuição”, dizia Glauco ao fim da entrevista, não aconselhava que se ouvissem os mais velhos, mas aconselhava o exercício intuitivo do saber, incentivava com isso a prática, a descoberta, o processo. Foram diversas entrevistas para esta pesquisa, todas filmadas seguindo o mesmo modelo da primeira - uma câmera mediando a relação entre um entrevistador e um entrevistado.

O resgate desta entrevista resultou em uma primeira investigação, nos anos de 2013 e 2014, quando desenvolvi minha pesquisa de conclusão no curso de Artes Visuais da UFRGS, dedicada ao artista Glauco Rodrigues e sua relação com a *Pop Art*, e antropofagicamente aqui resgatada. A partir dessa primeira motivação, entrevistamos diversos críticos, curadores, teóricos, colecionadores e artistas. E no ano de 2015, dirigi o documentário de longa-metragem *Glauco do Brasil*, em que investigo e apresento sua redescoberta pelo mundo da arte a partir do olhar de Nicolas Bourriaud. A partir de 2016 inicio esta dissertação e pude aprofundar e desenvolver metodologia e fundamentações teóricas que permitiram articular sistemicamente essa trajetória de Glauco. Em 2018, lanço o documentário *Grupo de Bagé*, onde busquei dar voz a distintas instituições brasileiras na construção de uma narrativa histórica sobre os artistas gaúchos pesquisados. Em todas essas situações procurei identificar a visão histórica vigente para apresentar outras perspectivas. E foi este o principal objetivo perseguido nesta pesquisa, seguindo a cartilha de Benjamin, de escovar a história (de Glauco Rodrigues) a contrapelo.

1. NO GRUPO DE BAGÉ, UM TEMPO E UM ESPAÇO

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 2013 p.77)

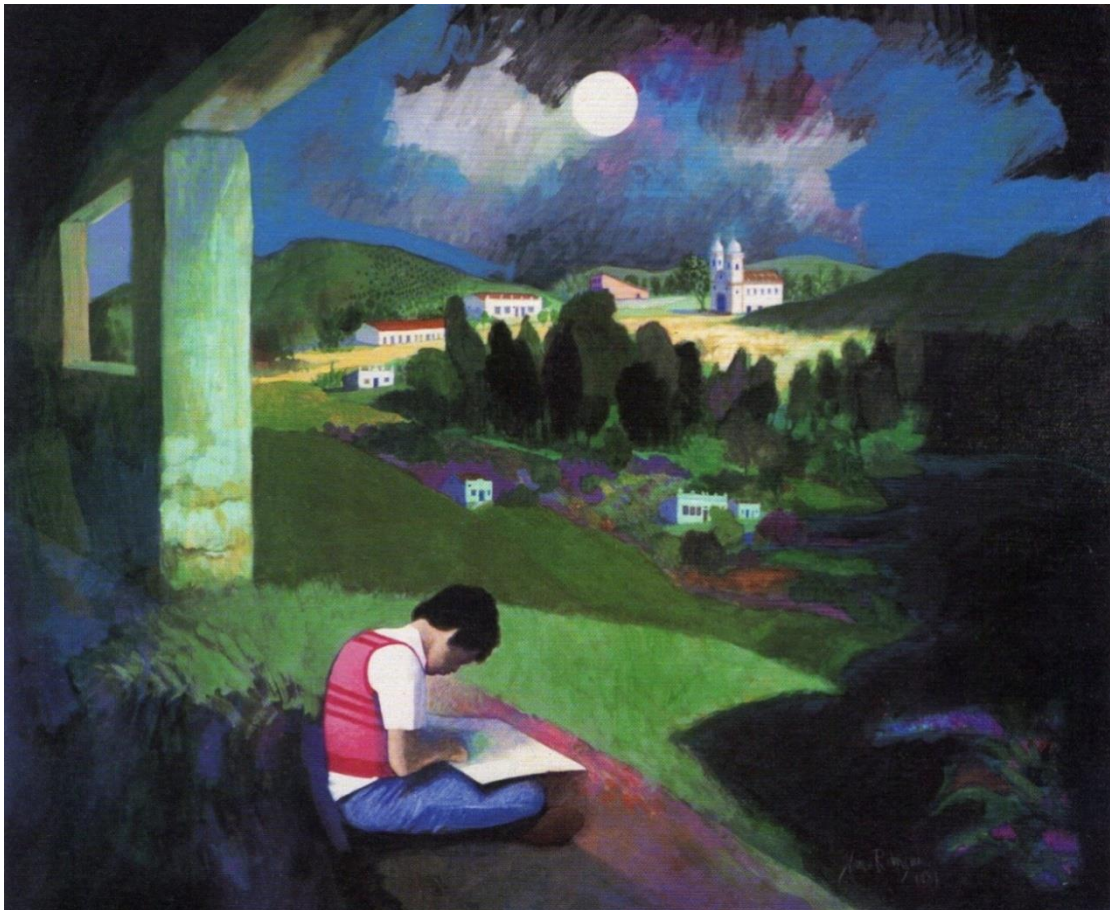


Figura 1 -Glauco Rodrigues

Retrato do artista quando jovem, 1989

Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

1.1. Assumindo uma produção artística

(...) Chegou a revelar que o nome de Ibagé não foi transmitido ao lugar pelo Cacique, mas sim que este ficou assim conhecido por ser a designação da zona quando nela veio a se fixar. Que Ibagé, na linguagem deles, quer dizer “nada além!”, ou seja, “pare!” ou ainda “detenha-se!”. (WAYNE, 2000, p.28)¹

O poeta baiano Pedro Wayne elabora a memória charrua presente nos relatos orais sobre a cidade que escolheu para viver, Bagé/RS. A palavra de sonoridade indígena guarda o passado de fronteiras culturais que passou a indicar limites territoriais, geográficos e políticos. Antiga toleria charrua de Ibajé, são terras que foram disputadas por Portugal e Espanha. No verão a bruta estiagem, no inverno o frio rigoroso. Sabiam os charruas que dali nada além passava, que era lugar de deter-se. Para Glauco Rodrigues, no entanto, aquelas terras seriam um ponto de partida.

Glauco viu Bagé e foi visto por ela. Intuiu o artista que ali começava o mundo e retratou a cidade sempre de maneira lúdica, identificando seus signos e mantendo-se ligado a ela através deles. Impregnado de senso de lugar, Glauco carregou sua bagagem com o imaginário da terra. Luis Fernando Verissimo tece uma bela reflexão sobre a paisagem formadora do olhar de Glauco:

A paisagem em torno de Bagé não é bem o que parece ser ao olho destreinado. Isto é, ao olho de quem não nasceu por ali. É uma “típica” paisagem gaúcha, mas não tem os contornos suaves das coxilhas do planalto, por exemplo. As coxilhas são simples e mansas, e há certo alvoroço nas planuras de Bagé. Certa complicação. Lá os campos também lembram um mar de verdura, mas é um mar cresgado, um mar inquieto. A própria verdura não é uma só. É preciso olhar muito, e com olho do lugar, para descobrir que são várias, e que alguns verdes nem verdes são. Para os olhos de quem vai viver do discernimento de formas e cores, de quem vai viver da luz, as paisagens de Bagé devem ter sido uma educação. (VERISSIMO apud RODRIGUES, 1989)

¹No livro o poeta e escritor modernista Pedro Wayne realiza um inventário poético e mitológico sobre a formação da cidade de Bagé. Introduce o imaginário charrua e investiga a etimologia do nome da cidade que escolheu para viver, Bagé.

As variações cromáticas, ou mesmo monocromáticas, das paisagens de Bagé seriam formadoras do olhar. Segundo o escritor, a luz de Bagé teria sido a primeira grande escola de Glauco Rodrigues. Quem cresce num deserto disfarçado, na falsa mansidão de uma paisagem monocromática que, no entanto, muda de cor a cada olhada, deve desenvolver outro tipo de volúpia: a de um rigorismo que o ajude a lidar com esta contradição: ao contrário da paisagem do Brasil, a paisagem do Rio Grande do Sul não se define de cara. No Brasil, luxúria é luxúria, deserto é deserto. “O Rio Grande do Sul tem os verdes que representam fartura, mas dispostos numa representação de melancolia” (VERISSIMO apud RODRIGUES, 1989).

O pintor Glênio Bianchetti, amigo de infância de Glauco, também acreditava na influência que Bagé detinha sobre suas obras. A luz era para Glênio o maior predicado do lugar. Ele nos relata o interesse cinematográfico que a região já despertou em cineastas por conta de sua privilegiada luminosidade: “Bagé tem uma luz impressionante. Não sou só eu que acho isso; eu estive na cidade nos anos 80 com o fotógrafo Walter Carvalho e ele ficou encantado com a luz de lá, queria filmar em Bagé”.²

Os dois amigos artistas formaram seus olhares e direcionaram seus primeiros passos através daquelas paisagens e personagens de sua infância e adolescência. Estudos, repetições, sínteses. Luz e sombra, longas horas de observação, tardes de luz natural em que nunca estava sozinho, mas sempre acompanhado de Bagé.

Ainda na infância Glauco Rodrigues se depara com uma imagem que jamais abandonaria o seu imaginário: na catedral de São Sebastião o jovem Glauco fazia questão de entrar sempre que passava pela calçada, para ver a estátua em madeira do padroeiro de peito desnudo cravejado por flechas. A imagem de São Sebastião havia sido trazida por militares para Bagé em 1812, vinda da Antiga Guarda de São Sebastião, distrito de Dom Pedrito. A família católica acompanhava as procissões de 20 de janeiro, e, certamente por influência de sua mãe, que era muito devota do santo, o artista foi impregnado por esse imaginário.

Os pais de Glauco, Noema Castilhos Rodrigues e Raul Rodrigues, eram pessoas simples e sonhavam ver o filho com um diploma de engenheiro ou, como suprema realização, que fizesse carreira no Banco do Brasil, como nos relata Glênio Bianchetti. Não cultivavam relação com as artes e, mais tarde, quando viram que não era possível que Glauco voltasse

² Bianchetti, em entrevista ao autor em 29 de maio de 2013.

atrás, apoiaram a decisão do filho de ser pintor. Glauco tinha apenas 16 anos quando o amigo Glênio Bianchetti, com 17 anos, mostrou-lhe seus primeiros trabalhos em desenho e pintura. O amigo já tinha dois meses de vantagem no fazer artístico; havia começado um pouco antes a desdobrar o tédio com tintas e papel. Para Glauco, o despertar lúdico para a pintura se dá quando descobre que a soma das cores primárias resultava em novas cores secundárias. “Eu aprendi a técnica com a mãe da minha namorada. Ela pegava azul com amarelo e dava verde. E tinha umas reproduções, um moinho ao pôr do Sol, tinha as tempestades. Eu fiz meu primeiro quadro em janeiro de 1945”.³

Glênio Bianchetti nos revelou em entrevista que, na verdade, a “namorada” de Glauco era apenas um recurso narrativo, uma maneira que o amigo encontrou para simplificar a história real. A namorada na verdade era de Glênio, sua companheira de vida, Ailema Bianchetti: “A mãe de Ailema era uma mulher especial, que havia estudado em Pelotas e tinha certa convivência com a arte”.⁴ No “colégio das freiras”, no “Espírito Santo”, a menina Ailema experimentou lições complementares de desenho e técnicas de pintura. Todo o conhecimento era compartilhado com o namorado Glênio, que, por sua vez, compartilhava com Glauco. Uma das lições básicas que os pintores aprenderam nessa convivência foi que deveriam preparar a tela e começar pelo fundo: uma mão de branco. A lição pode parecer elementar, mas foi muito importante para que entendessem que havia um método a ser desvendado. Logo Glauco descobriu que os pintores renascentistas começavam suas telas com veladuras de verde, assim como as paisagens do Pampa.

No ano de 1945, o verão de Bagé levava os amigos aos banhos de açude e às sombras das pitangueiras. Os dois não tinham dinheiro para veranear no litoral e nem possuíam parentes com estâncias, nas quais pudessem passar as férias. Resolveram dedicar o tempo livre à descoberta da pintura, como autodidatas. E então surgiram paisagens bucólicas e naturezas-mortas. O primeiro quadro de Glauco é a cópia do cartão-postal representando o moinho ao pôr do Sol, que pintou de forma improvisada no quarto de Glênio. Em Bagé não existiam moinhos como aqueles, mas a cópia era fiel ao original e foi guardada por toda a vida na casa do artista.

³ Rodrigues, em entrevista para a TVE, Televisão Educativa do Rio Grande do Sul, em 1989.

⁴ Bianchetti, em entrevista ao autor em 29 de maio de 2013.

É importante referir que Glauco e Glênio não pertenciam à aristocracia rural de Bagé, nem ao meio do proletariado campesino, o peão. Glauco nunca teve convivência direta com as lides do campo; estava cercado por aquele imaginário, mas não pertencia plenamente a ele, seu pai era contador, e a mãe, dona de casa. Os Bianchetti possuíam um comércio, uma padaria no centro da cidade, e o pai desejava que o filho assumisse os negócios da família. Via na pintura uma profissão desonrosa. A escolha pela arte conflita com o contexto familiar, e, naquele momento, o olhar dos dois artistas se abre para outras realidades.

Num esforço de ascensão social, os pais dos jovens Glauco e Glênio os colocaram para estudar no Colégio Auxiliadora, onde frequentavam a classe média e a elite da cidade. Foram colegas do jovem poeta Ernesto Wayne e do intelectual Ernesto Costa. E perto dali, na casa dos Wayne, estava a semente do que viria a ser conhecido como o Grupo de Bagé.

Foi Ernesto Costa⁵ que revelou para Pedro Wayne, que não conhecia, inclusive, o dom poético do filho. O saudoso escritor passou então a incentivar o Grupo, mostrando a seus componentes álbuns de reprodução dos mais famosos pintores e ministrando-lhes aulas de história da arte. (WAYNE, 1973, p.4)

Pedro Wayne, amigo de Jorge Amado e de Graciliano Ramos, entre outros escritores brasileiros, era o grande intelectual da cidade, e os jovens frequentam sua casa por intermédio de Ernesto Wayne, seu filho. Pedro se encanta com o entusiasmo da juventude e começa a alimentá-los culturalmente: oferece livros para que ampliem seus horizontes e introduz um Brasil múltiplo em suas culturas e valores. Como relembra Bianchetti, “Pedro Wayne era um intelectual muito generoso, bem relacionado com os modernistas. Ele mandava cartas para alguns pintores, como Di Cavalcanti e Portinari, pedindo indicações de livros e lições de pintura que pudessem nos ajudar”.⁶

Em 1943, Pedro Wayne havia proferido uma conferência, “A Arte pela Arte e a questão social”, publicada no mesmo ano pela Livraria do Globo, com capa do próprio Wayne. Ali, traçava suas explicações pessoais sobre a questão da Arte, tratando de alguns episódios e personagens, que iam da bailarina Isadora Duncan até a pintura moderna, e

⁵Teatrólogo bajeense bastante atuante nos anos 1940 e 1950.

⁶ Bianchetti, em entrevista ao autor em 29 de maio de 2013.

lançando ao debate as obras de artistas como Van Gogh, Gauguin, Picasso, Manet, Monet; os brasileiros Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Portinari, Tarsila, Anita, Segal e Flavio de Carvalho – além de já incluir em seu tratado a importância de Carlos Scliar. Quando escreve sobre a Semana de Arte Moderna, considera-a “um golpe de estado que os artistas deram na gente espantadíssima da Academia de Letras. No pessoal aturdido das Escolas de Belas Artes” (WAYNE, 1943, p. 31). O poeta planta no ambiente artístico da cidade a ideia de que o moderno no Brasil já nasce rompendo com o *status quo* e vê a figura do artista quase que romantizada. No capítulo “O artista absoluto”, Wayne fundamenta, na Bagé dos anos 1940, a necessidade da Arte e do artista em romper as engrenagens conservadoras e tenta convencer seus conterrâneos do papel evoluído e revelador do artista na civilização:

O artista é, pois, o fator máximo da revolução da espécie. Se o homem saiu das condições de “Pitecantropuseretus”, e chegou ao que é, deve ao artista. Pois o homem comum, antes que o agitem, é um indiferente, com suas aspirações restritas ao que tem ao seu alcance. Vive conformado com o que lhe é cotidiano, manifestando, mesmo, horror que se lhe altere os hábitos. Enquanto que o artista, sendo um exigente, um inquieto, não se satisfaz nunca com o que consegue, com o que está pronto, e desse seu comportamento nasce tudo aquilo que é introduzido sob forma de civilização e aperfeiçoamento. Verificando-se assim, que o artista, não só espalha em estado potencial as soluções, mas principalmente, cria as necessidades de melhorar, para que os demais homens, depois, as aspirem e busquem-nas, e possa assim a espécie evoluir. (WAYNE, 1943, p.43)

Na casa de Pedro Wayne, os jovens rapazes conheciam livros e visualizavam as primeiras imagens das grandes pinturas universais, reproduções, almanaques, tratados de Arte. De Wayne, receberam o exemplo mais fecundo, o sopro de vocação: ser artista, viver de Arte. Munidos de livros que iam do Renascimento italiano às Vanguardas modernas europeias, o fazer artístico passou a ser razão para vencer o tédio dos quentes verões de Bagé, além de romper as rígidas engrenagens sociais a que estariam destinados, não fosse a disciplina artística.

Sempre em contato com Bagé, onde já estivera por diversas vezes passando temporadas na casa de familiares, Carlos Scliar aproxima-se do grupo e, com experiência de artista, também transmite ensinamentos. Nessa época chega à cidade, por intermédio de Scliar, o pintor José Moraes, que em gozo do Prêmio de Viagem ao País (recebido no Salão Nacional de Belas-Artes em 1945), instala um ateliê coletivo nos arredores de Bagé em 1946,

convidando os artistas da cidade a participar. Os amigos Glauco e Glênio ingressam no ateliê temporário do pintor, junto à chácara de Olga Stechmann, tia de Scliar, e ali passam a trabalhar, seguindo rigorosamente seus ensinamentos. A partir de então, as reuniões na casa de Pedro Wayne ganhavam novo alento, pois no ambiente brotavam artistas.

A presença do pintor José Moraes pela cidade resulta em novas motivações e novos conhecimentos. Luis Fernando Verissimo comenta de forma irônica os acontecimentos, observando a passagem de Moraes como resultado do próprio empobrecimento a que a classe artística era sistematicamente conduzida. “Se fosse em outro país, o prêmio a José Moraes não seria irrisório como foi. Ele não teria decidido aproveitá-lo em um lugar onde não precisasse gastar muito” (VERISSIMO, 1989, p.9). O fato é que a passagem do artista acabou sendo decisiva para que Glauco e Glênio levassem a pintura a sério. Um tempo depois, os dois artistas conseguiram encontrar um ateliê numa região conhecida como “Passo do Príncipe”. Na parede, um cartaz com uma frase de Georges Braque: “O objetivo da pintura é ser um fato pictórico, não um fato anedótico” (VERISSIMO, 1989, p.7).

José Moraes faz a ponte entre os jovens artistas e o modernismo brasileiro. Os ecos da Semana de 22 se faziam presentes e convergiam para a causa social, sinalizavam a vontade de participação gaúcha nessa construção de um imaginário nacional. Um pedaço do Brasil desconhecido e ainda não revelado pela visualidade artística moderna. O escritor, poeta e crítico de arte Clóvis Assumpção⁷ relata, em livro sobre a história do Grupo, que os três se reuniam em um ateliê coletivo e estudavam formas humanas, liam livros de arte, desenhavam paisagens:

O dia estava bem dividido em duas etapas. A primeira dentro do ateliê e a segunda ao ar livre. No ateliê, muito limpo com as coisas nos seus lugares, disposto com bastante conforto, numa justa distribuição de dependências, iniciavam o trabalho num horário mais ou menos marcado, dedicando uma parte especial de tempo ao modelo vivo. (...) Aproveitavam certos momentos de folga para a leitura em voz alta de assuntos de interesse artístico e para debates. A fase ao ar livre para um contato direto com a natureza, de onde resultou o legítimo sentido plástico. (ASSUMPCÃO, 1975)

⁷Clóvis Assumpção, bajeense, escritor, professor de Filosofia da Arte da UFRGS, crítico de Arte do jornal *Correio do Povo* de 1948 a 1955 e amigo dos artistas de Bagé.

Em 1948, esses artistas, que acabavam de terminar o ensino básico, deixaram momentaneamente Bagé para expor suas obras em Porto Alegre. O encarregado de apresentar os artistas em conferência no *vernissage* foi justamente Clóvis Assumpção:

É a primeira vez que os pintores da cidade de Bagé expõem. A sua mostra é de primeira qualidade, guardando, naturalmente, as proporções do estágio da pintura moderna no Rio Grande do Sul e do fato de serem todos novos. Mas, do nível de suas experiências e da excelência de suas realizações, podemos afirmar que com eles começa uma nova fase da pintura rio-grandense e uma grande fase. (ASSUMPCÃO, 1975)

Em 1950, Glauco Rodrigues pinta em Bagé o seu *Piquenique na relva*, uma releitura da famosa pintura *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), de Édouard Manet, que apresenta no Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, recebendo Medalha de Bronze. Já estava nessa pintura algo que marcaria a poética do artista mais tarde: o diálogo com outras obras e artistas, bem como com a cultura visual de sua época.

Le déjeuner sur l'herbe já era, por si só, uma espécie de releitura, trazendo para o século XIX uma composição trabalhada no Renascimento pelo pintor Ticiano. O quadro de Manet, por seu turno, receberia diversas interpretações, mas a pintura realizada por Glauco em Bagé antecipa-se como interpretação moderna, precedendo as célebres releituras que Pablo Picasso faria do quadro dez anos depois, em 1960, morando em Paris. A interpretação de Glauco também pode ser associada à sensualidade e à exuberância das formas femininas do quadro de Matisse *Alegria de Viver*, com mulheres de quadris largos que, na versão de Glauco, recebem postura matriarcal: “As Vênus de Bagé”. Sobre *Piquenique na relva*, Glênio Bianchetti nos revela uma história curiosa, relacionada ao modo como foi realizada, num flerte com o fazer cinematográfico: “Eu e Glauco resolvemos fazer uma brincadeira: faríamos o quadro como se fosse um filme. E eu era o diretor e ele era o pintor. Eu ficava deitado na cama falando: ‘Mais azul, agora coloca verde, mais isso, mais aquilo’, e ele ia pintando”⁸. Glênio revela que a sintonia entre os dois era plena e que a competição existia, mas de forma saudável. “Nós trocávamos figurinha, sempre que um descobria alguma coisa, compartilhava com o outro. Nós também competíamos, mas era de um jeito bonito.”

⁸ Bianchetti, em entrevista ao autor em 29 de maio de 2013.



Figura 2 - Glauco Rodrigues

Piquenique na relva, 1950

Óleo sobre tela, 113 x160 cm

Coleção Zuleika Torrealba, Bagé

Com a chegada de Danúbio Gonçalves, Glauco e Bianchetti formam um segundo ateliê coletivo, com o objetivo de praticar técnicas de pintura e desenho. Sobre esse período, Glênio analisa a aproximação de Danúbio: “Ele pertencia a um universo diferente do nosso; seu pai era um dos donos da cidade, um rico fazendeiro. E ele tinha problemas com a família, que não queria que ele fosse artista, então ele se identificava conosco”.⁹

⁹ Idem.



Figura 3 - Pablo Picasso

Le déjeuner sur l'herbe, 1960

Óleo sobre tela, 195 cm x 130 cm

Museu Picasso, Paris

Objeto de acrílico, 119 x 130 cm.

Com Danúbio Gonçalves e Carlos Scliar na cidade, forma-se uma inspirada atmosfera, de disciplinas artísticas e teorias políticas, batizada pelo crítico Clóvis Assumpção como Grupo de Bagé:

Com efeito, nesta época, Danúbio instala-se ali, montando um ateliê coletivo do qual participavam Glauco e Chagas, além do Jovem Denny Bonorino e o dentista Júlio Meirelles. Bianchetti já está em Porto Alegre, mas continua ligado ao Grupo. Decididos modernistas, já imbuídos de algumas convicções sociais e políticas esquerdizantes (era a tônica do movimento cultural brasileiro naqueles anos de pós-guerra), trabalhariam arduamente, podendo, em outubro daquele ano, realizar uma mostra de repercussão pelo caráter inovador, no auditório do *Correio do Povo*, em Porto Alegre, sob patrocínio da revista dos jovens intelectuais rio-grandenses, *Quixote*. Um comentarista da época chegaria a dizer que esses rapazes parecem que “vivem com o

corpo em Bagé e com espírito em Paris”, tal o caráter modernista que encontrava em suas produções. Pode-se afirmar que o Grupo como tal dura até 1949, quando Danúbio parte para a Europa, voltando de lá com outra orientação estética. (SCARINCI, 1982, p. 75-76)

Depois de ganhar o prêmio com *O piquenique na relva*, Glauco se depara com uma crise artística: “A mão não atingia a mesma velocidade do pensamento. [...] Eu dei um passo muito grande para minha cabeça naquele momento. Eu fiquei perdido”. Lembrando-se de seu primeiro mestre, José Moraes, retoma o desenho. “Isso foi em 1950 para 1951. Eu disse: o melhor que eu tenho a fazer é parar para pensar. Fazer um estudo sério, como eu tinha começado com o José Moraes, continuar aquilo. Ter uma modéstia de começar o beabá, aprender a desenhar”.¹⁰



Figura 4 - Glauco Rodrigues

Cavalos, 1951

Lápis sobre papel, 32 x 48 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro

Aracy Amaral aponta como emblemático o reencontro de Glauco Rodrigues com Danúbio Gonçalves após uma vivência europeia de pós-guerra no Congresso de Wroclaw. O amigo o alerta para a preocupação social, já enfatizada anteriormente por José Moraes: “Percebi que arte não tem sentido se se isola do povo. Arte é comunhão, é vida. Retomamos o trabalho em conjunto e começamos tudo outra vez. Mas agora o objetivo estava mais definido. Procedia-se o esforço por *fazer pintura séria e realista*” (AMARAL, 1984, p.182). Glauco Rodrigues ainda não

¹⁰ Rodrigues, em entrevista para a TVE, Televisão Educativa do Rio Grande do Sul, em 1989.

havia definido um estilo próprio, nem se considerava detentor de técnica absoluta em pintura, mas sua ideologia estava bastante amadurecida. Em entrevista a Aracy Amaral, declara:

Queremos um domínio dos meios plásticos que nos permita exprimir os característicos da região em que vivemos. Mas sem nenhuma exploração do pitoresco regionalista. Uma arte brasileira que reflita a vida e as lutas do povo, na forma em que se manifestam no Rio Grande do Sul. (Apud AMARAL, 1984, p.182)

Amparado na observação e no imaginário popular, Glauco vai ao encontro do que chamou de uma “raiz profunda”. Quer “conhecer” a paisagem e as pessoas da região em que vive. É quando realiza, na técnica tradicional renascentista da têmpera a ovo sobre madeira, o *Retrato de Jandira*. Estampa a empregada doméstica que trabalhava em sua casa: de olhar profundo e mãos calejadas, Jandira foi tema de muitos desenhos do artista. Com a pintura, conquista mais um importante prêmio, a Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna. Glauco situa o quadro de 1951:

[...] Era o resultado daquele trabalho que nós estávamos, de aprender a desenhar, de estudar a técnica. Então aquilo era pintado em têmpera a ovo sobre madeira, uma técnica do Renascimento, o eu voltava radicalmente ao passado para tentar ser moderno. O quadro foi feito de uma maneira muito clássica. Eu poderia ter pintado em qualquer época... até em 1500. Isto era o resultado já de sair da crise que eu estava no ano anterior; em 1950, eu não sabia para que lado ia. (RODRIGUES, 1989)¹¹

Em entrevista gravada para o Museu da Imagem e do Som do RJ, Glauco revela que o prêmio de *Retrato de Jandira* resultou em uma querela modernista. Inscrito na Divisão Moderna, o quadro teria sido atacado por Lygia Clark em artigo publicado no *Jornal do Brasil* daquele ano. Glauco relata que a temática social para ele naquele momento era algo entendido como um posicionamento moderno, era a literatura dos anos 1930, o romance social de Pedro Wayne, a pintura modernista brasileira que tinha seu lastro em 1922. A técnica clássica da têmpera a ovo servindo para a representação da realidade social daqueles anos no Brasil ia muito além da academia, abandonava o elitismo presente na tinta a óleo e

¹¹ Rodrigues, em entrevista para a TVE, Televisão Educativa do Rio Grande do Sul, em 1989.

buscava a noção elementar de um artista autossuficiente. O pintor cientista que, assim como um alquimista, elabora seus elementos de trabalho. Porém, era o posicionamento crítico presente na imagem que Glauco considerava moderno. Lygia acusava o quadro de acadêmico, e Glauco encontrava justifica no fato de a artista fazer naquele momento uma arte radicalmente abstrata. *Jandira* revela o que seria um dos grandes dons de Glauco Rodrigues, ser um exímio retratista.



Figura 5 - Glauco Rodrigues

Retrato de Jandira, 1951

Têmpera ovo sobre madeira

100 x 64 cm

Coleção Norma Estelita Pessoa,

Rio de Janeiro

Nessa época, os artistas do Grupo de Bagé entram em contato com os ideais comunistas, como, sobretudo, com a produção do Taller de Gráfica Popular do México (TGP) e seu principal expoente, Leopoldo Méndez. Essa aproximação foi fundamental para os passos seguintes do Grupo, que se firmou como um arauto de alguns dos principais problemas sociais brasileiros, como a luta pela educação e a alfabetização popular, as denúncias das condições do trabalhador rural, a liberdade de expressão e a conquista da paz. Através das artes gráficas vivenciariam um fazer comum: realistas na xilogravura, politicamente engajados nas temáticas que abordavam ou denunciavam e igualmente unidos nas articulações expositivas.

1.2. Trajetórias no realismo crítico e na abstração

[...] A gravura estigmatizava o burguês, poetizava o trabalho, o sofrimento e a pobreza, considerava a marginalidade. A gravura nas suas primeiras expressões, através da xilo, era desde logo uma poética do *outro*, da alteridade, desconfiada das identidades seguras, talvez, na verdade, investimentos da burguesia. A gravura era, nesse sentido, pura vanguarda. (SCARINCI, 1982, p. 17)

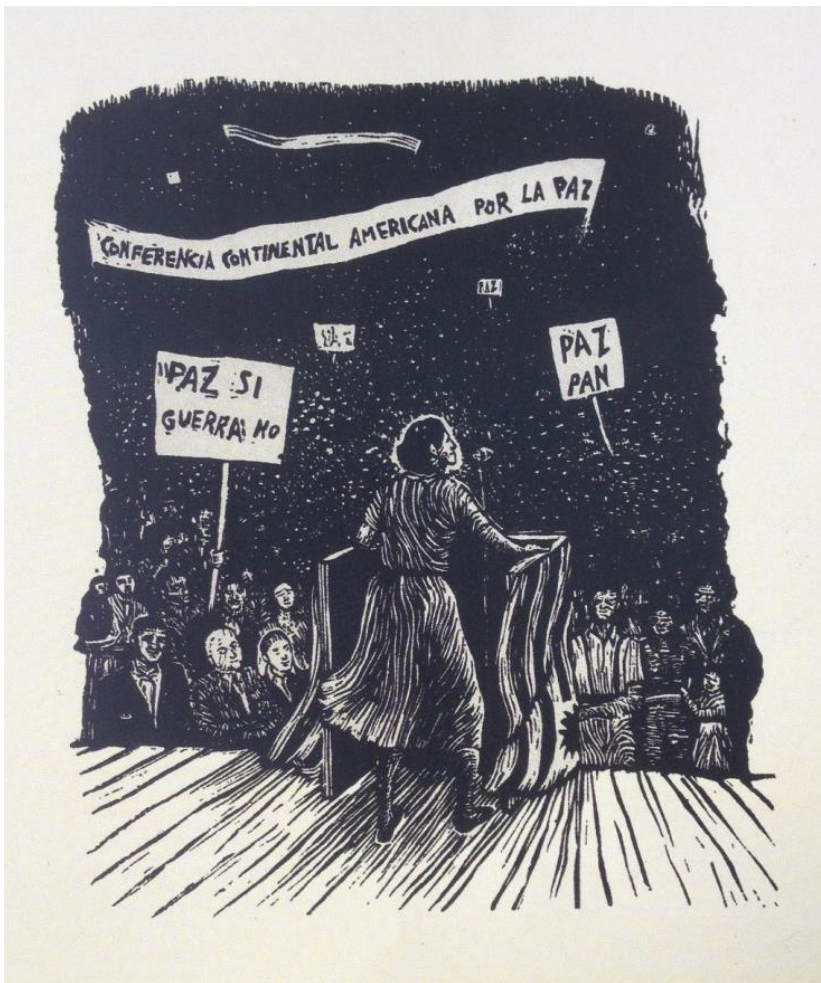


Figura 6 - Glauco Rodrigues

Conferência Continental da Paz,
1952

Linoleogravura, 33 x 23,5 cm

Coleção: Museu da Gravura
Brasileira

Bagé/RS

A preocupação social na arte latino-americana emerge a partir da década de 1920, como consequência direta da Revolução Russa de 1917, e se instala no meio artístico e intelectual. Essa militância poderia ser declarada ou muitas vezes implícita, são diversos os artistas tocados pela inquietação social. Em *Arte para quê?* Aracy Amaral identifica os artistas

que abandonam sua arte e se tornam militantes, e aqueles que colocam sua arte a serviço de uma mensagem: “uns poucos que tentam encontrar uma forma de arte que poderia universalizar a preocupação política” (AMARAL, 1984 p.18).

Uma das características dos artistas do Grupo foi o cruzamento com outras artes, principalmente com a literatura, e isso pode ser entendido dentro do próprio campo político da esquerda. O ambiente do Partido Comunista Brasileiro era composto por nomes como Jorge Amado e Cândido Portinari, máxima expressão de nossa intelectualidade artística, e Carlos Scliar soube fazer a ponte de diversos nomes do pensamento nacional e internacional com os artistas gaúchos, graças às suas ligações políticas:

Na América Latina muitos partidos comunistas e socialistas foram fundados e militados por artistas e intelectuais, o que não ocorria em outras partes do mundo... a maior diferença não é somente aquela óbvia – de diferentes paisagens e raças –, mas também uma diferença mais significativa e que afeta noções básicas sobre o que seja a arte. Enquanto grande parte da arte ocidental se preocupa com experiência individual ou relações entre os sexos, a maior parte das principais obras da literatura latino-americana e mesmo algumas de suas pinturas são muito mais preocupadas com fenômenos sociais e ideias sociais. (AMARAL, 1984, p.19)

Os artistas do Grupo de Bagé, entre eles Glauco Rodrigues, assumiram a perspectiva de articuladores de um discurso político que atravessa as engrenagens da sociedade sulista. Partindo do ambiente intelectual e atingindo espaço do proletário, percebem o papel do trabalhador na luta de classes e potencializam essas revelações produzindo uma iconografia expressiva e poderosa. As agruras do operário, o campesino em sua realidade de suor e sobrecarga, os professores em escolas improvisadas, os mineiros em condições desumanas, os trabalhadores da indústria da carne, de esforço braçal. As políticas internacionais de trabalho, as lutas por direitos sociais e sindicais, a reforma agrária, o subemprego no pós-guerra, compunham o repertório temático produzido por eles.

O crítico Clóvis Assumpção, de um modo ambíguo e movido por um compreensível sentimento localista, já designava, em 1953, como Grupo de Bagé os membros do Clube de Gravura, que, junto a três membros do agrupamento original, incluía também Carlos Scliar. Scliar, que tinha ligações de parentesco com a cidade, ali passando regularmente períodos de férias, tem sua participação dentro das orientações do Clube.

Juntamente com Vasco Prado, Scliar havia passado uma temporada na Europa, onde estudaram em ateliês de artistas e participaram de eventos políticos. Entre eles, o Congresso *Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz*, em Wroclaw, na Polônia, no ano de 1948. Na Europa, Carlos Scliar encontra Danúbio Gonçalves, é quando conhecem o gravador mexicano Leopoldo Méndez. Méndez pregava a popularização da Arte através da gravura, imagens que, além de fazer uma crônica da realidade, pudessem lançar uma visão crítica acerca das engrenagens sociais. A aplicação do socialismo através de uma arte engajada e a epifania comum que revelaria o homem e o trabalho, como o *pathosformel*¹² do Grupo de Bagé.

Em 31 de janeiro de 1951, toma posse Getúlio Vargas, eleito presidente da República. Naquele ano, Glauco funda com os amigos Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves o Clube da Gravura de Bagé, pautado em propósitos semelhantes ao mexicano TGP: “[...] e teve início uma profícua animação cultural na cidade, a partir de iniciativas do grupo: escola de arte para crianças, galeria de arte, caminhada pela paz” (AMARAL, 1984, p. 182). O próprio Glauco relata a experiência, em entrevista a Aracy Amaral.

[...] Organizamos primeiro um Clube de Gravura que reuniu logo 50 sócios. O Clube distribui uma gravura por mês aos seus associados que pagam uma mensalidade de 50 cruzeiros. Depois fizemos uma escola de arte para crianças que já conta com 100 alunos. O poeta Ernesto Wayne “se tornou o quarto componente do nosso grupo”. E, na galeria, em 1951, organizaram sete exposições desde o começo do ano, e é enorme o número de frequentadores: todo o mundo de Bagé vai lá. Desde os trabalhadores e os soldados até a gente da sociedade. (AMARAL, 1984, p. 181)

¹²Conceito cunhado por Panowsky, que é utilizado pela Iconologia e a Iconografia e que aqui nos parece a convergência temática, o ponto de encontro, de imagens que têm no drama do trabalhador um reflexo iconográfico.



Figura 7 –Glênio Bianchetti

Lavadeiras, 1952

Linoleogravura, 21,8 x 29,8 cm

Museu: Pinacoteca de São Paulo

Percebe-se neste depoimento de Glauco para Amaral a preocupação que os artistas tinham em ser percebidos e ter suas obras circulando nas mais diversas esferas da sociedade. Da aristocracia aos trabalhadores, propunham atividades de formação, de certa maneira preparando um público para seus trabalhos e incentivando novas gerações de artistas. Não apenas pintores, mas também escritores, teatrólogos, músicos e poetas. As atividades como exposições coletivas, a busca por espaços de circulação transversais e alternativos revelavam também a necessidade de interação, a gravura suscitando debates e situações relacionais. Em um episódio no Parque da Redenção, em Porto Alegre, os artistas propõem que o público vote e escolha de forma democrática as imagens que mais emocionam. A ocupação tanto de espaços nobres como museus e galerias como as exposições em espaços públicos alternativos, e mesmo as tiragens para os associados, revelam o profundo engajamento não só com o fazer, mas com a popularização da arte.

No início dos anos 1950, os artistas do Clube realizam as primeiras viagens para a região das Palmas, no interior de Bagé, para um contato direto com a natureza e com o ambiente campeiro. A primeira experiência de Glauco com o universo rural foi a convite do casal Ismail e Pepita Collares, na Estância das Delícias. Das observações do ambiente rural, do imediato regional que encontram ao olharem o interior de Bagé, surgem algumas das imagens paradigmáticas do Grupo, que os identificam e divulgam até hoje.

Motivado com a produção coletiva, Glauco começa a integrar salões de arte e, engajado ao partido comunista e por incentivo de Scliar, parte para sua primeira viagem internacional em 1953. Na Europa e Ásia, viajando de trem, conhece Bucareste, Moscou, Pequim e Shangai. Também visita a Itália e se apaixona por Florença, onde aprecia os mestres do Renascimento italiano. A viúva Norma Estelita Pessoa conta que o artista tinha uma relação mística com Florença: sua primeira hospedagem na cidade foi a casa onde morou o pintor renascentista Andrea Del Sarto, de quem Glauco era um admirador da pintura. É inegável que as técnicas e a inspiração renascentista, certo maneirismo, se fazem presentes desde sempre na obra de Glauco Rodrigues.

Em 1954, muda-se para Porto Alegre e junta-se ao Clube da Gravura da cidade. No período em que frequenta essas associações de gravadores, aprimora sua capacidade de desenhar como ilustrador, com trabalhos voltados não somente para a representação do homem do campo e para os tipos e costumes regionais como também pinturas por encomenda. Realiza retratos da aristocracia gaúcha, cenografias teatrais e pinta grandes painéis com temática indígena para o cinema Cacique, na capital.

A técnica da xilogravura, por exemplo, não fazia parte das disciplinas do curso de artes existente no estado. A escolha por um método popular e popularizante aponta uma postura genuinamente moderna. O aprimoramento de questões gráficas vai culminar na revista *Horizonte*, e mais tarde, pelas mãos dos mesmos artistas, em outro contexto social e político, na revista *Senhor*¹³, ambas ilustradas e editadas por Carlos Scliar, com colaboração de Glauco Rodrigues.

¹³ A revista *Senhor* circulou entre 1959 e 1964. Marcada pela liberdade e a irreverência, *Senhor* instituiu um padrão editorial e gráfico que até hoje é referência no ambiente jornalístico brasileiro.

A revista cultural *Horizonte* circulou no Rio Grande do Sul (Brasil) entre os anos de 1949 e 1956. Seus colaboradores eram escritores, jornalistas e artistas visuais ligados à esquerda, sendo alguns deles filiados ao Partido Comunista. A partir de 1950, a poetisa Lila Ripoll (1905-1967) assume a direção da publicação e os artistas Vasco Prado (1914-1998) e Carlos Scliar (1920-2001) ingressam no Conselho de Redação. Essas alterações na equipe vieram acompanhadas por uma proposta de reformulação de conteúdo que passaria a atender às diretrizes do Realismo Socialista. A fim de viabilizar economicamente a *Horizonte*, o Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA) foi criado em 1950. (DUPRAT, 2013, p. 102)

Se o TGP teve em suas bases o legado de José Guadalupe Posada, é impossível pensar o fenômeno do Grupo de Bagé sem se debruçar na força inspiradora de Pedro Wayne, sua poética, engajamento artístico e feroz denúncia social. Pedro e suas articulações, cartas e escritos colocam Bagé no mapa da modernidade. As correspondências trocadas com Erico Verissimo, Oswald de Andrade e Jorge Amado abrem as portas para o arejamento intelectual do Grupo e formam o ambiente para a década mais criativa e áurea da cidade. Nos anos 1940, Bagé lançava-se para a história da Arte brasileira forjando meninos que, assim como Pedro Wayne, tiveram coragem de ser artistas.

Foi por meio da gravura que os artistas se popularizaram, exatamente como preconiza esse tipo de técnica que possibilita a reprodutibilidade das obras. Os artistas do Taller de Gráfica Popular, inspiração do Grupo, defendiam que a arte deveria se popularizar e carregar sentido político. A gravura era uma forma de tornar a obra mais acessível a todos. Como as obras eram feitas em série, eram um ótimo veiculador de ideias.

Além disso, também por influência de Scliar, que era militante do Partido Comunista, o grupo lançou-se em um imaginário que foi classificado como realismo socialista, retratando a vida do trabalhador rural, do homem comum. No entanto, o Grupo de Bagé mostrava a realidade sem a idealização do trabalhador como herói, e sim em condições de exploração e sofrimento. Nesse sentido, a produção do Grupo se apresentava como uma transgressão da doutrina do realismo socialista soviético, por exemplo. E a subversão era dupla, pois, além de não fazerem uma arte panfletária aos moldes do realismo socialista europeu, realizado em países socialistas, naquele momento, o paradigma da arte brasileira era o abstracionismo, justamente o oposto do figurativismo realista. O Grupo vai contra as correntes europeias da época, e nesse sentido vai ao encontro do que estava sendo praticado pelo TGP.

As ideias de Leopoldo Méndez sempre foram de transformação social. Sua gravura estava muito atrelada à ideia da visão de José Guadalupe Posada, e, com isso, o Taller retoma a essência de Posada, fundamentalmente, em sua obra de crítica social. Posada era realmente o paradigma que todos queriam alcançar. A Revolução Mexicana rompe com o esquema do “privado”, e a arte, o óleo, o cavalete, que eram restritos, praticamente, para o consumo das classes ricas, com a Revolução Mexicana acontece uma transformação. A “monumentalidade” passa ao gozo do povo. Com isso se começa a usar a arte para enfeitar escolas, pintar instituições e espaços públicos. E o desenho dos construtivistas, que estão em objetos cotidianos, e não só em quadros, começou a circular pelas casas de modo muito mais democrático.

Segundo o teórico e crítico de Arte mexicano Alberto Hjar, entrevistado para esta pesquisa, a forma Taller implica reflexão, crítica e autocrítica. E, ao apropriar-se também dos modos de circulação, vai construindo um sujeito histórico e social não só pelo que fazem os membros do Taller, mas pela difusão que conseguem exercer, dando lugar não só a certas obras e a certos modos de produzi-las, como também a certos modos de circulação e valoração. Em relação à classificação do Grupo de Bagé nos termos do realismo socialista, Hjar apresenta um ponto de vista instigante, que apresenta outra possível classificação do Grupo:

Me assombra que digam que eram autodidatas, porque tinham um grande ofício e um domínio técnico impressionante deste Realismo Crítico, que nada tem a ver com o Realismo Socialista. Quando em 1940 deu-se a primeira exposição do Taller de Gráfica Popular na União Soviética, os acadêmicos não gostaram. Como representar seres famélicos, trabalhadores, assim? Quando devem fazer trabalhadores fortes, bonitos etc. Não gostaram da linha do Taller. Me surpreende que no Brasil entenderam que “Vão para o Inferno com o Realismo Socialista e vamos fazer assim como queremos”. Imagino a reação de um acadêmico soviético diante disso. Se houvesse conhecido Bianchetti o teria fuzilado, envenenado, desaparecido com ele. Como fazer flores? Meu Deus! (HIJAR, 2017)¹⁴

Diferente do México, em Bagé não havia uma Academia de San Carlos, mas o fôlego dos jovens em seu ateliê coletivo resultou num inspirado movimento artístico, dissonante à

¹⁴ Hjar, em entrevista ao autor em agosto de 2017.

hegemonia abstrata da época. Parece-nos importante entender a inscrição histórica desses jovens e seu contexto – um universo agropastoril, distante das grandes metrópoles, distante dos grandes acontecimentos artísticos e culturais, distante da academia e dos salões. A ideia de Realismo Crítico, que seria resultado de uma visão crítica do mundo, parece ser realmente convergente ao Grupo de Bagé. E é inegável que na obra de Glauco Rodrigues a maneira realista da representação irá costurar os momentos de maior crítica política e social de suas imagens.

O registro histórico de Carlos Scarinci presente em *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980* não nega a importância do Grupo de Bagé enquanto fenômeno artístico, porém sua definição explicita alguns pressupostos delimitantes: “Um dos fenômenos mais significativos nas artes plásticas sulinas dos anos 40 realiza-se, surpreendentemente, na cidade fronteiriça de Bagé, onde dificilmente se poderia esperar uma manifestação artística importante” (SCARINCI, 1982, p. 74). Por que não deveríamos esperar manifestações artísticas importantes vindas da periferia?

O pensamento tradicional que rege as grandes instituições da França, do Rio de Janeiro ou da Bahia trabalha costumeiramente com a ideia de centro e periferia: o primeiro como detentor do saber legítimo; a segunda com a produção alternativa, periférica. Entretanto, acreditamos que do interior também brotam expressões artísticas tão relevantes e legítimas frente à história quanto as dos centros hegemônicos. Essa legitimação da periferia, do interior, dá-se de maneira mais difícil e conflituosa, valendo-se muitas vezes de revisões históricas e de políticas artísticas contemporâneas das instituições hegemônicas atuantes no período. Para o filósofo Jacques Rancière, o *Consenso* e o *Dissenso*, aquilo tudo que se apresenta como verdade histórica e cultural e aquilo que é excluído, deixado de lado.

O aspecto exótico da distância e do isolamento despertou surpresa da crítica, mas também foi associado a um olhar pejorativo que se deteve em classificações políticas. Talvez Scarinci, assim como outros críticos, ignorasse, por exemplo, que no ano de 1855 chegava a Bagé, aos vinte anos, o arquiteto e pintor José Obino¹⁵. Nascido na Sardenha e formado na tradicional escola de pintura e arquitetura italiana, tendo construído no século XIX inúmeros

¹⁵ Entre muitas obras célebres de José Obino, temos: Matriz de São Sebastião, Teatro 28 de Setembro, diversos mausoléus no cemitério (Bagé), Ponte do Jacuí, Teatro da Praça Conde D’Eu (Porto Alegre). FAGUNDES, Elizabeth. *Inventário Cultural de Bagé*. Bagé: Ed. Praça da Matriz, 2005.

mausoléus no cemitério de Bagé, além de teatros e da Matriz de São Sebastião. Os filhos, Pedro e José, também seguiriam o caminho da arte, realizando construções e afrescos pela cidade. Foi justamente pelo isolamento e, por consequência, a extrema dedicação ao aprendizado plástico em um escasso ambiente de interesses que a cidade já fundara, antes do Grupo de Bagé, certa tradição em pintura.

Portanto, não deve ser definitiva e absoluta a percepção do filósofo brasileiro Gerd Bornheim, que ao pensar a pintura de Glênio Bianchetti coloca o cenário de Bagé como o do isolamento estético, dizendo que “no princípio havia a ausência”¹⁶. Por seu lado, a teórica Aracy Amaral acredita que esse isolamento e certo “provincianismo” presentes na sociedade bajeense foram fundamentais para acelerar as transformações culturais e artísticas que a cidade experimentaria. Processo do qual, aliás, os “meninos de Bagé” (forma pela qual Scarinci se refere ao Grupo) foram seus principais agentes:

Para a mais jovem geração dos anos 40 da cidade de Bagé – onde quiçá a concentração de ideias num meio provinciano intensificava sua fermentação, diferentemente de uma cidade como o Rio de Janeiro, onde tudo levava à dispersão, por exemplo – causaram impressão às formulações de Carlos Scliar, expostas em conferências à volta da guerra. (AMARAL, 1984, p.181)

Os quatro artistas, depois de deixarem Bagé, percorrem distintos caminhos e nos revelam episódios e engrenagens sistêmicas. As querelas vividas com a geração da arte concretista paulista foram superadas juntamente com as transformações da época. Se durante o período das primeiras Bienais de São Paulo apresentou-se uma reação hostil aos artistas realistas de Bagé, logo na década seguinte os paulistas tiveram que rever seus próprios engajamentos discursivos diante das escancaradas políticas artísticas norte-americanas;

Os anos 60 conseguiram dar por solucionado o impasse da modernidade (abstração) *versus* brasilidade em bem temperadas sínteses formais, com os exemplos mais bem acabados de *sulinidade* artística para o mundo. Estes, os quatro artistas do Grupo de Bagé, finalizam o Clube de Gravura e, desde 1956, passam a tomar rumos próprios e personalizados na individualidade

¹⁶ BIANCHETTI, Glênio. Catálogo da exposição “Bianchetti – 50 anos de arte”.

plástica, especialmente com a pintura, além da gravura e desenho, no exorcismo de qualquer credo externo até o puro hedonismo de uma Arte pela Arte, compreendida agora sem pudor. O real, quase uma prescrição inicial e ponto de partida de sua figuração obrigatória, mantém-se e transfigura-se magistralmente em gozo, fetiche, ironia, ou expressão, respectivamente em Scliar, Glauco, Danúbio ou Glênio. A pulsão permanece. (PIETA, 1998, 30)

O cenário das artes no Brasil passa a ser dividido pelas mesmas polaridades que dividiam o mundo, de um lado os Estados Unidos com o Abstracionismo e de outro a União Soviética com o Realismo Socialista. Neste cenário o teórico Frederico Moraes identifica uma querela entre os artistas de Rio e São Paulo e os artistas gaúchos do Grupo de Bagé. Os representantes do concretismo e do neoconcretismo viam com maus olhos as incursões realistas. “Havia uma resistência muito grande contra nós, e nós não sabíamos o porquê” revela Carlos Scliar, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som.

No texto de Mario Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá”, percebemos a defesa de uma arte abstrata que estava integrada à Bienal e que negava qualquer tipo de “Provincianismo”:

Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se encontravam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais novo e de mais audacioso no mundo.(PEDROSA, 2015, p. 440-508)

A pesquisadora Marilene Burtet Pieta, no livro *Caixa resgatando a Memória*, conceitua o Grupo de Bagé como “proposta artística vigorosa e unívoca das primeiras locomotivas da modernidade e de uma arte gaúcha” (PIETA, 1998 p.31). Reparemos que Pieta aponta para duas vertentes em paralelo: a modernidade brasileira se apresentando em solo gaúcho nunca dantes navegado e o surgimento de uma arte autóctone em temática, uma arte gaúcha. A autora refaz o apanhado histórico que compõe os primeiros anos do Grupo até a chegada de Carlos Scliar e as ideias trazidas pelo TGP. Ao reconstruir um histórico de uma arte popular que se alimentava de ideias nascidas da revolução mexicana, da causa popular, de transformação social, estabelece relações entre o TGP, o movimento muralista mexicano e os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé.

Da mesma maneira que reconhece as relações com o TGP, a autora rememora a postura artística e política do Grupo de Bagé como radicalmente oposta da Bienal de São Paulo, que pela ótica do Grupo de Bagé soava como “colonizadora, antinacional, inatingível ao povo e vazia” (PIETA, 1998, p. 36). Veremos que nos anos 1960 e 1970 haverá uma postura dos artistas no sentido de enfim conquistar esse território hegemônico, em paralelo a um resgate de suas origens. Dá-se uma construção histórica e sistêmica, a conquista de espaços-tempos de consagração, uma difusão *aurática*.

Em 2010, a pesquisadora da UFPEL e também gravadora Ana Lucia Pereira Ferreira de Quadros, em sua dissertação *Gravuras na Campanha, um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira Bagé RS*, explicita a ligação com a construção da memória e da identidade do Grupo de Bagé na formação do Museu, situado em Bagé. A pesquisadora acaba por revelar um jogo de trocas sistêmicas; um museu que pudesse dar conta de um legado visual, um conjunto gráfico que justificava a criação de um museu. Da mesma forma, o texto faz o reconhecimento do movimento artístico que mobiliza instituições e lideranças comunitárias na criação de um espaço que preservasse o legado desses artistas e sua inscrição histórica. Destaca-se a participação de Carlos Scliar e do historiador Tarcísio Taborda como protagonistas deste resgate.

A pesquisadora pontua fatos históricos que precederam a criação do Museu da Gravura Brasileira. No ano de 1973, o Museu Don Diogo de Souza, da cidade de Bagé, com apoio da fundação Atila Taborda, convida Ernesto Costa, escritor que participou do Grupo em suas origens, para que organize atividades em sua instituição. Promove-se o reencontro dos quatro artistas de Bagé, que acaba acontecendo somente em 1976. É realizado o primeiro encontro nacional de artistas plásticos, reunindo não só os artistas do Grupo, como outros convidados. Deste percurso comum dos artistas resulta a necessidade de um museu que fosse específico para a gravura, aberto à pesquisa e com uma política cultural voltada à comunidade. A autora observa que a criação do Museu despertou simpatia dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, como, por exemplo, Vasco Prado: “Não só apoiava a criação desta nova instituição como também disponibilizava uma coleção de suas gravuras para compor este acervo, porém ressaltando que o sucesso desta iniciativa dependeria das condições de manutenção da cidade e de seus gestores” (QUADROS, 2010 p.77). A observação reflete como os artistas entendiam a importância da existência de um museu, como instrumento inclusive de articulação de suas obras com o sistema das artes.

A criação do Museu da Gravura Brasileira acontece em paralelo com a inserção das imagens que os artistas realizaram no período dos anos 1940 e 1950 nos museus do Rio de Janeiro e de São Paulo. É durante a organização do próprio Museu da Gravura Brasileira que se fecha conceitualmente a inscrição histórica do Grupo de Bagé. Os artistas passam a doar tiragens de suas séries de serigrafias e gravuras, legando um vigoroso acervo ao museu de Bagé. A disposição sistêmica do Grupo fundamenta o Museu: “as doações foram efetuadas em sua maioria pelos próprios artistas”. Encontramos uma soma total de 275 obras, em que Glauco Rodrigues acaba sendo o protagonista em quantidade: 27 obras de Danúbio Gonçalves, 41 obras de Glênio Bianchetti, 77 obras de Carlos Scliar e 130 obras de Glauco Rodrigues.

Dentro do campo cultural, Pierre Bourdieu aborda mais detalhadamente o campo de produção erudita ou campo artístico, buscando descobrir e evidenciar as forças invisíveis responsáveis por esse funcionamento, levantando seus princípios básicos de existência. Para ele, o campo tem uma estrutura e esferas de funcionamento que podem ser analisadas independentemente das características pessoais dos indivíduos nele atuantes. “Sendo fundamental o estudo do campo, e não dos indivíduos como tradicionalmente se faz em artes visuais” (BULHÕES, 2014, p.16).

O fenômeno do Grupo de Bagé estabelece um antagonismo histórico com o campo artístico hegemônico de sua época. Apresentam-se extremos ideológicos, extremos geográficos e proporcionais. Por mais distante que esteja Bagé, por mais humilde e modesto que possa ter sido este início, o que aconteceu por lá não era algo ingênuo ou mesmo alienado. Resulta de uma postura consciente, que combatia a internacionalização da arte abstrata e apostava no realismo como identidade moderna e nacionalista.

Em 1957, *Guernica* (1937), de Picasso, é exposta na Bienal de São Paulo, e Glauco fica encantado com o quadro, tem ali uma espécie de “revelação”, como relata o artista em entrevista ao Museu da Imagem e do Som. Gradativamente, sua pintura começa a vivenciar uma transição do figurativo para o abstrato. Então, uma nova contradição desponta: para o artista, tornava-se inviável continuar produzindo retratos por encomenda e, ao mesmo tempo, desenvolver um trabalho autoral de viés abstrato. Incomodado, decide sair de Porto Alegre e se mudar para o Rio de Janeiro, onde tinha o convite para trabalhar no segmento gráfico da revista *Senhor*. Isso foi em 1958.

Dirigida pelo experiente editor e jornalista gaúcho Nahum Sirotsky, a revista circulou entre 1959 e 1964 e tinha entre seus colaboradores nomes como João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Paulo Francis e Jaguar. Na parte gráfica, Carlos Scliar e Glauco Rodrigues; mais tarde, Caio Mourão e Bea Feitler. Marcada pela liberdade e a irreverência, *Senhor* instituiu um padrão editorial e gráfico que até hoje é referência no ambiente jornalístico brasileiro. O escritor Ruy Castro, de forma apologética, define a revista:

Senhor era um *choix* de baba-de-moça, quindim e ambrosia, em termos editoriais e gráficos [...]. Será que um dia teremos outra igual? Foi a revista mais admirada, criativa e inteligente da imprensa brasileira e qualquer um de seus números exibia mais talento concentrado do que um ano inteiro das outras revistas então em circulação. (Apud BASSO, 2008, p.4)

Segundo Chico Homem de Melo, embora Glauco tenha sido um “*designer* bissexto”, o que mais se destaca na sua atuação “[...] é o vigor e a diversidade das soluções visuais presentes na impressionante quantidade de capas e matérias de miolo, produzidas por ele em tão pouco tempo”. O curto espaço de tempo entre uma edição e outra revela um artista de grande inventividade: “Glauco conseguiu trabalhar diuturnamente sem perder a concentração ou a capacidade de se reinventar. Pelo contrário, parece que o ritmo febril contribuiu para que o leque de possibilidades se expandisse, em vez de se contrair” (HOMEM DE MELO, 2013, p.47). E completa:

Normalmente, ritmo febril caminha junto com a repetição de fórmulas, seja no *design*, seja em tantos outros campos do fazer humano. É quase uma questão de sobrevivência, poderíamos dizer. [...] No entanto, o que encontramos em Glauco é exatamente a inversão do esquema consagrado: a intensidade leva à diversidade, à surpresa, à ampliação de territórios. (HOMEM DE MELO, 2013, p. 47)

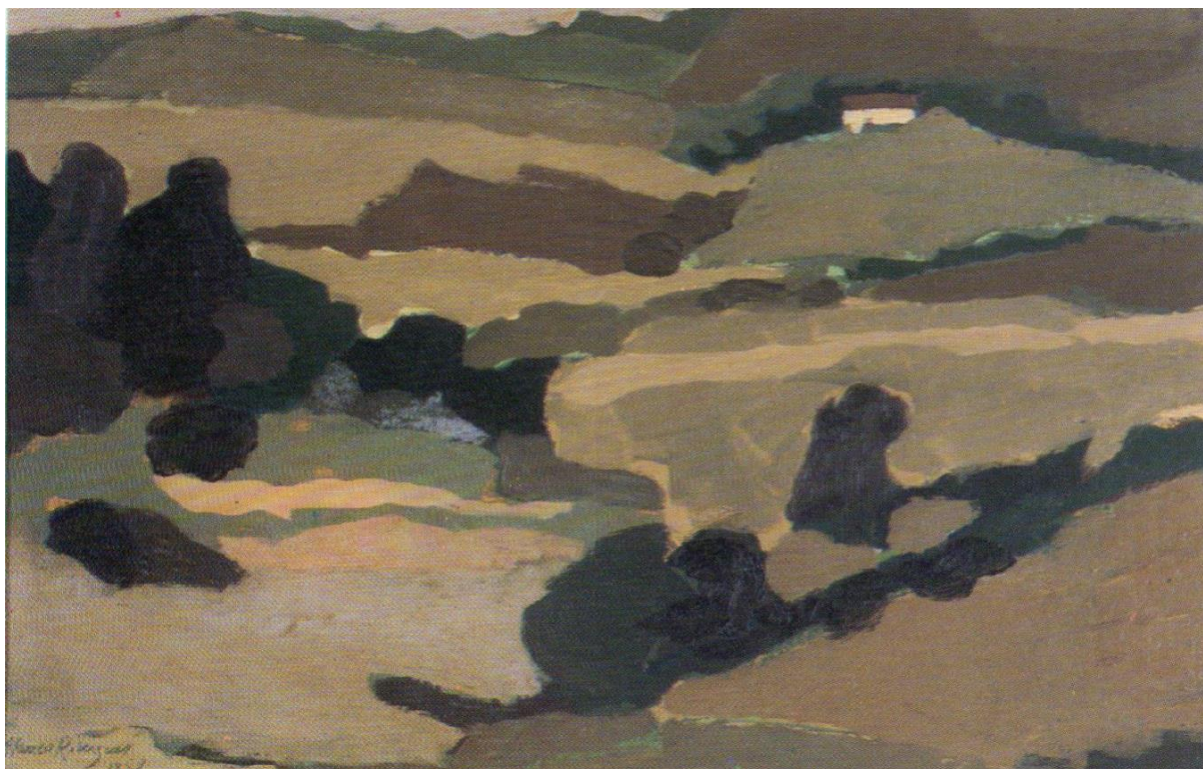


Figura 8 - Glauco Rodrigues

Estância das delícias, 1958

Óleo sobre tela, 32,5 x 50 cm

Coleção Henrique Cordeiro Guerra, Rio de Janeiro

O mesmo autor enfatiza a contribuição do artista, ao aproximar as artes plásticas do *design* gráfico:

[...] Como em qualquer linguagem, ele se alimenta também de outras linguagens. As artes visuais são parceiras históricas desse processo vital de oxigenação do *design*. A produção de Glauco pode ser entendida como uma contribuição inestimável das artes visuais ao *design*. Ele traz o ponto de vista peculiar do artista que repropõe a linguagem irmã em nova chave. (HOMEM DE MELO, 2013, p.47)

Na revista *Senhor*, Glauco experimenta diferentes estilos e linguagens. As figuras realistas vão, pouco a pouco, dando lugar a estilizações e colagens, manchas e grafismos. Essa múltipla convivência do desenho e da mancha se faz muito característica nesse período em

que o artista abandona o figurativo e parte para a abstração. Por outro lado, seu trabalho para a publicação é fundamental para entendermos o caminho que o artista adota na sequência. Veremos que sua pintura teve a linguagem “redefinida” nos anos 1970, e que a página em branco e os grafismos que marcam *Senhor* se farão presentes no decorrer de sua obra, convivendo com manchas abstracionistas e desenhos de tratamento mais naturalista.

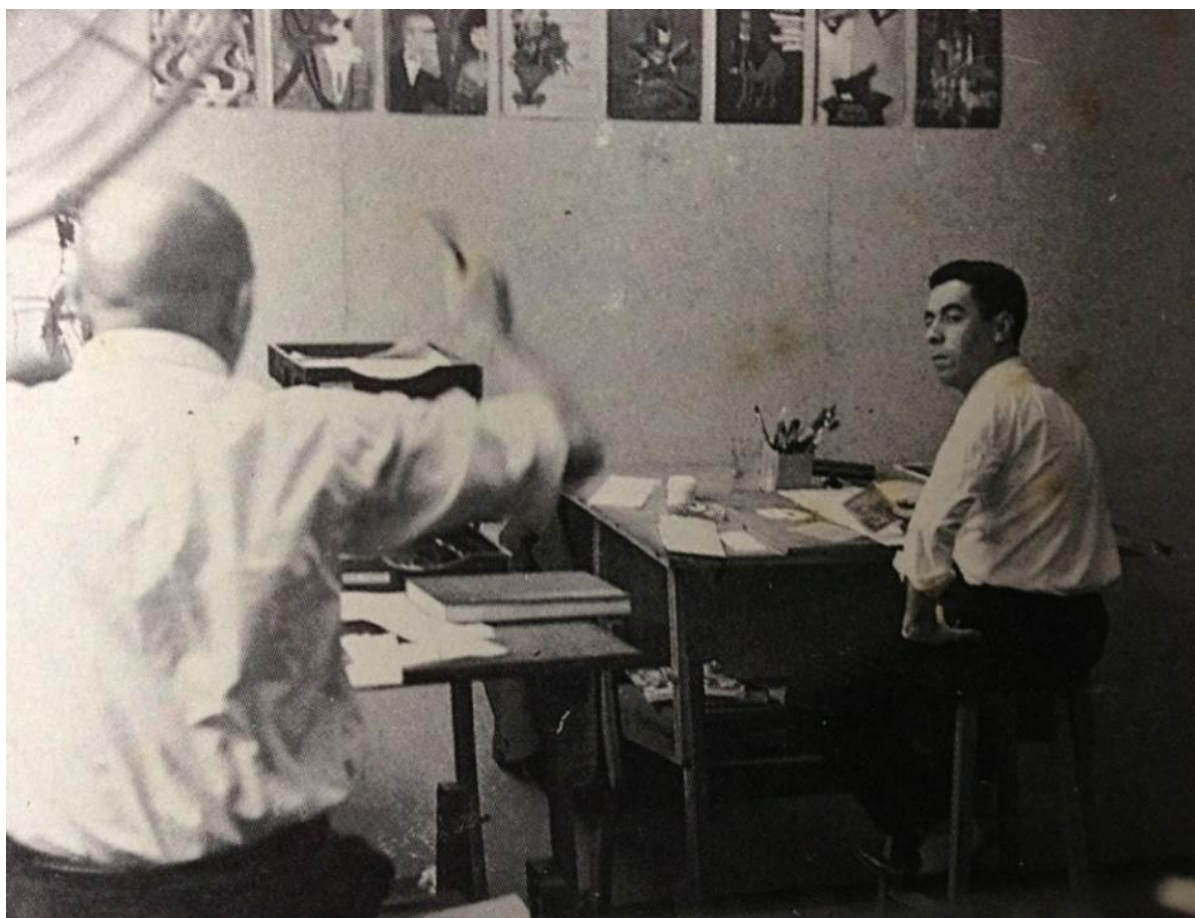


Figura 9 - Redação da revista *Senhor*, com Carlos Scliar e Glauco Rodrigues

Rio de Janeiro, 1959

Fonte: RODRIGUES, 1989

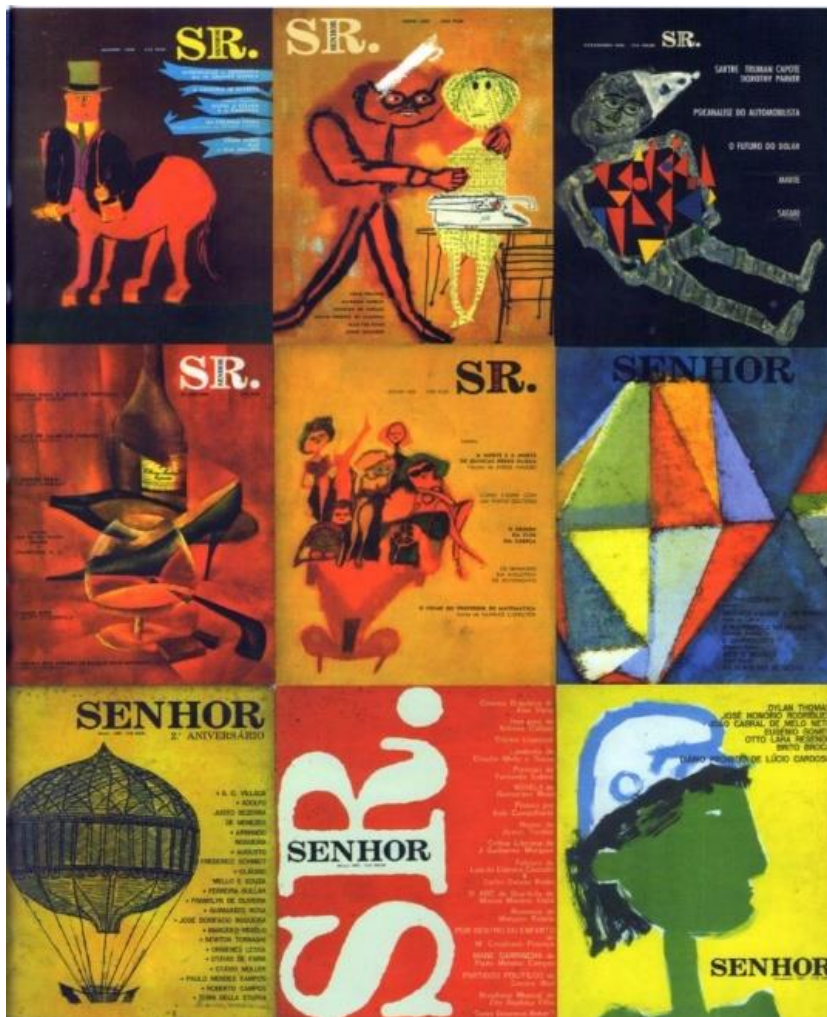


Figura 10 - Glauco Rodrigues

Capas para a revista *Senhor*, 1959-1964

Em 1960, Glauco participa da exposição coletiva “O Rosto e a Obra”, na Galeria do IBEU, Rio de Janeiro, com curadoria de Marc Berkowitz. No mesmo ano, recebe o Prêmio de Viagem ao País, no IX Salão Nacional de Arte Moderna, com o quadro *Marrom G-100*. Aqui identificamos uma espécie de fechamento de ciclo. Um ciclo de formação e elaboração intelectual que começou quando José Moraes ganhara o mesmo prêmio e se instalara em Bagé. Em 1961, ele realiza a sua primeira exposição individual na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, e participa da II Bienal dos Jovens em Paris. Mesmo participando de projetos importantes, ele ainda não era reconhecido, mas mesmo assim nunca perdeu a lucidez sobre suas escolhas.



Figura 11 - Glauco Rodrigues

Marrom G – 100, 1960

Óleo sobre tela, 100 x 65 cm

Coleção do artista, Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, Glauco conhece a gaúcha Norma, com quem se casa. Norma viria a se tornar muito importante na carreira do marido, estabelecendo relações sociais estratégicas e projetando o nome do artista entre críticos e colecionadores. Entre 1962 e 1965, o casal vive em Roma, a convite do embaixador Hugo Gouthier. Glauco trabalharia no setor gráfico da Embaixada do Brasil em Roma. Em entrevista Glauco revela suas ambições na época: “Nunca tinha conseguido ganhar o famoso Prêmio de Viagem, então era uma oportunidade de eu ir à Europa, trabalhando, me sustentando, e finalmente ir com a ilusão de ficar morando”.¹⁷

Num período em que a arte não figurativa se impunha internacionalmente, Glauco adere plenamente ao abstracionismo, realizando exposições individuais em Roma e em München e coletivas em Stuttgart, Spoleto, Kassel e Washington. Manchas, cores, variações de verdes e composições abstratas que remetiam a paisagens e que, portanto, mantinham viva a figuração, como aponta Roberto Pontual: “[...] quadros nem tão abstratos assim, pois neles

¹⁷ Rodrigues, em entrevista para a TVE, Televisão Educativa do Rio Grande do Sul, em 1989.

ainda se podia detectar a presença de objetos reconhecíveis, em naturezas-mortas diluídas nas massas de cor muito intensas” (PONTUAL, 1994, p. 50).

Parece-nos interessante perceber como Glauco Rodrigues foi percorrendo e compondo um percurso dialético. Lutou contra qualquer forma de arte internacionalizante nos primeiros anos de militância política e artística. Assim como os demais integrantes do Grupo de Bagé, buscou sua inspiração no realismo crítico do TGP e não no realismo socialista soviético de visualidade laudatória. Muitas vezes, costumam ser compreendidas as produções do período como pertencentes ao realismo socialista, mas acreditamos que, assim como são compreendidas as obras do TGP, devemos pensar as obras do Grupo de Bagé, majoritariamente, como imagens de um realismo crítico.

Contrariando todas as expectativas esboçadas em seus primeiros passos na arte, Glauco viu sua pintura mudar gradativamente e passar a assumir aquilo que antes combatia a arte abstrata. Sua pintura chega aos anos 1960 completamente abstrata. Do realismo restará uma centelha, uma explosão de cores e críticas que verteriam em aguadores de *Pop Art*.

Das vanguardas europeias, o abstracionismo encontrou nos EUA terreno fértil para disseminar-se pelo mundo ocidental. Acredita-se que, em grande parte, o investimento estadunidense na arte abstrata se dá pela busca em contrapor o realismo soviético e o seu figurativismo socialista. Existem diferenças evidentes entre o abstracionismo informal e o abstracionismo formal. No primeiro caso, encontramos uma arte abstrata bastante expressionista, cujos elementos da obra parecem dar vazão às paixões do artista, suas emoções, sua subjetividade. A esse tipo de abstracionismo, essencialmente expressivo e informal, as cores e os afetos se sobressaem. Já no caso do abstracionismo legitimado e propagado pela Indústria Cultural, vemos uma arte abstrata extremamente formal, ligada mais à forma do que ao conteúdo.

Segundo o teórico Frederico Moraes, o Clube de Gravura criou uma polarização com a Bienal de São Paulo porque havia uma política artística no sistema das artes que valorizava a arte abstrata em detrimento da arte realista. O engajamento social extremamente realista dos artistas gaúchos do Clube criou esta polarização, porque a ideia de Scliar era dar um sentido político ao trabalho gráfico, além de redescobrir o que seria a realidade brasileira, no caso do Rio Grande do Sul, do interior, das fazendas, do trabalhador rural etc. A intenção era esta: adentrar no território. Essa polarização apresentava uma tentativa exatamente inversa, em

confronto com a realidade exterior, com o mundo europeu. “O modelo da Bienal de São Paulo foi a Bienal de Veneza. Então, a Bienal estava, de certa maneira, defendendo um passo à frente, que era o da abstração. E o Grupo de Bagé e o Clube de Gravura defendiam uma figuração realista, maotsetunguista.”¹⁸

Segundo Morais, Glauco se identifica com o Abstracionismo, mas não com o abstracionismo estadunidense, e sim com a arte abstrata europeia, principalmente dos franceses e italianos. A fase abstrata que dominaria por dez anos a pintura de Glauco mostra o resultado da sua inclinação para as artes gráficas. Segundo o curador da exposição “O Universo Gráfico de Glauco Rodrigues”, Antônio Cava, a vertente abstrata vem juntamente com seu apogeu gráfico, “das vinte e duas capas de Glauco Rodrigues assinadas para revista *Senhor*, todas elas tendem ao abstrato” (Antônio Cava, em entrevista ao autor, março de 2014). É importante salientar que a revista *Senhor* foi uma revista extremamente importante, rica e inovadora, com textos polêmicos e provocativos, com um tipo de desenho gráfico e de diagramação bastante ousados para a época. A trajetória da obra de Glauco toma novos rumos justamente nesse período criativo da revista.

Segundo Cava, como era reconhecido como retratista e sobrevivia como retratista, foi uma transição muito grande quando a sua arte se transforma em abstrata, entretanto, o convívio com as figuras se manteve presente. Desenvolveu uma pintura abstrata que não era pura, mas tinha em suas raízes o desenho e uma espécie de pensamento racional (Antônio Cava, em entrevista ao autor, março de 2014). Apesar da abstração, muitos críticos dizem que há em Glauco sempre alguma figura.

Sobre essa fase abstrata, o teórico Frederico Morais considera que os gestos de Glauco, mesmo abstratos, eram extremamente calculados, eram medidos, e não deveríamos nos iludir com a imagem aparente de um quadro abstrato. Pois, às vezes, a mancha é tão demorada quanto fazer um desenho. Acredita que essa parte da abstração de Glauco é relativamente pequena, e que não é fundamental, pois, para ele, Glauco estava atento às coisas que aconteciam no mundo;

¹⁸ Morais, em entrevista ao autor em maio 2014.

Todo artista é afetado de alguma maneira, por aquilo que está ocorrendo. Não há um artista totalmente bruto, o artista está dialogando com seu tempo e com o passado. Quando vai para Europa encontra uma produção abstrata relativamente grande, com resíduos da abstração informal. E com sua competência técnica, com virtuosismo próprio, não teve problemas em fazer experiências com a arte abstrata. (MORAIS, 2014)¹⁹

Morais destaca na pintura de Glauco Rodrigues a existência da abstração como uma necessidade de dialogar com as correntes e vertentes de seu tempo. Parece-nos que o artista, saindo de seu universo de origem, experimenta outras visualidades e exercícios estéticos. Porém Frederico Moraes não parece acreditar na pintura de Glauco como uma resposta genuinamente expressiva, para o teórico o pintor é matemático, calculista, vivendo a contradição de um racionalismo formal que se apresenta como abstração informal. Acredita que, como Glauco era capaz de copiar um quadro renascentista com exímia precisão de detalhes, também seria capaz de imitar, copiar, a expressão de um gesto.

A leitura que faço é de um artista figurativo, que trabalha racionalmente uma visualidade abstrata. Por outro lado, sobretudo no colorido, mesmo esse tipo de figuração de Glauco, num tipo de pincelada mais solta, podemos ver espaços que seriam próximos de uma pintura abstrata informal, um tipo de imagem em que a cor tem muita intensidade. Há alguns quadros de Glauco em que a figura ocupa um espaço menor do que as manchas. Essa mancha pode ser um cenário meio abstrato, mas mantém a qualidade do gesto, da pincelada. Porque, Glauco Rodrigues, assim como é capaz de imitar um quadro a perfeição, como Djanira, é capaz de imitar também uma pincelada.(MORAIS, 2014)²⁰

Parece-nos, portanto, que, além de uma identificação com o abstracionismo europeu, expressionista e informal, Glauco também parece se utilizar do abstrato como uma forma racional de abrir espaço interpretativo na experiência estética. O crítico de arte Mario Pedrosa, no texto “Das formas significantes à lógica da expressão”, procura desenvolver uma genealogia da forma abstrata moderna que nos permite compreender também, por sua vez, o abstracionismo no Brasil. Segundo Pedrosa, a atitude do artista, plasmada em obra, nos apresenta uma inquietação mobilizadora de novas formas de pensar. A arte teria a capacidade

¹⁹ Moraes, em entrevista ao autor em maio 2014.

²⁰ Idem.

de mediar, como síntese, a emoção causada pela experiência estética e a razão que busca elaborar sentido. Para o autor, o abstracionismo, sobretudo o abstracionismo geométrico formal, é responsável por conduzir a arte a um lugar ideal entre a livre experimentação poética e os compromissos com os meios próprios da linguagem trabalhada:

Eis porque é privilégio da Arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética. A arte moderna, nas suas formas mais depuradas e audazes, nas suas manifestações aparentemente menos sensíveis e humanas, está formulando certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances. (PEDROSA, 1986, p. 70)

Mario Pedrosa foi um dos intelectuais brasileiros responsáveis por fundamentar e teorizar as primeiras correntes do abstracionismo formal de nosso país. No período que Glauco Rodrigues dedicou à pintura abstrata procurou inspirações no abstracionismo informal. O elo histórico entre as distintas correntes da abstração, e suas expressões na obra de artistas brasileiros, pode ser explicitado na Bienal de Veneza de 1964, onde tanto Glauco Rodrigues como Palatnik, Krajcberg e Mavignier irão dividir o mesmo espaço expositivo.

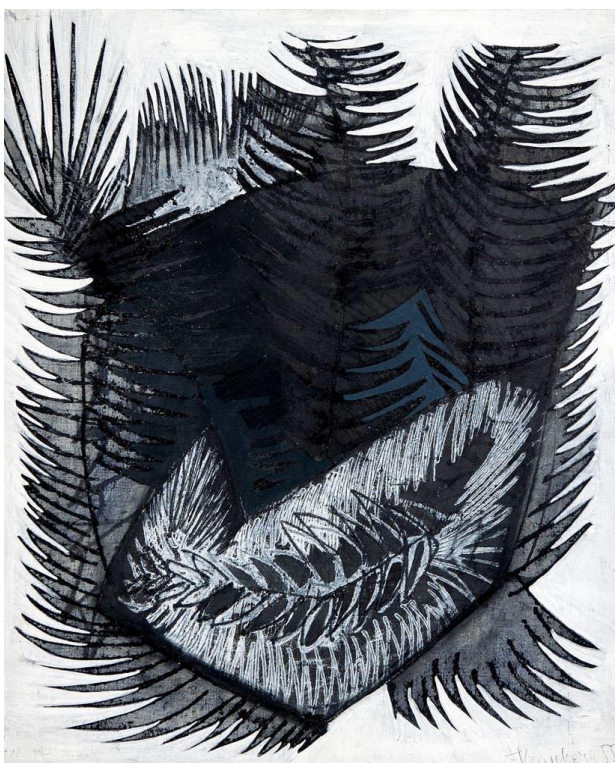


Figura 12 - Franz Krajcberg

Sem título, 1955

Óleo sobre tela, 60 x 49 cm

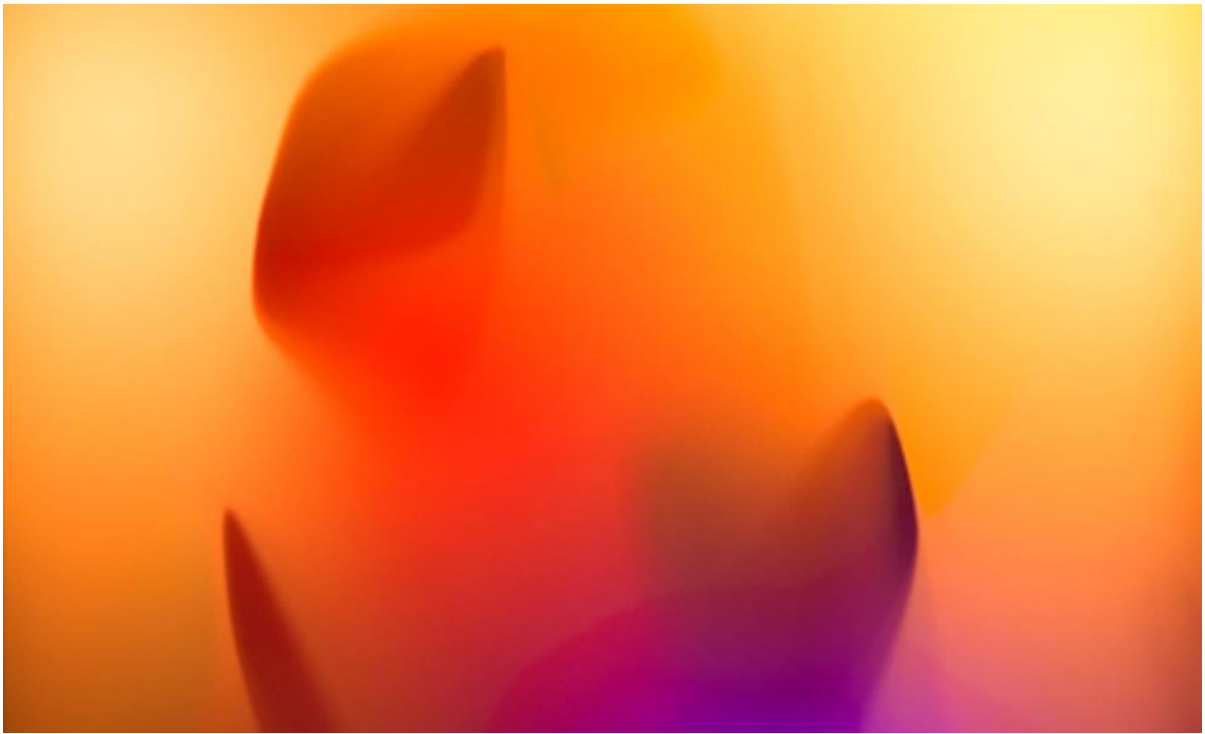


Figura 13 - Abraham Palatnik

Objeto cinemacromático: azul e roxo em primeiro movimento, 1966

Objeto Cinético CK8

Os artistas abstratos aqui citados tiveram sua incursão sistêmica diretamente ligada à figura de Mario Pedrosa. É interessante perceber que, mesmo tendo sido o Grupo de Bagé uma espécie de antagonista histórico ao concretismo, há no percurso artístico de Glauco Rodrigues uma adesão estética e sistêmica à abstração, e com ela a legitimação e internacionalização de sua obra, um trânsito. Krajcberg e Palatnik foram artistas legitimados e incorporados pelo sistema da arte brasileira no início dos anos 1950, no momento das primeiras Bienais de São Paulo. É interessante perceber como a obra de Glauco irá transitar sistemicamente do realismo crítico à abstração.

O Glauco abstrato insere-se no mesmo espaço reservado aos legitimados de Rio e São Paulo. Há também um trânsito geopolítico. Glauco deixa Porto Alegre pelo Rio de Janeiro e posteriormente vai morar em Roma. Também temos que considerar o período em que esteve trabalhando na embaixada brasileira, considerar o ambiente diplomático como fértil espaço de

trocas sistêmicas, relações internacionais que certamente influenciaram na circulação de sua obra por diversas galerias da Europa naquele período. E é na Bienal de Veneza de 1964 que encontraremos o ápice e o fim de uma inclinação artística. Em Veneza, Palatnik, Krajcberg e Rodrigues irão ocupar a mesma sala, em uma maré abstrata que Glauco vê esgotar-se para aderir ao *Pop* nas décadas seguintes.

2. A POP ARTE O TROPICALISMO CRÍTICO

O período em que Glauco viveu em Roma, entre 1961 e 1964, foi muito produtivo, tanto no desenvolvimento de sua obra gráfica como na total imersão no abstracionismo. Visita e revisita os museus de Roma e passa uma temporada em Florença estudando a arte italiana, do Renascimento às vanguardas de sua época. No ano de 1963, passava por Roma o amigo Carlos Scliar, que acompanhava o colecionador Gilberto Chateaubriand em uma viagem pela Itália. Na época Scliar era uma espécie de conselheiro artístico de Chateaubriand, indicando obras e pintores, levando o colecionador até os ateliês e as exposições, muitas vezes estabelecendo profundos laços de amizade entre artistas e o colecionador: “Eu conheci o Glauco abstrato e fiquei encantado. O Scliar o havia me apresentado em Roma e eu fiz questão de comprar um lindo quadro em tons amarelos, que voou clandestinamente comigo para o Brasil no avião da PanAir”, nos relata em entrevista o colecionador Gilberto Chateaubriand.²¹



Figura 14 - Glauco Rodrigues

Roma número 10, 1962

Óleo sobre tela, 97 x 180 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro

²¹Chateaubriand, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2013.

Em março de 1964, Glauco é convidado a participar da Bienal de Veneza. Pouco tempo depois, toma conhecimento do golpe militar no Brasil, que tira Hugo Gouthier da Embaixada em Roma e, com isso, ele próprio de seu trabalho. Em Veneza, uma centelha fora lançada no coração do artista, que não consegue retornar à sua rotina de normalidade; algo o perturba. Sua pintura começa a mudar novamente, e, depois de anos de uma abstração informal, a figura começa a reaparecer. Como avalia Roberto Pontual, “[...] a figura (objetos ou gente) novamente se impôs, comandada pela ironia da onda *Pop* que se espalhava firme e forte no mundo inteiro da arte” (PONTUAL, 1994, p. 50). A descoberta da linguagem *Pop* e, com ela, de si mesmo.

Glauco retorna ao Brasil absolutamente mudado. Na Bienal de Veneza de 1964, convive também com Tarsila do Amaral. Os valores do modernismo paulista dos anos 1920 assumem novos significados. Paulatinamente, passa a incorporar aspectos da antropofagia, notadamente no que diz respeito à revisão da história brasileira. A presença de Tarsila naquele momento de transição e tomada de posição artística seria assinalada anos depois, em 1981, quando Glauco realiza “No país do carnaval”, mostra que dedica à pintora.

Glauco toma conhecimento, naquela Bienal de 1964, da *Pop Art* norte-americana, que se apresentava para o artista, como ele diria mais tarde, com dimensão e poder proporcional ao capitalismo e à cultura de massa por ela interpretada. Se os Estados Unidos se recriavam por meio daquela linguagem artística, por que ela não poderia ser adotada para revelar o Brasil? Robert Rauschenberg, que naquele ano conquistaria o Grande Prêmio da Bienal de Veneza, apresentava em suas pinturas valores referentes ao momento atual de sua nação, à conquista do espaço, ao consumismo e ao ambiente de guerra fria. O nacionalismo norte-americano se impunha nas cores da bandeira e na decodificação simbólica de uma nação emergente que se sobrepunha econômica e culturalmente. O cinema, a música e também as artes plásticas produzidas nos EUA impunham-se no cenário internacional.

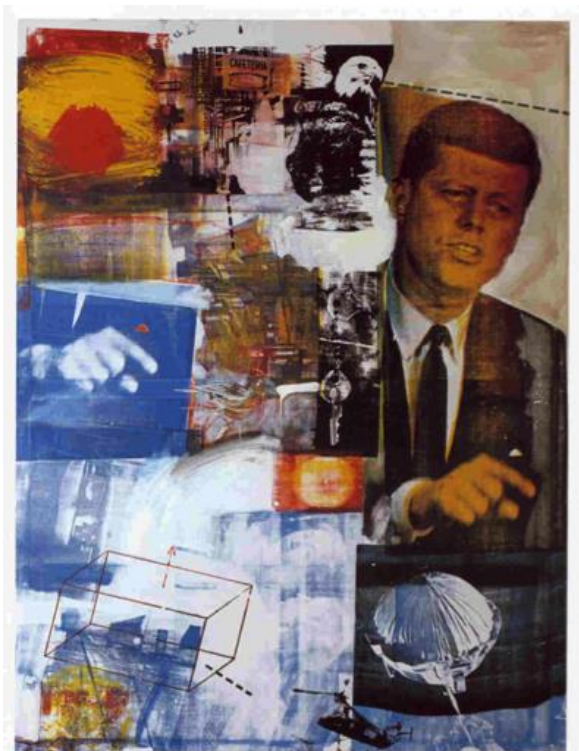


Figura 15 - Robert Rauschenberg

Buffalo II, 1964

Óleo e serigrafia sobre tela,

243,8 x 182,9 cm

Coleção Família Robert B. Mayer,

Chicago, Estados Unidos

A sala destinada para a delegação brasileira daquela Bienal estava superlotada. Além de Glauco, obras de artistas como Tarsila do Amaral, Volpi, Palatnik e Krajcberg ocupavam as paredes e o teto. Este excesso de informação fez com que a pintura abstrata de Glauco passasse despercebida pela crítica, causando-lhe uma grande frustração. A *Pop* o havia nocauteado e reverberava em seu pensamento. O governo norte-americano havia enviado um navio repleto de obras de Robert Rauschenberg, que ficava atracado no Porto para visitas. O artista também ocupava sozinho uma sala inteira da Bienal, além de assinar os cenários e figurinos de uma ópera em cartaz. O impacto da delegação norte-americana era avassalador.

Torna-se fundamental discutir, neste momento, mesmo que brevemente, os caminhos da *Pop Art* e seus desdobramentos. As imagens utilizadas por Rauschenberg são oriundas do ambiente da comunicação, do jornalismo e da publicidade; em suas obras, essas imagens reconfiguradas mostram-se como um mosaico, uma colagem de fatos e símbolos que nos apresentam uma faceta importante da história norte-americana nos anos 1960. Há uma multiplicidade de temas justapostos sem uma condução narrativa, uma espécie de “imagem em rede”. Em *Buffalo II*, uma fotografia famosa do presidente recentemente assassinado, J.F.

Kennedy, divide o cenário com uma águia, um cartaz de Coca-Cola, um helicóptero militar e um astronauta de paraquedas.

O efeito é como zapear pelos canais da televisão ou folhear rapidamente as páginas de uma revista. Muita informação é dada imediatamente sem nenhuma narrativa orientadora para ajudar a entendê-la. Mesmo o jovem presidente, notado por seu carisma físico e seu talento com a mídia, parece esmagado e silencioso dentro da rede de ruído branco visual. Para Rauschenberg, o efeito captava o ritmo da vida contemporânea. (MCCARTHY, 2001, p.74)

O mesmo aspecto de sobreposição de tempos e referências é característica da colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* de Richard Hamilton, considerada a obra inaugural da *Pop Art*, em 1956. Nela, o consumismo e a comunicação de massa despontam no ambiente de uma residência, espécie de mundo ideal que prometia a fuga do trabalho e ignorava qualquer mazela social. Através da colagem, Hamilton produz um cenário curioso, no qual um homem e uma mulher, no estereótipo de beleza propagado pelos meios de comunicação (ele, um fisiculturista; ela, uma *pin-up*), estão envoltos por pôsteres e eletrodomésticos. O casal “Adão e a Eva da era da reprodutibilidade” está ali, vivendo a “felicidade do consumo” e da juventude. Veremos que Glauco Rodrigues também se apropria da ideia de multiplicidade temporal a partir do procedimento da colagem. O artista gaúcho vale-se de imagens diversas que constroem um mosaico de diferentes tempos e histórias, propondo significações inusitadas.

[...] A rica complexidade do pôster não passava de um arauto de uma sensibilidade artística emergente, a qual mudou significativamente a cultura visual da arte ocidental nas décadas seguintes. Apenas um ano depois de ter concluído a colagem, Hamilton enumerou muitos dos princípios centrais dessa nova sensibilidade em uma carta a Alison e Peter Smithson, arquitetos e membros do Independent Group: essa nova arte deveria ser popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sex, chamativa, glamourosa e um grande negócio. (MCCARTHY, 2001, p.9)

O Independent Group era formado por jovens críticos e artistas ingleses que, reunidos em torno dos mesmos conflitos, sentiam que a cultura do pós-guerra ambicionava uma arte mais democrática, inclusiva e acessível. As ideias de Hamilton eram sustentadas pelos textos críticos de Reyner Banham e de Lawrence Alloway, a quem se atribui o termo “Pop”. Os dois críticos eram do Independent Group e ajudaram a pautar os fundamentos teóricos do

movimento (MCCARTHY, 2001). Apesar de os impulsos pioneiros da *Pop* terem surgido na Inglaterra, ela se expande a partir dos Estados Unidos, pois suas questões encontram identificação com aquela sociedade, na qual os ícones publicitários e mercantis eram bastante disseminados. Assim, nas obras, as cores assumem um aspecto vibrante, feérico, hollywoodiano. Há uma aproximação com a linguagem dos cartazes de propaganda, tanto pelo formato como pela repetição de elementos em série e em escala. Jasper Johns reproduz a bandeira norte-americana dentro de outra bandeira norte-americana e dentro de uma terceira bandeira norte-americana. Esgotamento de valores? Crise nacional? Andy Warhol reproduz rostos de personalidades como os produtos enfileirados nas gôndolas dos supermercados. Massificação, excesso, apagamento, produto, consumo.



Figura 16 - Richard Hamilton

O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?., 1956

Colagem, 26 x 25cm



Figura 17 - Jasper Jonhs

Three Flags, 1958

Encáustica sobre tela,

76,2 x 115,6 x 12,7 cm

Withney Museum,

Nova York, Estados Unidos

Assumindo novamente a figuração, os artistas *pop* norte-americanos tratavam seus personagens como objetos, congelados e esvaziados de sua personalidade, desprovidos de existencialismo, ideologia ou convicção: “[...] diante da total identificação do cidadão norte-americano com seus objetos, que se encarnam na própria vida individual, a figura foi reduzida aos estereótipos, com valor de produto” (CANONGIA, 2005, p. 43).



Figura 18 - Andy Warhol

Quatro Jackies, 1964

Serigrafia sobre tela, 102 x 81 cm

Coleção particular, Estados Unidos

Ao repetir diversas vezes a fotografia de Jacqueline Kennedy no funeral de seu marido, então presidente dos Estados Unidos, Andy Warhol não compartilha seu sofrimento, mas explicita seu aspecto factual, a notícia que se multiplicaria mundialmente e a imagem que simbolizaria o fato. A fotografia de Jackie Kennedy tem para as grandes massas o mesmo apelo, recorre ao mesmo sensacionalismo da fotografia de uma estrela de Hollywood, como Marilyn Monroe, também trabalhada por Warhol.



Figura 19 - Andy Warhol

Marilyn Monroe, 1962

Serigrafia sobre tela, 65 x 65 cm

Museu de Arte Moderna (MoMA),

Nova York

Interessante perceber que Glauco teve um tempo de adaptação e transição de linguagens: num primeiro momento, deixa-se influenciar pelo abandono do cavalete e passa a produzir objetos, seguindo a “cartilha” ditada por Oiticica e pela Nova Objetividade. Sua temática, antes de chegar ao apogeu histórico e revisionista passa, por um futurismo atômico, repetindo fórmulas já utilizadas por outros artistas e evocando a figura de astronautas verde-amarelos.

Seja em objetos, como bonecos de papel ou caixas de madeira com a aplicação de serigrafias de astronautas, a conquista do espaço e a chegada do homem à lua fazem parte da temática de transição e da volta do artista à figura. Do espaço à praia de Ipanema, Glauco Rodrigues faz sua apropriação da *Pop* primeiramente se valendo também de uma temática muito explorada pela *Pop* norte-americana.



Figura 20 - Glauco Rodrigues

Astronauta, 1965

Papel cartão e tinta acrílica,

30 x 15 x 7 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro

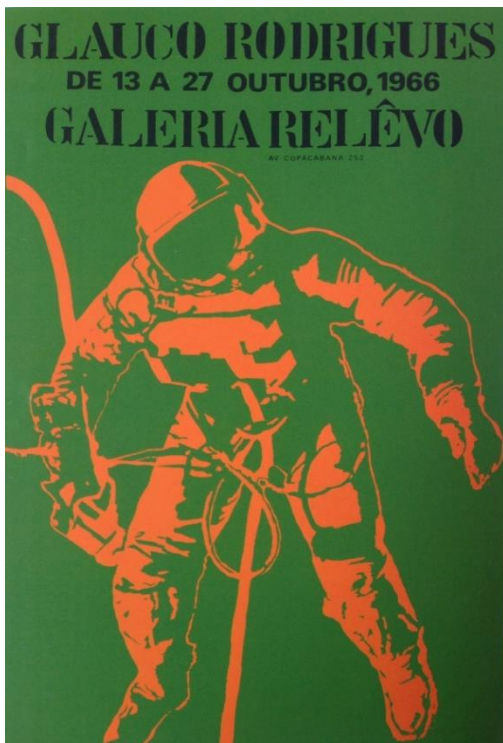


Figura 21- Glauco Rodrigues

Cartaz Galeria Relêvo, 1966

Serigrafia, 51 x 32,5 cm

Coleção particular, Rio de Janeiro

Glauco, ao adotar procedimentos, cores e composições da *Pop*, inicia pouco a pouco seu retorno à figura, ao mesmo tempo em que, antropofagicamente, passa a redescobrir o Brasil. “[...] Um percurso semelhante ao dos modernistas de 22 - Tarsila do Amaral pintou *A negra*, em Paris, onde residia, indício de que queria voltar ao Brasil e assumi-lo” (MORAIS, 1986, p.2).

Ele volta com essa decisão. Ele tem essa frase: Brazilianista e antropófago. Isso até me faz lembrar um pouco a Tarsila do Amaral em 1923. Ela pinta “A Negra” que é uma obra fundamental da Tarsila. E nessa obra, ela mesma, a Tarsila faz a leitura que é um prenúncio que no Brasil ela faria uma arte diferente. O Glauco quando volta ao Brasil vai fazer uma arte brazilianista e antropofágica. Portanto, há certa semelhança nesse comportamento. Tarsila volta, então, a trabalhar os temas do “Abaporu” e aquelas paisagens tropicais do Brasil. E, o Glauco inicia toda fase de uma temática ostensivamente brasileira. Assumidamente brasileira. (MORAIS, 2014.)²²

Mas, voltemos à década de 1960. Como sabemos, procedimentos e aspectos formais da *Pop Art* se manifestariam em vários países, com interpretações regionais, como é o caso do *Nouveau Réalisme*, interpretação francesa da *Pop Art*. Na América Latina em geral, incluindo o Brasil, esse movimento ganhou um viés político e identitário.

Se o consumo era um dos tópicos da *Pop* norte-americana, na proposição de artistas latinos esse mesmo consumo despontava de modo oposto. É o que vemos na antológica série desenvolvida pelo argentino Antonio Berni nos anos 1960 e que tem como personagem o menino Juanito Laguna. Como muitas crianças pobres, Juanito havia crescido na periferia de Buenos Aires, numa favela. Ele acompanha a chegada do homem à lua e, pelas imagens publicitárias, o “outro mundo”, do qual ele está distante. Ele almeja o espaço, mas vive dos restos da sociedade de consumo.

²² Morais, em entrevista ao autor em maio 2014.



Figura 22 - Antonio Berni

A grande tentação, 1962

Óleo, madeira, metal, tela, papel, adornos e elementos vários sobre madeira, 241 x 245 cm

Coleção Eduardo Constantino MALBA, Buenos Aires

Berni também trabalhava com colagem e assemblages, como muitos artistas *pop* norte-americanos. No universo do consumo, a mocinha loura, de olhos azuis e sorriso suave, típica das propagandas e filmes, sustenta o automóvel, sonho de consumo. Abaixo, Juanito, seus amigos e a prostituta Ramona vivem do lixo. Enquanto, na sociedade de consumo norte-americana, o homem vai à lua, na América Latina, o homem vai ao lixo. Relacionando com o quadro precursor da *Pop*, de Richard Hamilton, a realidade latina é outra, completamente oposta.

O cubano Alfredo Rostgaard, assim como Andy Warhol havia feito com as imagens de Marilyn Monroe e Jackie Kennedy, apropriou-se da icônica fotografia que Alberto Korda produziu do líder revolucionário Che Guevara em 1960 para falar da utopia de uma América Latina socialista. No pôster produzido para o ICAIC – Instituto Cubano Del Arte e Indústria Cinematográfica –, o artista reproduz o rosto emblemático, multiplicado com os nomes dos países latinos de fala hispânica. Elena Serrano, também para o ICAIC, criou o pôster *Día del guerrillero heroico* (1968), no qual o mesmo rosto se reproduz, sobre a representação da América Latina, como se fosse uma imagem em abismo, uma dentro da outra, multiplicando-se. Nos dois trabalhos, portanto, temos multiplicação e sobreposição, porém adotados não

com o viés crítico e de “apagamento” das personalidades, como nos trabalhos norte-americanos, e sim como um reforço positivo da personalidade de Che Guevara.

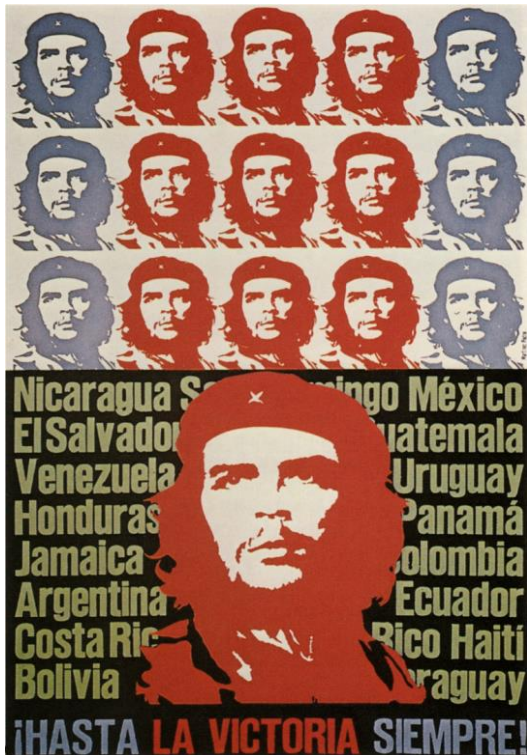


Figura 23 - Alfredo Rostgaard

Che, 1967

Pôster, 53 x 32,5 cm

ICAIC, Havana

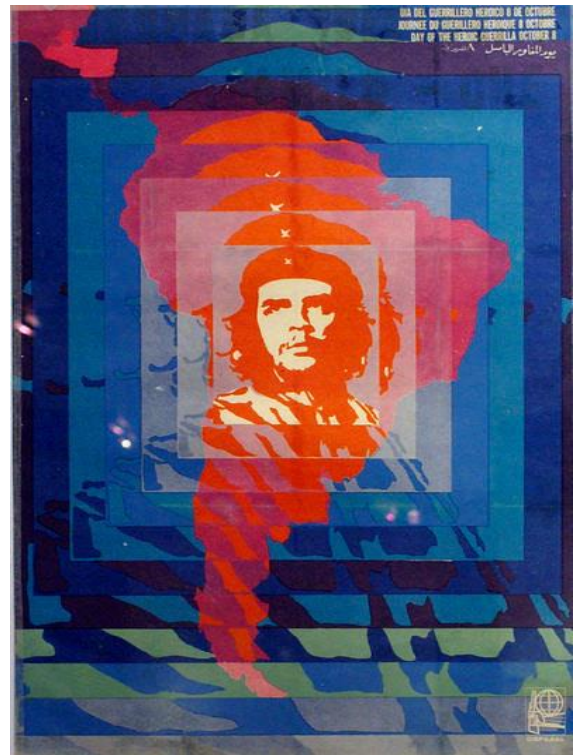


Figura 24 - Elena Serrano

Día del guerrillero heroico, 1968

Pôster, 49,5 x 33,2 cm

MoMA, Nova York

Outro artista latino cingido pelas questões da *Pop* foi o argentino León Ferrari. Em suas obras, frequentemente vemos objetos retirados de seus contextos originais e associados de modo inusitado, propondo novos e ácidos significados, numa prática tributária aos dadaístas. Em *A civilização ocidental e cristã* (1965), por exemplo, Ferrari associa a imagem do Cristo crucificado a um avião de guerra com a identificação dos Estados Unidos, sugerindo que a Igreja e, por trás dela, o Vaticano, estava consciente e apoiava os bombardeios norte-americanos no Vietnã.

É importante lembrar que, naquele mesmo momento, Hélio Oiticica redigia o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, no qual apontava seus principais preceitos, entre os quais a “[...] abordagem e a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (BASUALDO, 2007, p. 221). Oiticica não acreditava num movimento dogmático, mas numa abertura para novas tendências, múltiplas, democráticas e antropofágicas. Ele propunha o fim da pintura de cavalete, algo a que artistas como Glauco até aderiam em um primeiro momento, mas sem radicalismo – vide os objetos, caixas pintadas e mapas recortados apresentados na IX Bienal de São Paulo. Porém, é com pintura de cavalete que Glauco apresenta seu maior legado *pop*.



Figura 25 - León Ferrari

A civilização ocidental e cristã, 1965

Plástico, óleo e gesso, 200 x 120 x 60 cm

Coleção Família Ferrari

No Brasil, os artistas que se aproximam da *Pop* nos anos 1960 e 1970 igualmente vão buscá-la para discutir a conjuntura social extrema, acirrada pós-golpe de 1964. A produção então em destaque, relacionada aos desdobramentos do Concretismo e do Neoconcretismo, passou a ser criticada pela ausência de comprometimento político, como pontua Paulo Reis:

Dois textos associados à União Nacional de Estudantes (UNE) sinalizaram, antes do golpe de 64, uma crítica às operações da vanguarda artística. O breve *Notas para uma teoria da arte empenhada*, de José Guilherme Merquior, e *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, fizeram uma dura crítica às vanguardas artísticas por seu descompromisso político. A experimentação artística e o comprometimento político apresentavam-se, nas

argumentações destes textos, como operações distintas e, mesmo, inconciliáveis na construção de uma arte nacional. Ambos os autores afirmam a impotência de ação (transformadora ou comprometida) das movimentações artísticas orientadas para discussão de seus próprios domínios formais de linguagem. (REIS, 2006, p.16)

Artistas como Cláudio Tozzi exploravam composições que flertam com as cenas de história em quadrinhos, estabelecendo ambiguidades. Como interpretar a figura humana da tela *O grito* (1968)? Fã emocionada diante do seu ídolo ou o pavor diante da violência e da restrição da liberdade? E que estranho “alívio” a mocinha de *Bandido da luz vermelha* (1967) estaria sentindo, pelo fato “d’ele” ter entrado na casa da vizinha, e não na sua?



Figura 26 - Cláudio Tozzi (1944)

O grito, 1968

Acrílica sobre eucatex, 110 x 110 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro



Figura 27- Cláudio Tozzi

Bandido da luz vermelha, 1967

Liquitex sobre eucatex, 95 x 95 cm

Coleção particular,

São Paulo

A figuração retornava respondendo a uma necessidade: era preciso provocar o público e levá-lo a questionar o que estava observando, promovendo outras interpretações. Naquele contexto, o movimento conhecido como Nova Figuração surge a partir das exposições “Opinião 65”, “Opinião 66” e “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, as duas últimas com participação de Glauco Rodrigues. Se na época do Grupo de Bagé o engajamento social foi

visto como algo que não sintonizava com o discurso artístico hegemônico, da abstração e das vanguardas, agora o sistema da arte latino-americana, talvez coagido pelas ditaduras e pelo silêncio do capital, exigia de seus novos artistas o olhar social. Como pontua Paulo Sergio Duarte, “[...] pela primeira vez nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens, e não associadas aos realismos dos artistas oficiais da esquerda” (apud CANONGIA, 2005, p. 50). Em “Opinião 66”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Glauco participa com uma série de objetos de borracha infláveis. E, no mesmo ano, na Galeria Relêvo, chama atenção sua mostra *Auto-Retrato* colocar imagem desta obra na qual surgem os primeiros sinais de “Tropicalismo”, com mapas do Brasil e o personagem Jeca-Tatu. Já em 1967, exibe serigrafias (série *Cântico dos Cânticos*), objetos de acrílico e desenhos colados em caixas de madeira, na IX Bienal de São Paulo. Também realiza os letreiros e cartazes do filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirzmann, e participa da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, que reuniu diferentes vertentes da vanguarda nacional no MAM-RJ.

Segundo Calirman, em 1967, a IX Bienal de São Paulo ficou conhecida como a Bienal Pop. O público brasileiro pode ter acesso a trabalhos da *Pop Art* apresentadas por artistas como Rauschenberg, Warhol e Liechtenstein. Glauco Rodrigues estava entre os artistas brasileiros que participaram da IX Bienal de São Paulo. Nesse momento, influenciado pela *Pop Art*, desenvolve trabalhos utilizando serigrafia, objetos de acrílico e desenhos colados em caixas de madeira. Como exemplo do que desenvolveu com objeto em acrílico, temos o trabalho realizado com a concha de publicidade da marca Shell (Fig.47). Nessa ocasião, ganha o Prêmio Aquisição da IX Bienal de São Paulo com o trabalho que apresentou na Bienal denominada série *Cântico dos Cânticos*. A Nova Figuração incorporava da *Pop Art* norte-americana a estética dos ícones da cultura de massa, a paleta de cores vibrantes e a ironia. Também adotava suportes e tintas industriais, placas acrílicas, serigrafia de cartazes, como se observa nas obras de Rubens Gerchman e Carlos Vergara.

Glauco lida com a imagem de forma dinâmica, sempre em transformação. Utiliza-se de logotipos, marcas, cartazes, imagens televisivas. Parece ter se adequadamente muito bem ao Rio de Janeiro e, de alguma maneira, criou uma espécie de “carioquismo imagético”, conforme nos sugere a interpretação de Frederico Morais:

Glauco trabalhou o carnaval, trabalhou a coisa *kitsch*, trabalhou o santo padroeiro da cidade e que é também o de Bagé, São Sebastião. Além disso,

tentou trabalhar, um elemento marcante na história da arte brasileira que é a teoria antropofágica. Tanto uma situação teórica, quanto uma situação prática e criativa. Simplificadamente, você se aproxima de uma determinada imagem, por exemplo, e você consome essa imagem, isso vai cair no estômago que seria, digamos assim, a própria realidade brasileira. E essa imagem é retrabalhada internamente e vai ser expelida uma imagem, agora com características nossas próprias. Glauco trabalhou muito bem esta questão da antropofagia, ainda que, mais uma vez, com uma qualidade de imagem, quer dizer, que também difere um pouco da sugestão de anarquia que é próprio da coisa antropofágica. Porque o antropófago, enquanto artista, é um devorador de coisas externas. Ele manipula. Quer dizer, ele desarticula a situação, recria continuamente essa situação e, portanto, acaba criando uma coisa nova.(MORAIS, 2014)²³

Para Frederico Moraes a obra de Glauco Rodrigues se aproxima de Gerschman e Vergara se quisermos fazer confrontos dessa natureza, no entanto, existem particularidades que apontam também diferenças:

Mas, certamente o que me atraiu em Glauco Rodrigues, foi certa proximidade com o Rubens Gerschman. Não no que se refere a técnica porque, por exemplo, O Gerschman é um estilo mais direto, mais rápido, mais veloz. Tanto que ele é muito de improvisação. Ele era chamado, por exemplo, de o sujão e tal. Por oposição, por exemplo, a um outro gaúcho que é o Vergara, que tem uma pintura muito mais requintada. Quer dizer, ele era o rei do mau gosto e o Vergara era o rei do bom gosto, porque o Gerschman tinha um trabalho chamado O Rei do Mau Gosto. Trabalhava muito a questão do *kitsch*, da coisa brega, quer dizer da rua, quer dizer do transporte, dos operários etc. e tal. O Glauco, em termos de técnica e até mesmo de um certo virtuosismo, ele estaria mais próximo do Vergara, não é? Então, digamos que tematicamente havia alguma relação entre Glauco e Gerschman no seguinte sentido: eu afirmei mais de uma vez que, que a imagem de um país, que a ideia de um país não se faz apenas com obras públicas, com grandes investimentos, com usinas, com estradas de ferro etc. A imagem de um país se constrói também com as imagens criadas pelos artistas. Então, é nesse sentido que um artista como o Glauco e o já citado Rubens Gerschman, eles de alguma maneira, com sua obra, criaram uma espécie de arquivo imagístico ou plurimagístico, do Brasil. (MORAIS, 2014)²⁴

O referencial das histórias em quadrinhos também é utilizado por Antônio Dias para revelar a violência urbana e a cultura política da opressão. “Não nos dá um comentário

²³ Moraes, em entrevista ao autor em maio 2014.

²⁴ Idem.

jornalístico como a *Pop* norte-americana, mas antes um pedaço bruto de vida” (CANONGIA, 2005, p. 52). Tal característica levanta questionamentos sobre a própria natureza da *Pop* no Brasil. Segundo Canongia, não houve no Brasil uma *Pop Art*.

Introjetamos, sim, elementos formais semelhantes, *à la manière de*, assinalando a figuração típica da sociedade de massa e urbana, mas só. O teor crítico, exuberante e exaltado do *pop* brasileiro não o identificava, em profundidade, com seus pares americanos. (CANONGIA, 2005, p. 53)

Esta “adaptação” da *Pop* no Brasil pode ser comparada a outros momentos artísticos, como o próprio Modernismo ou o Construtivismo, quando uma reinterpretação resultava em vertentes com novas qualidades.



Figura 28 - Carlos Vergara

Sem título, 1968

Tinta industrial sobre acrílico, Ø125

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro



Figura 29 - Rubens Gerchman

Che, 1967

Acrílica sobre papel, 60 x 40 cm

Coleção particular, Rio de Janeiro



Figura 30 - Glauco Rodrigues

Cartaz do filme

Garota de Ipanema, 1967

Serigrafia, 95 x 65 cm

Identificamos na produção de Glauco uma linguagem *pop* que se tropicaliza, aquilo que Roberto Pontual, em 1974, vai denominar de Tropicalismo Crítico, em composições que incorporam artistas do cinema e da televisão brasileiros, que emergem em meio a bananeiras, frutas tropicais, usando cocares indígenas e assumindo a condição de personagens de narrativas míticas, como em *A Lenda do Coati-Puru* (1977). Sobre esse trabalho em particular, o crítico Frederico Moraes comenta: “Para Glauco, Camila Amado, Stepan Nercessian e Cecil Thiré têm o mesmo valor que uma Marilyn Monroe tem para Andy Warhol”.²⁵ Obviamente, os referidos artistas brasileiros não possuíam a mesma fama das celebridades norte-americanas, mas possuíam a cara do País e da contracultura, faziam teatro e cinema novo, e na época lutavam contra a massificação da televisão. Era a contradição tropical subvertendo a *Pop*.

²⁵ Moraes, em entrevista ao autor em 26 de outubro de 2013.

2.1. Uma ópera chamada Brasil

A força messiânica advém enquanto uma herança do passado e recebê-la desperta à promessa de futuro enquanto tempo da novidade. Daí a ênfase na ação, no presente, no “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229).



Figura 31 - Glauco Rodrigues

O encantamento desfeito,

da série *A Lenda do Coati-Puru*, 1977

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 97 cm

Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro

Essa ideia de buscar respostas para os problemas presentes em acontecimentos passados, de revisitar a história e escová-la a contrapelo, revelando aspectos escondidos pela leitura linear de uma historiografia conservadora, em conjunto com a noção de tempo messiânico, remetem ao pensamento de Walter Benjamin, mas bem poderiam ser resenhas de uma exposição de Glauco Rodrigues. O artista conduziu outras narrativas históricas, muitas vezes distintas da historiografia tradicional. Esta trama criada por ele apresentou episódios esquecidos ou obscuros da história brasileira. Buscou reencontrar e reinterpretar quadros históricos, destacando elementos anônimos que constituem o Brasil de todo dia. Suas imagens foram comparadas por Roberto Pontual e Frederico Moraes a desfiles de escolas de samba, onde diferentes alas contam um episódio, cada quadro como um capítulo de uma história brasilianista.

No texto curatorial da exposição “Uma Ópera Chamada Brasil”, na Galeria Etienne Dinet em Paris no ano de 1990, Roberto Pontual estabelece um entrelaçamento entre o erudito e o popular, e encontra na ópera e na encenação burlesca um caminho para pensar a pintura de Glauco, em uma trama não linear, isenta de maniqueísmos históricos e sem complexos:

Interessa-lhe primordialmente poder rearrumar a história pátria a partir dos ingredientes em que borbulha no caldeirão já meio-milenar da nação. Vê-se nesse fio particular de acontecimentos uma matriz de verdades e mentiras, de encontros e desvios, de esperanças e frustrações, cuja trama seu pincel-bisturi se dispõe a investigar. A operação, no entanto, nada tem da linearidade facciosa de um discurso que quisesse provar a todo custo como isto ou aquilo teria se passado. Ela é muito mais questionamento que afirmação. É questionamento pela ironia, a farsa, a derrisão: ópera bufa da existência nacional, composta com a memória do nu e do vestido, do cru e do cozido, da tribo e da metrópole. Pedacos do Brasil antropofagicamente redevorados para armar um mapa novo, coerente e completo. Ali, subconsciente e atualidade, unidos enfim por elo lógico, prefiguram um país sem complexos e sem máscaras, pronto a conduzir seu futuro. (PONTUAL, 1990)

Frederico Moraes, quando pensa a obra de Glauco e suas relações com a imagem no texto curatorial “O Desfile Continua” para a exposição de Glauco Rodrigues na Galeria de Arte São Paulo, em 1986, percebe que o artista recorre à imaginação para criar um desfile, imagens que não estão somente em tela, mas sim em cena:

A imaginação pictórica de Glauco Rodrigues está intimamente ligada à dinâmica da imagem, à maneira como ele estrutura suas imagens ou como as arranja no quadro, buscando relações imprevistas, estimulando aproximações ou colisões de significados. Imaginação.(...) Glauco trabalha a retórica da imagem, seu excesso. Situada quase sempre em primeiro plano, a imagem ameaça implodir o quadro com suas perspectivas invertidas. A imagem canta, dança, desfila, está sempre muito próxima do nosso olho, como se as telas fossem, na verdade, uma passarela, um palco, um cenário, um pano de boca, e ele, Glauco, um “metteur-en-scène” de uma ópera tropical.(MORAIS, 1986)

O artista constrói novas significações, inclusive alçando Stepan Nercessian à condição de “intérprete mor” de São Sebastião. O ator carioca, depois de posar para Glauco emprestando seu rosto para o padroeiro do Rio de Janeiro, passaria a estampar calendários religiosos e reproduções, além de interpretar São Sebastião por mais de 20 anos na festa religiosa na capital carioca, o alto de São Sebastião.



Figura 32 - Stepan Nercessian, em 2013,
posando com uma das muitas imagens de São Sebastião
criadas por Glauco Rodrigues nos anos 1970.

A praia e o Rio de Janeiro vão ganhando formas orgânicas e sensuais, e uma identidade nacional é buscada na natureza e na geografia humana, passando pelo convívio com Vinicius de Moraes, Jorge Ben, Jorge Mautner e João Bosco, entre outros. A cultura

popular e religiosa em diálogo com as diferentes manifestações artísticas, como o samba de morro, a bossa nova, o cinema novo, o teatro e a poesia, faziam com que Glauco se abastecesse de convívios e afetos genuinamente artísticos e brasileiros. Glauco faria diversos cartazes e ilustrações para filmes e discos; em alguns deles a linguagem *Pop* e gráfica se faria presente ora através da serigrafia, com imagens fotográficas repetidas de forma monocromática e com variações de cores vibrantes, ou através de hachuras, linhas e contornos gráficos e de síntese formal.

Sua redescoberta histórica do Brasil, sua viagem de volta, começa pelos signos e ícones da brasilidade. O artista dá importância aos títulos de suas obras e de suas séries, nas quais o Brasil começa a se fazer presente. Nas imagens, percorremos símbolos diretos como a bandeira nacional e o mapa do Brasil, como também somos levados por um emaranhado tropical, de Pero Vaz de Caminha a Oswald de Andrade, do barroco ao desfile da Mangueira. Glauco pinta a efervescência e o medo, embarcando em uma figuração que beira o hiper-realismo, com diferentes camadas de significados. Segundo o poeta e crítico Ferreira Gullar, “[...] o diálogo não é diretamente com o mundo real, mas com um mundo de imagens; também não é com o país real, mas com um país imaginado” (GULLAR, 1979, p. 33).



Figura 33 - Camila Amado, Cecil Thiré e Stepan Nercessian posando para a série *A Lenda do Coati-Puru*, Rio de Janeiro, 1977

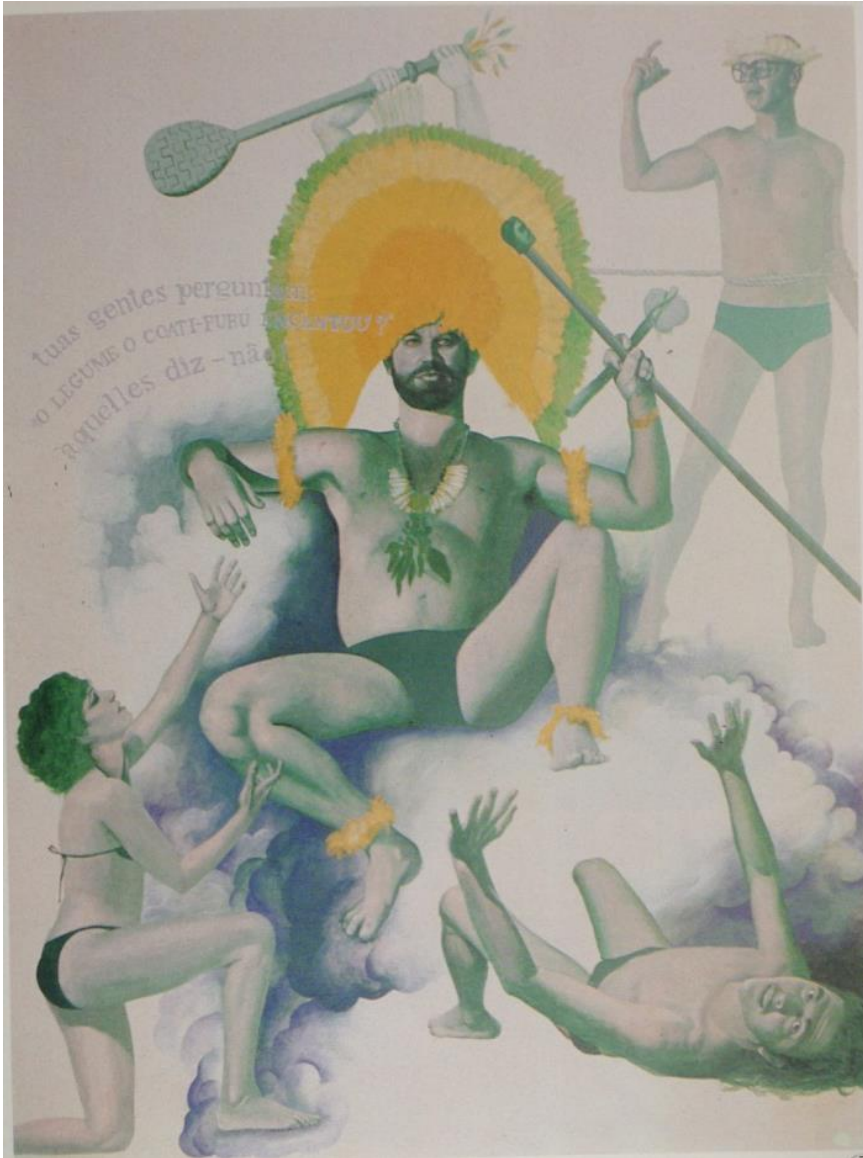


Figura 34 - Glauco Rodrigues

Intimidação e castração, da série *A Lenda do Coati-Puru*, 1977.

Acrílica sobre tela, 130 x 97 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro

O Brasil, envolto em brumas de uma ditadura opressiva, faz com que a tensão e a ameaça sejam constantes aos artistas de livre pensamento pertencentes ao meio de Glauco. Vários amigos são presos, entre eles Anna Letycia e Francisco Scliar, filho do amigo Carlos Scliar. Com o ato Institucional N° 5, ironicamente instituído pelo também bageense Emílio Médici, a censura se alastra e faz com que Glauco tenha que enveredar por metáforas muitas vezes explícitas, como a imagem do abacaxi que amanhecia na praia: cabia ao povo descascá-lo. Era o Brasil apresentando suas contradições e Glauco compreendendo o tempo presente já dentro da história, fragmentos e códigos entrelaçados. Cavalo de Tróia, um abacaxi alegórico de frente para o mar.



Figura 35 - Glauco Rodrigues

Amanheceu, 1969

Óleo sobre tela, 78,5 x 65 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand

Glauco se vale de estereótipos culturais, simbologias populares da televisão, do rádio e do cinema. Uma iconografia tropical é garimpada das manifestações populares, mas também das instituições formais, como museus e bibliotecas. Glauco se vale de livros de história do Brasil e história natural, biologia e sociologia, para “decodificar” a nação.

Bananas e cajus serão recorrentes, evocando os balangandãs de Carmem Miranda, as bananeiras dos trópicos. Fotografias, imagens que buscavam a evocação de clichês da identidade nacional, brincando com a iconografia do colonizador. Índios, cenas de praia, mulatas e degredados sob a observação atenta de algum oficial do exército, seja em 1500 ou em 1964, serão imagens recorrentes. Situações narrativas em que uma sequência de fatos e personagens apresenta conflitos, sugestões e enigmas em um vaivém histórico.



Figura 36- Glauco Rodrigues

Cajus, 1973

Óleo sobre tela, 67 x 88 cm

Coleção Gilberto

Chateaubriand, Rio de Janeiro

Com a exposição individual “Cenas de Praia”, de 1969, Glauco avança na sua redescoberta do Brasil. Em 1970, com “Terra Brasilis”, lança a *Pintura-Exaltação*, inspirada no “Samba-Exaltação” do Estado Novo. A partir dessa mostra, concretiza-se um estilo que perdurará até a redemocratização em 1982: o fundo branco, figuras atemporais, antropofagia de outros pintores. A exposição “Carta de Pero Vaz de Caminha”, de 1971, é uma sequência de 26 pinturas narrando o “descobrimento do Brasil” como uma história em quadrinhos. Em entrevista, Glauco explica sua postura:

Eu diria que sou uma espécie de escola de samba. O meu enredo em 1970 foi “Terra Brasilis”; em 1971, “Carta de Pero Vaz de Caminha”; em 1972, “Os olhos do Senhor estão em todo lugar, contemplando os maus e os bons”; em 1973, “Adivinhações”; em 1974, “Accuratisima Brasiliae Tabula”; em 1975, “Pau-Brasil”; em 1976, “Tradições Gaúchas”; e “Visão da Terra” em 1977. (Apud VERISSIMO, 1989, p. 25)

O quadro de Victor Meirelles recebe, na visão de Glauco Rodrigues, uma revisão histórica: elementos do tempo presente se misturam aos índios e aos portugueses recém-chegados à *Terra Brasilis*. Glauco faria diversas “variações” sobre este tema. A primeira releitura de *Primeira Missa no Brasil* aparece na série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, de 1971. A obra de Victor Meirelles apresenta um olhar romântico e indianista, e isso interessa ao imaginário de Glauco, que mistura o ritual católico ao universo popular da praia e do carnaval, abrindo janelas no tempo.



Figura 37 - Victor Meirelles (1832-1903)

Primeira Missa no Brasil, 1860

Óleo sobre tela, 268 x 356 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Nesse sentido, pesquisadores contemporâneos, como Maria Longo Florídia, veem na obra de Glauco Rodrigues uma inclinação a se aproximar “da intertextualidade usada nos seus trabalhos da antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros ao ‘alimentar-se’ de textos e imagens de outros autores incorporando esses elementos em seus trabalhos”. A pesquisadora também percebe que Glauco, muitas vezes, recorre a sua própria obra nessa busca por uma

intertextualidade. “Desta maneira, ‘alimentando-se’ de si próprio por meio dos seus trabalhos anteriores”.²⁶



Figura 38 - Glauco Rodrigues

Primeira Missa no Brasil, 1971

Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

Em exposições sucessivas, a partir dos anos 1960, Glauco cria o que costumava chamar de um “grande desfile alegórico”, no qual o Brasil se via em cores, culturas, plasticidade e movimento, como na passarela, como em uma escola de samba. Os índios de

²⁶ FLORÍDIA, Marília Longo Araújo. *A intertextualidade na arte de Glauco Rodrigues*.

Pindorama e os banhistas de Ipanema se conjugam no caldeirão nacional. Trabalhando em séries de obras, como temas anuais de escolas de samba, “trabalhando na construção imagética do Brasil”.²⁷

Em 1974, realiza a individual “Accuratissima Brasiliae Tabula”, na Galeria Ipanema, em São Paulo: as 21 pinturas são marcadas por um colorido brilhante. Era o Tropicalismo que se apresentava ao mundo, em suas diferentes manifestações artísticas. As obras de Glauco realizadas no período recebem de Pontual a classificação de Tropicalismo Crítico: “[...] com o retorno à terra natal e sob o influxo da *Pop Art* afluente, nosso artista logo pôs em marcha um sistema todo seu de linguagem, o qual, ainda agora praticado, merece a etiqueta de Tropicalismo Crítico” (PONTUAL 1990).

O Movimento Tropicalista não tem na figura de Glauco Rodrigues um expoente reconhecido, pelo menos não o “Tropicalismo oficial”. Os escritos e antologias sobre o Movimento Tropicalista não contemplam o artista. Para o escritor Affonso Romano de Sant’Anna, a exclusão de Glauco Rodrigues (que, segundo ele, seria o grande artista plástico tropicalista) dá-se por uma questão geográfica e política, com Bahia e São Paulo se unindo para anular temporariamente, perante a história, o Tropicalismo brasileiro como um todo: esta é uma questão do sistema da arte no Brasil.

Glauco é o mais tropicalista dos artistas plásticos brasileiros. E, no entanto, quando aparece alguma coisa sobre o Tropicalismo, o nome dele fica um pouco de lado, ou até esquecido. Isso se deve não mais às artes plásticas, mas à política artística. Ou seja: houve uma aliança entre os baianos e os paulistas. Ou seja: Caetano, Gil e vários outros se aliaram aos neoconcretistas e se apoderaram de alguma maneira do Tropicalismo. O Tropicalismo é uma coisa muito mais ampla. E rever a obra do Glauco é inserir a obra do Glauco dentro de um movimento muito importante, em que ele foi um protagonista. (ROMANO DE SANT’ANNA, 2013)²⁸

²⁷Camillo Osório, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2013.

²⁸Romanode Sant’Anna, em entrevista ao autor em 28 de outubro de 2013.



Figura 39 - Capas de discos para músicos brasileiros, criadas por Glauco Rodrigues, anos 1970-1980.

Glauco dialoga explicitamente com a música e com o universo cultural de sua época. É interessante perceber que Glauco Rodrigues não foi incorporado ao “Tropicalismo oficial” e nem mesmo aceitava a alcunha de “artista *pop*”. Na exposição “Renouveau de la Figuration”(1974), na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro, encontramos um depoimento do artista para o catálogo dessa exposição, negando que a *Pop Art* norte-americana tivesse dominância em sua obra; sua maior influência seria o fato de ser genuinamente brasileiro, ser fruto da miscigenação:

Essa volta à figura se manifesta entre nós (como sempre tem acontecido com todos os movimentos culturais desde os tempos do BrasilColônia) com um certo atraso e com uma pressa enorme em copiar o que se faz no hemisfério norte. “Somos, como dizia Bilac, a flor amorosa de três raças tristes: o índio, o português e o negro”. Eu pergunto: Como uma arte feita por nós e no Brasil de hoje pode ter semelhança com o que se faz nos Estados Unidos, por exemplo? (In VERISSIMO, 1989, p. 25)

Em 1977, o artista apresenta uma série de dez quadros contando *A Lenda do Coati-Puru*, já previamente comentada. Nela, relata a história dos índios Caxinauás, que estavam morrendo de fome e só comiam terra; encantados pelo Coati-Puru, passam a viver uma ilusão de fartura, até que um dia o encantamento se acaba e eles voltam a comer terra. Era a ilusão do milagre econômico que Glauco exaltava na lenda recolhida e publicada por Capistrano de Abreu em 1914. A série foi mostrada em Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro.

A Lenda do Coati-Puru é um dos mais belos trabalhos de Glauco, e o artista jamais deixou que os quadros se separassem, só aceitando vendê-los nos anos 1990 para um único colecionador, Marcel Hermann Telles, que deixou registrado em cartório o compromisso de jamais separar os quadros. Na série, a figura do protagonista, o Coati-Puru, é representada pela imagem de São Sebastião, interpretado pelo já citado ator *Stepan Nercessian*.



Figura 40 - Glauco Rodrigues

Detalhe de *O encantamento desfeito*, da série *A Lenda do Coati-Puru*, 1977

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 97 cm. Coleção Marcel Herman Telles,

Rio de Janeiro

Glauco pintou mais de cem representações de São Sebastião durante sua trajetória, inicialmente inspirado nas imagens de sua infância, da catedral de São Sebastião, em Bagé. A figura o acompanharia pela vida, apresentando-se também como padroeiro do Rio de Janeiro, repetidamente representado em suas mais variadas facetas e personalidades, sempre buscando uma identificação com as causas nacionais. O São Sebastião de Glauco foi jogador de futebol, mulato, operário, carregador de café, foi anjo barroco e também mártir decapitado.

Em *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro (intelectual que sempre inspirou o bageense), vemos como o Santo se encontra intimamente ligado à memória e à cultura nacional, e que igualmente o povo brasileiro se identifica fervorosamente com a figura de Dom Sebastião. O que acontece no Brasil e que Glauco percebe muito bem é um sincretismo que mistura raízes históricas: a imagem do santo romano, que chega em nossa colonização a partir do lastro religioso e português e que assume o vulto do rei lusitano que se perdera em Alcácer Quibir. No Nordeste brasileiro, o rei era esperado e cultuado ainda no século XX, vide as pregações de Antônio Conselheiro e o cinema de Glauber Rocha.

Glauco pintou um belo retrato de Darcy; eram amigos e colaboradores: ambos admiravam a figura que Glauco universalizaria, utilizando como modelos desde tipos populares até atores famosos do cinema e da televisão. O santo padroeiro se repetiria nas técnicas do desenho, serigrafia, litografia e pintura. Darcy Ribeiro nos contextualiza que Dom Sebastião, o jovem rei perdido em uma cruzada, fora quem levava ao fim a nobreza de Portugal, o que resultou na perda da independência nacional e na entrega de Lisboa ao domínio de Madri. Sebastião era também o Santo Romano, apresentado sempre como uma estátua desnuda, sendo morto a flechadas. “Aquele rei oráculo, que portugueses e brasileiros de cultura rústica ainda esperam ver reencarnado, se funde com esse santo romano, provocando efusões de fé religiosa” (RIBEIRO, 2002, p. 56).

Affonso Romano de Sant’Anna comenta que a figura do santo romano e o mito português se fundem em sua gênese brasileira, fazendo com que a imagem de um evoque a trajetória mítica do outro: “Quando você estuda a História de Portugal, a História do Brasil, você tem que passar por São Sebastião. O próprio Padre Vieira, orador barroco no século XVII, era sebastianista”.²⁹

²⁹Romano de Sant’Anna, em entrevista ao autor em 28 de outubro de 2013.

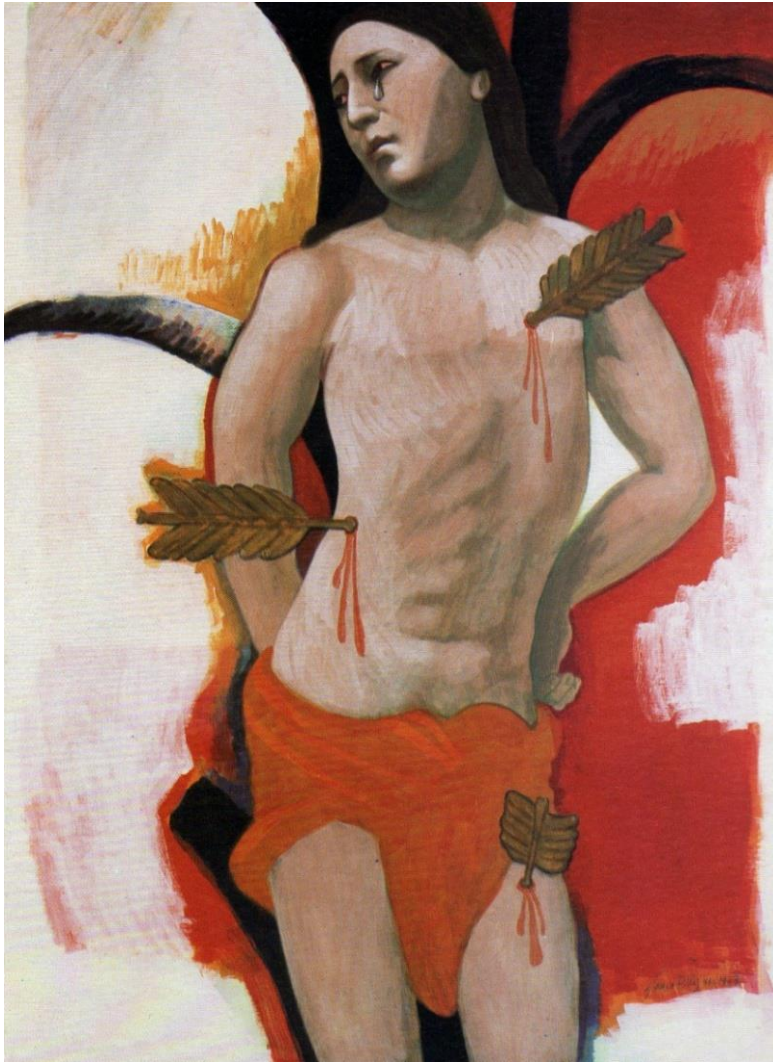


Figura 41 - Glauco Rodrigues

São Sebastião hedonista, 1983

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte,

130 x 978 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

A compreensão histórica de uma iconografia nacional não oficializada que passa pelo messianismo e pela contaminação política e colonial, mas que já revela o sincretismo de um povo e sua aptidão para a miscigenação, inclusive ideológica, é a descoberta que possivelmente faz Glauco Rodrigues, ao eleger São Sebastião como símbolo de Brasil:

E o Glauco pegou isso, pegou muito bem. Você pra entender o lastro português, o lastro brasileiro tem que passar pelo messianismo que está na nossa política, que está no Antônio Conselheiro. E toca neste aspecto que é brasileiro/universal, da utopia, uma coisa que pode acontecer. E pelo o que eu sei o Glauco retomou imagens da infância dele. Esse Sebastião que ele coloca ali com uma intimidade muito grande é um Sebastião da infância dele, que estava em Bagé. (ROMANO DE SANT'ANNA, 2013)³⁰

³⁰Idem.

Para Glauco, São Sebastião era uma espécie de elo com seu passado: representava o Rio de Janeiro e o Brasil; era Oxossi Ioruba e a floresta tropical, mas era também, como já pontuamos, uma evocação saudosista da infância em Bagé. O santo padroeiro permeava os territórios e acompanhava Glauco em sua trajetória. O pintor chegou a ser laureado com o “Prêmio São Sebastião de Cultura 1996 – Artes Plásticas”, pela Associação Cultural da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Para Affonso Romano de Sant’Anna, Glauco dá um salto estético como artista ao aliar elementos aparentemente díspares, uma imagem afetiva da infância, seu presente de adulto, e com isso trabalhar a história de seu país. Affonso Romano comenta sobre a ambiguidade presente na figura andrógena de São Sebastião, que nos remete, inclusive, à Teoria da Carnavalização:

É considerado meio “gay”. É macho, é fêmea, é muito feminino. E o Glauco trabalhou essa ideia da ambiguidade desse santo, que é uma certa ambiguidade da malemolência carioca, da malandragem. De estar na região intermediária, que é um dos itens fascinantes quando você estuda a carnavalização. Na carnavalização, você joga justamente com o elemento de metamorfose: masculino e feminino; o sujo e o limpo; o alto e o baixo – todos os opostos fazem parte da estrutura do carnaval. E isso está no nosso Sebastião de Glauco, que é passado e presente. (ROMANO DE SANT’ANNA, 2013)³¹

É interessante perceber como a linguagem *pop* se articula a uma temática que pode ser comparada ao *Nouveau Réalisme* francês; a apropriação do contexto social e político e sua discussão resultam em uma postura estética que pode ser visivelmente associada à Tropicália.

Segundo os críticos Frederico Moraes e Affonso Romano de Sant’Anna, a “Teoria da Carnavalização”, criada pelo russo Mikhail Bakhtin em 1928, poderia ser facilmente aplicada à obra de Glauco Rodrigues. A questão em jogo é a forma como Glauco retrata a realidade brasileira, como retrata o cotidiano, de uma maneira ao mesmo tempo irônica, satírica, resultando em uma fusão – do passado e do presente, como se fosse uma crônica – anacrônica do Brasil. Segundo Frederico Moraes:

Em Glauco, o que temos é a “carnavalização” de nossa cultura e de nossa história. O próprio artista indicou que a estrutura de sua obra funciona um pouco como os enredos das escolas de samba. Mudam os temas, os

³¹Ibidem.

personagens, mas há uma estrutura básica que é sempre a mesma. Na sua pintura, desfilam temas e mitos da vida brasileira: carnaval, futebol, índio, negro, religião, política, lendas, praia. Sol, a flora e a fauna, o regional e o nacional, o passado e o presente, a própria, a de Glauco inclusive. Tudo canibalizado, deglutido e em seguida expelido na forma de uma explosão colorida, de um delírio visual. (MORAIS, 1986)³²

O índio, o branco, o carioca, o sambista, estão no tempo presente, mas também estão no tempo de Tomé de Souza, no tempo de Pero Vaz de Caminha. Como pontua Romano de Sant’Anna na mesma entrevista: “Então Glauco fez uma leitura da História do Brasil. Que é irônica, que é carnavalizada, e que mistura diversos tempos. Nesse sentido, a obra dele é muito singular”. O crítico ainda estabelece um paralelo entre Glauco e Mario de Andrade: “*Macunaíma* é uma rapsódia sobre o Brasil, o Brasil do tempo do índio e o Brasil moderno de São Paulo. E eu tenho certeza de que o Glauco bebeu nessas fontes modernistas”.

Pensando a obra do artista, Ferreira Gullar nos aponta um elo entre sua produção durante o período em Bagé e a dos anos 1960 e 1970: “Deve-se observar, porém, que, apesar das diferenças entre a linguagem do final dos anos 1960 e a dos anos 1950, uma afinidade permanece: ambas têm conteúdo político” (GULLAR, 1979, p. 23).

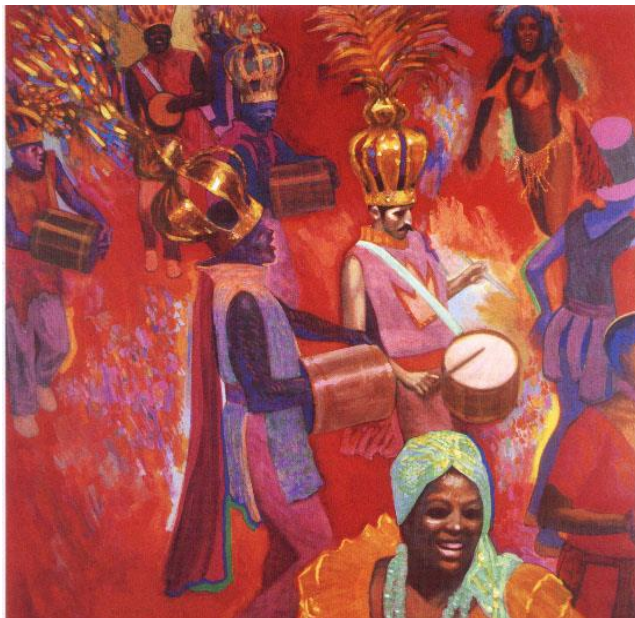


Figura 42 - Glauco Rodrigues

Concentração, 1985

Tinta acrílica sobre tela, 190 x 190 cm

Coleção Norma Estelita Pessoa, Rio de Janeiro

³² MORAIS, Frederico. “O Desfile Continua” Galeria de Arte São Paulo, em 1986.

Glauco percorre a história com olhar crítico, revisitando o Brasil, evocando algumas das mais importantes pinturas do século XIX, que colaboram na construção de uma nova história, na construção de uma identidade. Glauco passa a se expressar por procedimentos de metalinguagem, recorrendo a grandes momentos da pintura brasileira, cenas e signos do imaginário plástico nacional e proporcionando encontros, revisões e reconciliações de tempos, gerações e culturas. Vimos que ele faz isso com *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, misturando tempos e personagens da história e da iconografia nacional. Também fez com *O derrubador brasileiro* (1879), de Almeida Junior, e com *A Batalha do Avaí* (1874-1877), de Pedro Américo, entre outros.



Figura 43 - Almeida Junior

O Derrubador Brasileiro, 1879

Óleo sobre tela, 227 x 182 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

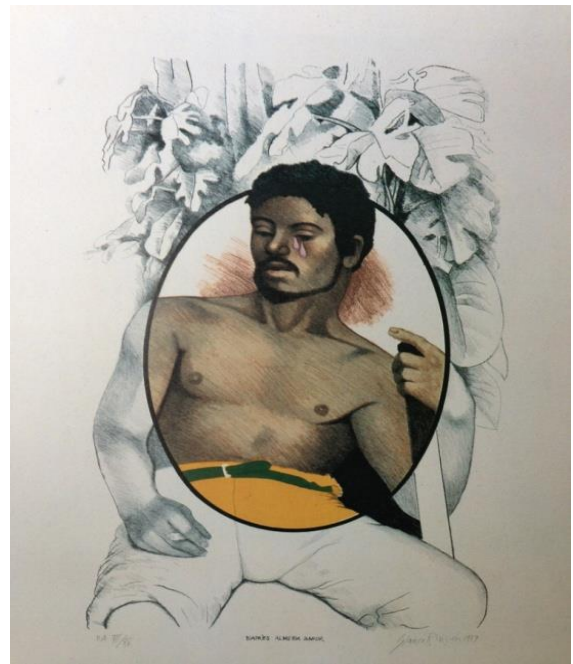


Figura 44 - Glauco Rodrigues

D'après Almeida Jr., 1979

Litografia 76 x 56,5 cm

Coleção Norma Estelita Pessoa,

Rio de Janeiro



Figura 45 - Pedro Américo

Detalhe de *A Batalha do Avaí*, 1872-77

Óleo sobre tela 600 x 1.100 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

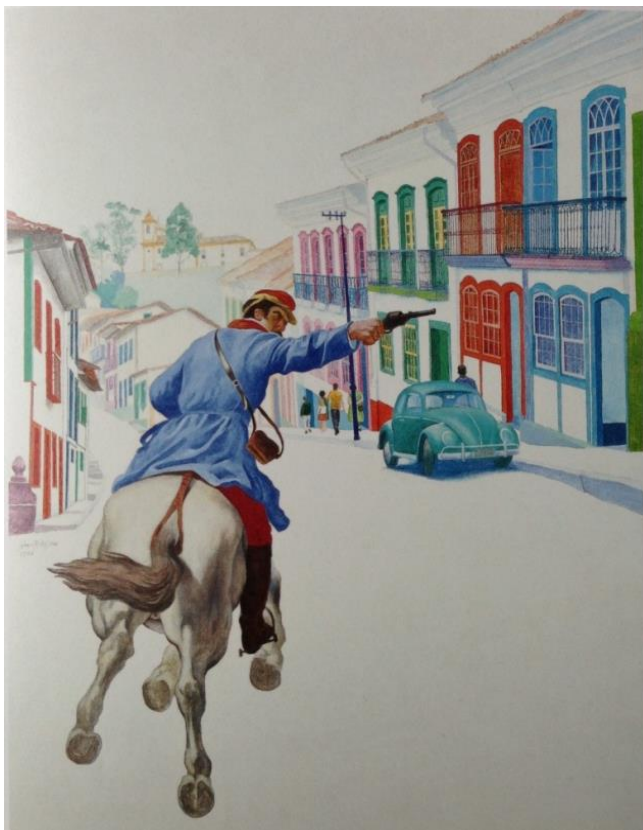


Figura 46 - Glaucio Rodrigues

Fantasmas, 1970

Tinta acrílica sobre tela 118 x 97 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

Glauco não se faz alheio ao momento de seu país; para um olhar mais atento, seu engajamento é evidente. Entrevistando o colecionador Gilberto Chateaubriand, chegamos à hipótese de que Glauco não incomodava o regime militar porque as artes plásticas em geral não eram consumidas pela cultura de massa. Mesmo com exposições como “Terra Brasilis”, de forte caráter crítico e debochado, transitando por cidades como São Paulo ou Brasília, o artista não sofreu nenhum tipo de constrangimento dos militares. Glauco tinha uma postura pessoal aparentemente alheia ao mundo, o que lhe permitiu transitar pelos mais diversos espaços sem ter de abandonar o discurso político e de revisão histórica em sua pintura. “É como a Clarice Lispector: não tava nem aí, mas sabia de tudo.”³³



Figura 47 - Glauco Rodrigues

Detalhe de *O derrubador brasileiro*, 1879

Óleo sobre tela,

Rio de Janeiro

³³ Romano de Sant'Anna, em entrevista ao autor em 28 de outubro de 2013.

Veremos no terceiro capítulo como as ideias de Walter Benjamin sobre o conceito de História ajudaram o teórico Nicolas Bourriaud a fundamentar sua visão sobre a obra de Glauco Rodrigues. O Anjo da História, conceito de Benjamin e exposição de Bourriaud, seriam definidores para uma fundamentação teórica dentro de uma engrenagem sistêmica em que o artista se encontra.

É curioso perceber como a ideia de tempo messiânico, também elaborada por Benjamin, poderia ser relacionada à obra de Glauco. A figura de São Sebastião representa isso, é a própria transformação personificada. O paradigma e o inesperado. *O derrubador brasileiro* como figura passível de ser deslocada de seu ambiente originário, o quadro de Almeida Junior e a floresta tropical, é também uma cápsula de tempo. É a espera, é o tempo do cigarro que queima em sua mão, é a postura que se acomoda no vazio.

2.2. Um índio na sala de jantar

Em uma das obras pertencentes a série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, intitulada *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*, vemos um índio, de sunga verde-amarela, com as mãos na cintura, com cocar lembrando os vegetais de Tarsila do Amaral e uma cruz pendurada no pescoço. Com o fundo monocromo branco o índio se situa nesse espaço vazio que ao mesmo tempo é a praia sugerida pelas vestes e poses dos três banhistas brancos que o observam. Essa imagem foi exibida poucas vezes no Brasil e faz parte da decoração da sala de jantar de Gilberto Chateaubriand. O índio, de olhar sisudo, bocas e orelhas alargadas por argolas, esconde uma metáfora política. Em entrevista com Chateaubriand ele nos revela a interpretação do artista: o senso de ingênua superioridade do brasileiro frente ao mundo, esquálido, colonizado, o índio diz “sabe com quem está falando?” Era a própria ditadura de sunga, querendo ser levada a sério. Era o Brasil de frente para a praia e de costas para o continente. O modelo escolhido por Glauco, Chateaubriand nos desvenda: General Geisel. O artista reproduz o olhar e a expressão facial do ditador brasileiro na face do índio aculturado.

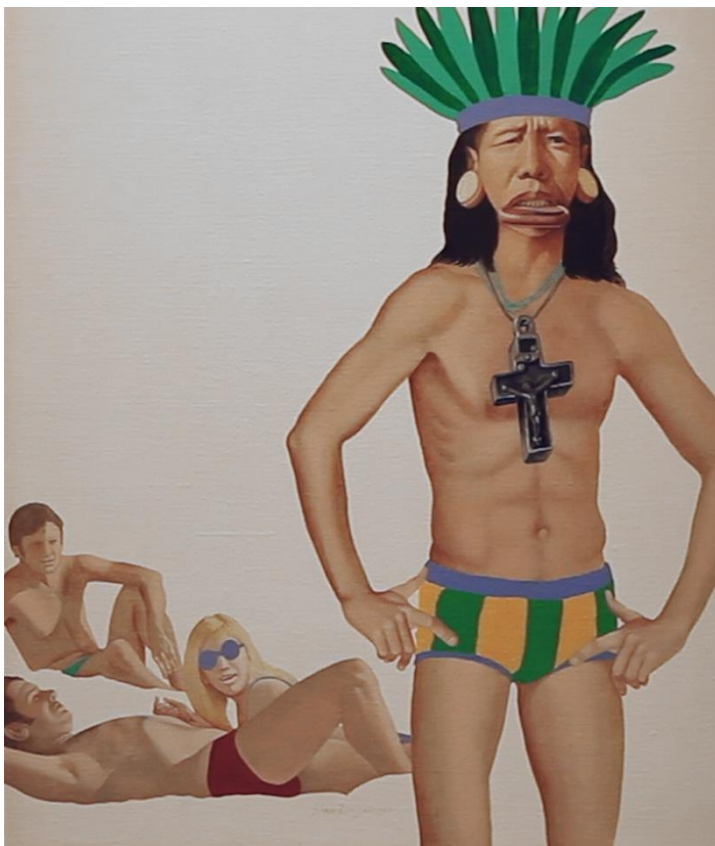


Figura 48- Glauco Rodrigues

Detalhe de *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*,
1971

Acrílica sobre tela 88x67 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand

Rio de Janeiro

Desde 1963, Gilberto Chateaubriand passou a colecionar obras de Glauco Rodrigues; 78 quadros estão em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Outras dezenas estão espalhadas pelas propriedades do empresário, totalizando cerca de 130 obras. O apartamento de Chateaubriand no Rio de Janeiro e a fazenda no interior de São Paulo têm corredores, quartos e varandas, copa, cozinha e lavanderia cobertas de quadros de Glauco Rodrigues. Do chão ao teto, no quarto de hóspedes e no quarto da empregada. O colecionador desenvolveu verdadeira obsessão pela obra do artista. Deitado em seu quarto, observa o quadro *Retrato do artista quando jovem* pregado na cabeceira da cama, uma paisagem em que o pintor ainda menino, em Bagé, apresenta sua imaginação colorista. É assim que nos descreve o colecionador sobre seu apego ao quadro: “Há uma infusão pictórica quando me deito naquele quarto”³⁴. Como dimensionar o valor de algo tão pessoal?

Gilberto Chateaubriand relata a amizade e a admiração que possuía pelo artista: “Sinto muita falta do Glauco, tenho orgulho de ter convivido com ele, um dos maiores artistas brasileiros, poderia ter nascido em qualquer tempo, era um gênio”.³⁵ Glauco pintou um retrato de Chateaubriand em que aparece cercado por diferentes obras de distintos artistas de sua coleção. O colecionador destaca a impressionante capacidade de Glauco em transitar por diferentes estilos e técnicas, percebendo em paralelo aquilo que mais poderia importar ao retratado. Para ele, Glauco demonstra a capacidade de captar a alma, a essência daquilo que retratava: o retrato de um colecionador não faria sentido sem sua coleção.

Ele faz uma bela homenagem a diferentes artistas, de Anita Malfatti a Tarsila do Amaral, de Antônio Dias a Carlos Scliar, ao mesmo tempo dizendo que poderia ser qualquer um deles se quisesse. [...] Glauco poderia ser um falsificador se quisesse, mas dificilmente será copiado; ele dominava a técnica como ninguém, é difícil fazer igual, é impossível imitar o Glauco.³⁶

O retrato apresenta também uma homenagem ao pintor Carlos Scliar, pois o único quadro da coleção que Glauco decidiu não representar foi justamente o de Scliar, preferiu chamar o próprio artista para pintar: “Scliar costumava dizer que aquele era o único quadro que eu jamais teria na minha coleção, pois o original já era a própria reprodução”.³⁷ Uma

³⁴ Idem.

³⁵ Chateaubriand, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2014.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Chateaubriand, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2014.

passagem emocionante que revela o tamanho da amizade e do respeito que Glauco mantinha por Scliar. O próprio Chateaubriand fora apresentado por Carlos Scliar a Glauco Rodrigues nos anos em que o artista vivia em Roma. O colecionador possui também imenso acervo de Scliar, e, em seu retrato, a genialidade de Glauco aparece no reconhecimento afetoso ao amigo e mestre, que recebe a oportunidade de se autorrepresentar em sua pintura.



Figura 49 - Glauco Rodrigues

Detalhe de *Retrato Gilberto Chateaubriand*, 1984

Tinta acrílica sobre tela, 190 x 190 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro

As exposições da Coleção Gilberto Chateaubriand costumeiramente destacam a obra de Glauco, tanto no Brasil como no exterior. Foi assim com “Portrait of a Country – Brazilian Modern Art from Gilberto Chateaubriand Collection”, no Barbican Art Gallery, em Londres, 1984, e “Arte del Brasil – Coleção Gilberto Chateaubriand”, no Museo Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, 1986. Recentemente, em 2012, um pequeno recorte da Coleção Chateaubriand foi exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, despertando a

curiosidade de um importante teórico das artes contemporâneas, o francês Nicolas Bourriaud, que, como logo veremos no próximo capítulo, “descobriu” Glauco Rodrigues através dessa coleção. O teórico francês leva para Paris uma iconografia exótica presente na série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, com índios, mães de santo e passistas, esvaziando as paredes da sala de jantar de Chateaubriand.

Fechando ciclos que haviam começado na redescoberta de uma raiz profunda e no compromisso de eternizar um Brasil cheio de encontros e confluências culturais, no ano 2000 o quadro *Terra Brasilis* é oferecido pelo governo brasileiro à Holanda, por ocasião da visita do presidente Fernando Henrique Cardoso àquele país, em outubro daquele ano. Glauco, que havia interpretado os feitos de Maurício de Nassau, levava sua visão antropofágica de Brasil ao colonizador europeu. No mesmo ano, participa da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 Anos, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, integrando os módulos *A Leitura Contemporânea da Carta de Pero Vaz de Caminha* e *Negro de Corpo e Alma*.

Em 2003, a pintura *Segunda Missa no Brasil: A Posse da Terra (d’après Vitor Meirelles)* é oferecida pelo governo brasileiro ao governo de Portugal por ocasião da visita do presidente Luis Inácio Lula da Silva àquele país. Novamente, as origens, o genoma e a identidade brasileira em evidência e cumprindo seu destino de transcender culturalmente ao colonizador. Percebe-se a capacidade de Glauco Rodrigues, até mesmo nos últimos anos de sua vida, de manter-se em diálogo constante com o sistema. Presidentes e governos de distintos partidos e visões de mundo encontravam na pintura de Glauco um Brasil que lhes interessava apresentar aos estrangeiros. A síntese e a crítica, a precisão do desenho, a exuberância da cor e a legitimação histórica que o artista conquistou ainda em vida e que se fazia presente em sua obra.

Entretanto, uma das mais precisas leituras de Brasil na obra do pintor não se encontra no exterior nem nos acervos dos museus brasileiros. A *Carta de Pero Vaz de Caminha* está em uma ampla sala de jantar, no coração do apartamento de Gilberto Chateaubriand. Esta série foi inspiradora para o próprio artista, que, alimentando-se de temas lançados pela primeira vez ali, deu espaço a uma iconografia que tinha como ponto de partida uma missão diplomática. A própria imagem de *Primeira Missa no Brasil*, revisitada por Glauco em diversos momentos de sua trajetória, é um exemplo de imagem que pela primeira vez foi retratada na série e que deu origem a outras versões feitas por Glauco sempre que precisava mandar uma mensagem ao estrangeiro. Assim como para o escrivão real português, a motivação desses relatos de Brasil também partiram do Estado, como encomendas.

Diante das imagens de Glauco, Chateaubriand se propõe a traduzir uma narrativa de Brasil. Sua interpretação é resultado do convívio diário com essas obras durante anos; há, sim, uma visão crítica, mas, sobretudo, uma narrativa pessoal, geracional, sobre a efervescência e o desbunde dos anos 1970, que certamente Gilberto viveu em plenitude. Os tempos entrelaçados da ditadura e da república, do império e da colônia. Uma estrutura patriarcal que se repete em uma sala de jantar condenada a sua temporalidade e à existência de seus proprietários. O convívio privado de um homem com uma imagem que será sempre passageiro, limitado à finitude do ser.

A respeito dessa relação entre colecionador e obra, buscamos reflexões em Georges Didi-Huberman, que trabalha com a problemática da memória e com os diferentes tempos que as imagens evocam.

Diante de uma imagem, em um relance, nosso presente pode se ver tragado e, simultaneamente, trazido à luz na experiência do olhar. Mesmo que – para o que me concerne – mais de quinze anos tenham se passado[3] desde esta experiência singular, meu “presente reminescente” parece não ter terminado de tirar dela todas as lições. Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.50)

Acreditamos que em suas reflexões sobre o poder das imagens, Didi-Huberman pode nos ajudar a pensar a relação entre Chateaubriand e as obras de Glauco. Por mais que conviva diariamente com essas imagens, Chateaubriand nos relata que, passados 50 anos, “sempre descobre algo novo”³⁸ ao mirá-las. Um prazer saudosista de encontrar nessa iconografia velhos amigos, muitos já falecidos, e de poder fazer novas leituras críticas e políticas com o passar do tempo. Apresenta-se, por outro lado, uma situação onde a imagem é *reificada*, passível de ser comprada ou vendida, exposta ou aprisionada em uma sala de jantar. Até

³⁸Chateaubriand, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2014.

mesmo uma experiência de arte transforma-se em objeto decorativo. Aquilo que vemos, e que nos olha das paredes da sala de jantar de um colecionador, apresenta e testemunha, simultaneamente, o resultado de uma trajetória visual e histórica. Buscamos as propostas estéticas presentes no pensamento de Georges Didi-Huberman para questionar até que ponto a iconografia dá poder ao sujeito e desperta nele a sua bagagem de história e memória.

No livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman nos propõe duas reflexões filosóficas interessantes: primeiro, a de que certas imagens seriam ambivalentes, e isso resultaria em uma certa inquietação; e segundo, que o ato de ver nos proporcionaria um vazio devastador. O autor busca em Walter Benjamin a ideia de que “a ambiguidade é a imagem visível da dialética” (BENJAMIN, in DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173). O autor acredita que certas imagens, por serem essencialmente dialéticas, são reconhecíveis dentro de uma época específica e se mostram visíveis aos olhos de seu tempo. O observador de uma obra de arte lidaria com essa tensão de olhar para elementos que estão entrelaçados (alguns com seus índices presentes e outros não). Em vez de decifrar as imagens, Didi-Huberman propõe que se apliquem novas visões críticas. A explicação e a resolução absoluta das proposições e dos signos de uma imagem reduziriam seu potencial crítico. Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Para o filósofo, somente uma “experiência visual *aurática* conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169).

Nesse sentido, podemos perceber que Glauco articula diferentes tempos em sua pintura (presente, passado e futuro), e a leitura de Gilberto Chateaubriand sobre essas imagens é limitada a seu próprio repertório. Sua visão de mundo, bagagem cultural, hierarquia e posição social afloram em suas percepções e ecoam na sua interpretação. Diante do quadro *Primeira Missa no Brasil*, por exemplo, Gilberto Chateaubriand ressalta o sincretismo religioso e expressa a admiração pelo exótico, destacando os elementos carnavalescos presentes na imagem. Sobre a série *Descobrimento do Brasil*, “Imortais obras-primas”, Chateaubriand nos revela a seguinte leitura:

São dezoito quadros dos quais eu possuo doze e oito me acompanham aqui, permanentemente em minha sala de jantar. É um hino à antropofagia. É um hino à Tarsila do Amaral. Glauco pegou fragmentos de pinturas da Tarsila e mostrou as tabas, os índios, os sacrifícios que os índios faziam dos brancos, e o espanto e curiosidade dos marujos franceses. (...) Mostra o Brasil em sua

miscigenação racial e religiosa. Reprodução da primeira missa do Brasil, onde entram os portugueses devotos, entram os carnavalescos, e o pessoal de umbanda. O Brasil é essa mescla toda. Ele mistura os tempos todos, gostava muito disso: presente, passado e futuro, tudo junto. (CHATEAUBRIAND, 2014)³⁹

Com relação a essas imagens de Glauco que hoje decoram a sala de jantar, ao pedir que se fizessem essas leituras, diante do quadro *Sexta-feira, 24 de abril de 1500*, imagem que foi capa da revista *Art Press* nº 400, o colecionador ironiza nosso desconhecimento iconográfico frente aos temas apresentados:

Você é um indígena mesmo! Não leu *Life*? É um quadro inspirado num grupo que ele frequentava diuturnamente em Cabo Frio. Onde estão o físico Darcy de Almeida, Odete Lara, Tônia Carrero e ele próprio (...) Essa aqui é a propaganda da Chesterfield, que a *Life* na época publicava em página inteira. Simboliza a invasão do capital estrangeiro no Brasil. E o brasileiro não está nem aí, continua se divertindo na praia. É a indiferença do brasileiro à invasão do capital estrangeiro.(CHATEAUBRIAND, 2014)⁴⁰

Sabemos que a aura (e seu caráter mágico) não perdeu o valor de culto em nossa sociedade. Vencidos pelo capitalismo, vivemos o domínio de uma cultura cada vez mais imagética e visual, cada vez mais seduzida por imagens e sombras de cavernas portáteis. A partir do pensamento de Didi-Huberman, a aura realmente não se perde, o que morre em nossa sociedade é o valor de unicidade que Benjamin acreditava derivar dela. A aura, em Didi-Huberman, transforma-se na vigência de um valor plural. O aqui e o agora se repetem juntamente com a obra a cada nova experiência estética, a cada nova interpretação.

Didi-Huberman reinterpreta a ideia da *Aura* da obra de arte, e também retrabalha outro conceito benjaminiano, o de “imagem dialética”. O autor esboça certo modo de investigar a história da arte que propõe o afastamento dos modelos iconológicos e iconográficos tradicionais. Situa o conceito de aura como índice de afastamento e não como presença. Busca uma interpretação secularizada, que resgate a relação humana com as imagens desde antes da

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibidem.

invenção da história da arte. Repensa a *aura* através do poder do olhar, da memória e do desejo, em paralelo ao poder que existe na distância, no afastamento. O poder dos diferentes *tempos* que se apresentam na relação entre obra e sujeito.

O filósofo aponta para dois fundamentos do que seria a *aura*: o poder de troca presente no olhar de quem olha sobre o objeto olhado, como que dizendo “isso me observa”, esse poder do olhar viria do próprio objeto olhado. O objeto cognoscível “olha” para o sujeito que o observa. A segunda característica seria o poder da memória, já que, como afirma Benjamin, “a *aura* de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno dele” (BENJAMIN, 1994, p. 30). Então, essa *aura* em torno do objeto corresponde à própria experiência do sujeito, que se cristaliza no objeto enquanto exercício do olhar, exercício de fruição.

Didi-Huberman reflete sobre como a questão da *aura* pode ser repensada no contexto da história da arte. O que nos olha se mostra como uma presença invasora, que nos domina e que nos mantém à distância. Dar conta dos “acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.150). A *aura* não estaria morta, ela seria algo que nos envolve afetivamente, que estabelece seus vínculos com a memória. Nesse sentido, a *aura* que envolve as obras de Glauco presentes em sua coleção particular se revela e se renova a cada olhar sobre as imagens. Quando Chateaubriand nos oferece as suas interpretações de cada obra, ele releva um pouco da sua subjetividade, dos elementos presentes em sua memória, do valor afetivo que essas imagens possuem para ele, e dos elementos históricos, políticos e sociais que exalta em alguns quadros, e que ganham novos sentidos com o passar do tempo e a cada nova leitura.

O conceito de *Aura*, assim como trabalhado por Didi-Huberman, nos remete a um outro conceito, o conceito de *Iminência* elaborado por Néstor García Canclini em *A sociedade sem relato*. O teórico mexicano busca encontrar chaves para justificar o pensamento do que seria distintivo na arte, no ato estético e no pensamento estético: “Existe algo que tem a ver com a *iminência*. No sentido de algo que todavia não acaba de suceder. Que ainda é possível, que ainda não se logrou”.⁴¹ Canclini percebe em Borges que a *iminência* seria a chave do *ato estético*: “Nos emocionamos esteticamente ante algo que não acaba de suceder, que nos mostra

⁴¹ Canclini, em entrevista ao autor em agosto de 2017.

o que poderia ser. Que nos gera um assombro, mas um assombro anterior à realidade. Quando a realidade é apenas incipiente”.⁴²

Canclini extrai o conceito de *Iminência* de Borges, que menciona, em seu texto “La Muralla y los libros”, uma série de acontecimentos: um pôr do Sol, relações de amizade e de comunicação surpreendentes, e diz que essas relações se produzem, às vezes, como iminência de uma revelação. Canclini percebe, a partir da iminência de Borges, uma proximidade ao conceito de aura em Benjamin. Encontra um antecedente dessa postura na frase escrita por Benjamin 15 anos antes de Borges, em 1935, ao definir a aura da arte como “a manifestação irrepitível de uma distância” (BENJAMIN, 1994, p. 24). Não é a mesma coisa, mas existe uma aproximação, uma certa epifania da arte, que produz um acontecimento que nunca chega a se estabelecer por completo, a se consolidar. Fica sempre em um estado de impermanência, de iminência. Por meio da contemplação de uma obra de arte, aceitamos não nos apropriar do mundo, não sermos os detentores do sentido, de modo absoluto, mas sentimos uma abertura para possíveis interpretações.

Segundo Canclini, a ideia de iminência estaria relacionada ao conceito de aura; porém, “a *aura* no caso de Benjamin tem mais a ver com a mística, com uma mística distinta da que reivindicou Borges. Porque Borges estaria mais perto da intuição, o que não acreditava como recurso estético. Benjamin acreditava, e a usava como recurso de pensamento”.⁴³ Questionamos Canclini sobre se o conceito de aura de Benjamin, que se referia a uma obra única, poderia ser aplicado às gravuras do Grupo de Bagé, ou mesmo às imagens gráficas que ilustraram capas de discos ou revistas assinadas por Glauco Rodrigues;

Sinto que no mundo contemporâneo (...) podemos reformular a noção de *Aura*. Não tem a ver somente com a aura única, senão com experiências que podem ter certo caráter único ao que se refere à obra multiplicada, reproduzida. Ou reproduzível. Eu não vejo uma incompatibilidade total entre o único e o reproduzido, entre a iminência e a volta a experimentar algo que já experimentamos. Às vezes vemos o mesmo filme muitas vezes, comigo já se passou, e não só descobrimos algo que da primeira vez não nos havia ocorrido, como o filme, que é o mesmo (no sentido objetivo: é o mesmo objeto que se projeta/a mesma narração), nos diz algo distinto porque interage com experiências nossas diferentes. Me ocorre algo que há dez anos não me havia ocorrido. Então minha experiência estética é a interação que esse filme (ou essa obra artística, musical) tem com o que nestes últimos dez

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem.

anos me sucedeu. O fato estético não é algo que está contido totalmente na obra. A obra é um disparador. (CANCLINI, 2017)⁴⁴

A imagem se faz *aurática* quando nos encontra e estabelece seus *tempos*. E é esta imagem-dialética, é este *entre*, espaço de centralidade, entremeio, que também encontramos nas proposições de uma *Estética da Iminência*. No caso da relação entre colecionador e obra, que nos propomos a trabalhar neste subcapítulo, Chateaubriand e Glauco nos parecem ilustrar bem esse *interesse*, essa mediação que existe em toda experiência estética. A aura como espaço-tempo entre sujeito e objeto, assim como elaborada por Didi-Huberman, e que nos faz conectar com a *Iminência* de Canclini.

⁴⁴Canclini, em entrevista a autor em agosto de 2017.

3. O ANJO DA HISTÓRIA

A pauta da exposição “O Anjo da História”, que junta quatro exposições diferentes, uma delas sendo a de Glauco Rodrigues, baseia-se numa problemática muito simples: qual é nossa relação com a história e, sobretudo, com a história materializada no presente, ou seja, as ruínas, os escombros. O que fica evidente na pintura de Glauco Rodrigues é que ele recupera fragmentos da história, restos de imagens que provêm de tempos e lugares heterogêneos. Desse ponto de vista, é muito contemporâneo. (BOURRIAUD, 2013)⁴⁵

Cântico dos Cânticos é uma criação de Glauco Rodrigues em que o artista faz uma crítica acerca do domínio norte-americano sobre os povos latinos. Usa como inspiração o *Nascimento de Vênus*, de Sandro Boticelli, evocando o legado da Arte renascentista, para estampar a voluptuosa garota de Ipanema, lânguida e suntuosa, deitada na beira da praia, sobreposta pela concha da Shell, tradicional gigante multinacional da indústria de energia norte-americana. A justaposição de signos é a maneira usada pelo artista para falar do Brasil contemporâneo, passando pela História da Arte, do colonizador e resultando em uma estética absolutamente *Pop*.



Figura 50 - Glauco Rodrigues

Cântico dos Cânticos, 1967.

Objeto de acrílico, 119 x 130 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro.

⁴⁵ Bourriaud, em entrevista ao autor em abril de 2013.

A referida obra esteve presente, em 2014, em uma exposição na conceituada Tate Britain, em Londres, que faz um apanhado da produção *Pop* na América Latina. Importantes instituições artísticas internacionais têm repensado e resgatado as manifestações de vanguarda na América Latina dos anos 1960 e 1970. Tanto a Tate Britain como a Walker Art Center, nos Estados Unidos, trataram do tema em exposições recentes. Portanto, as questões envolvendo a *Pop Art* e seus desdobramentos foram discutidas, retrabalhadas, repensadas. É nesse contexto que aparecem novas leituras sobre a obra de Glauco Rodrigues.

Anteriormente, a isso, a exposição, realizada em Paris, intitulada “L’Ange de L’Histoire”, apresentada entre abril e julho de 2013 na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, lançou nova luz sobre o artista brasileiro do Grupo de Bagé, provocando certa dinâmica no campo acadêmico e institucional. A revista *Art Press*, uma das mais importantes publicações no segmento de artes visuais em âmbito internacional, dedicou a capa da edição nº 400, de maio de 2013, a Glauco Rodrigues. A capa divulgava a exposição “L’Ange de L’Histoire”, com curadoria do então diretor da instituição, o crítico, ensaísta e teórico francês Nicolas Bourriaud, um dos nomes mais festejados do circuito da arte internacional.



Figura 51 - Capa da revista *Art Press*.

França, maio de 2013.

O grande destaque da mostra foi justamente Glauco Rodrigues, em cuja obra Bourriaud percebe um “elo perdido” da corrente da *Pop Art* internacional e que, segundo ele, estaria esquecido em seu próprio país. O título da exposição, “L’Ange de L’Histoire”, parte de uma expressão de Walter Benjamin para discutir o próprio conceito de “história” – nesse caso, da história como pesadelo.

Benjamin criou essa expressão a partir do contato com a obra *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Eis as palavras de Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1997, p. 226)

Partindo dessa expressão, *L’Ange de L’Histoire*, Bourriaud apresentou uma exposição em que uma das questões norteadoras era, justamente, obras de artistas que revisitavam a história ou discutiam as identidades. Glauco Rodrigues foi um dos destaques, exibindo 25 obras dos anos 1970, todas da coleção de Gilberto Chateaubriand.

O texto “Sobre o Conceito de História” foi escrito em 1940, na Europa, durante a ascensão dos regimes totalitários (Stalinismo e Nazismo), e constitui o último trabalho de Walter Benjamin. As 18 teses, escritas em forma de aforismos e sem ligação contínua, suscitam múltiplas e diversas interpretações, assim como refletem o desencantamento, o pessimismo e a melancolia de Benjamin com relação à sociedade contemporânea.

Benjamin deixa ecoar nas teses a sua voz de protesto à historiografia tradicional alemã, ao conformismo da social-democracia e aos avanços tecnológicos e científicos que a Europa experimenta no período entre-guerras. Com um tom de denúncia, ele declara que o progresso é responsável pela decadência e pela barbárie da humanidade. Walter Benjamin faz um resgate do papel da memória, da força e da importância da memória. Para o autor, a memória funciona como capacidade de manter vivos os acontecimentos passados para que

possamos aprender com eles e para que as injustiças não se repitam. A postura iconográfica que Bourriaud encontra em Glauco Rodrigues dialoga amplamente com a interpretação da História feita por Walter Benjamin.

Benjamin posiciona-se contrário à ideia da história fundamentada na concepção linear e contínua do tempo, onde os acontecimentos históricos estariam “eternamente” fixados num lugar do passado. Seu desejo é estabelecer uma nova relação com o passado, distinta daquela sustentada por grande parte dos filósofos e historiadores europeus: a crença no progresso ilimitado da humanidade. As teses de Benjamin dirigem um apelo ao passado para resgatar os que foram esquecidos pela historiografia oficial. O sentido da História, para Benjamin, está no modo como o presente se pensa a si mesmo buscando a memória (e o entendimento) do passado. O futuro está vazio, está aberto, não está dado.

“O que fica evidente na pintura de Glauco Rodrigues é que ele recupera fragmentos da História, restos de imagens que provêm de tempo e lugares heterogêneos”.⁴⁶ Na mesma exposição, Bourriaud reúne fragmentos de gravuras de Albrecht Dürer que sobreviveram a um incêndio de uma capela onde estavam expostos. As obras queimadas e parcialmente recuperadas foram exibidas na sala ao lado de Glauco Rodrigues. Questionamos o curador sobre os motivos dessa relação proposta;

A ideia do *Anjo da História* é misturar os pontos de vista sobre uma mesma questão: a do passado através das ruínas, dos escombros e esse mundo horizontalizado onde vivemos. Acontece a mesma coisa com as ferramentas informáticas, a internet. São gigantescos os escombros. E hoje essa questão está se tornando muito interessante. É também importante ter um olhar retrospectivo sobre a ruína. (BOURRIAD, 2013)⁴⁷

As teses de Benjamin são um ataque frontal às concepções lineares e conformistas da história, da noção positivista de progresso, da historiografia de simples acontecimentos narrados pelo ponto de vista dos vencedores. Contra essa visão mecânica e passiva, Benjamin articula uma nova concepção de tempo e história, viva, contada do ponto de vista dos esquecidos, dos que constituem a classe oprimida e não uma historiografia dos opressores, dos

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Ibidem.

que compõem a classe dominante. Deve, portanto, exercitar a máxima: “escovar a história a contrapelo”.⁴⁸

Para Benjamin, o conceito de história não corresponde à verdade vivenciada. Trata-se de uma história cuja narrativa é o relato das vitórias de uma determinada classe de indivíduos. A reviravolta pela qual deve passar a história só é possível por meio da revolução no *continuum* dos acontecimentos. As experiências passadas e as experiências presentes serviriam como uma revisão do passado pelo presente para, posteriormente, salvar o que foi esquecido.

Segundo o curador, a partir de pequenos fragmentos, Glauco Rodrigues reconstrói uma nova versão da História do Brasil, afastando-se do sistema vigente na época e das correntes políticas dominantes, o que seria uma postura cara para a arte contemporânea: “desse ponto de vista é muito contemporâneo. Assemelha-se a muitos artistas de hoje que trabalham desse modo, utilizando imagens ou documentos do passado como peças para testemunhar ou demonstrar algo”.⁴⁹

Procurando entender o contexto teórico que recebeu o curador francês no Rio de Janeiro, entrevistamos no ano de 2013 o então curador do MAM RJ Luiz Camillo Osório. O crítico de Arte brasileiro acredita que a formação como ilustrador oriunda do Grupo de Bagé, a relação sem-cerimônia com a linha, com o desenho e uma articulação muito forte com a questão da imagem compõem o “DNA artístico do Glauco, que, ao voltar ao Brasil no começo da Ditadura, assume um enfrentamento, (...) a resistência à Ditadura, a partir de uma retomada da imagem”.⁵⁰ Luiz Camillo Osório classifica a exposição “Opinião 65” como paradigmática, em um primeiro momento, na qual aparece a Nova Figuração Brasileira, com Glauco participando da segunda edição, “Opinião 66”.

Essa geração de artistas consolida esse momento artístico, que, segundo o crítico, apresenta uma “oxigenação” pela imagem. Parece-nos curioso que Carlos Vergara, Antônio Dias, Roberto Magalhães e Gerchman são artistas muito mais jovens que Glauco Rodrigues, o que demonstra sua capacidade de reinventar-se. Para Luiz Camillo Osório, a contribuição de Glauco é misturar um vocabulário *Pop* com o imaginário brasileiro, apresentando a

⁴⁸BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴⁹ Bourriaud, em entrevista ao autor em abril de 2013.

⁵⁰ Camillo Osório, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2013.

preocupação de falar do País e de deixá-lo falar em sua pintura. Um Brasil que, de certa maneira, estava calado:

Em meados dos anos 1970, ele enfrenta a questão do Brasil, as nossas contradições, as nossas idiossincrasias, os nossos problemas, as nossas potencialidades. Nossa mistura, nossa tradição luso-afro-brasileira. O contato à aculturação da cultura nativa, os ameríndios, e então há aí um conjunto de referências, de elementos, que entram nesse caldeirão do Glauco, e também aí ele assume um sincretismo e uma figuração muito potente, muito solar. Ao mesmo tempo muito crítica, muito cáustica e, eu diria, muito contemporânea. (CAMILLO OSÓRIO, 2013)⁵¹

Com a rigidez da ditadura no País, Glauco volta-se para a cultura popular, recupera valores da pintura figurativa e do desenho que lhe eram tão caros no início da carreira e, valendo-se de metáforas requintadas, passa a driblar a censura. Para Bourriaud o artista discute o popular e o *Pop*, o teórico vê a arte de Glauco mais como popular do que *Pop*:

A diferença é importante. Distinguir entre os elementos pertencendo à cultura popular e à cultura do cotidiano, mas, ao mesmo tempo, o que raramente fazem os artistas da época, usando constantemente referências à arte do passado, como, por exemplo, *Primeira Missa no Brasil*, obras que são fundamento da arte colonial e também elementos da cultura indígena, dos tupis que se veem em seus quadros. Nem é uma diferença entre o *high* e o *low*, é muito mais complexo do que isso. Glauco leva em conta a totalidade do espaço cultural brasileiro. (CAMILLO OSÓRIO, 2013)⁵²

Para Bourriaud a exposição no Palais de Beaux-Arts é uma espécie de manifesto, pois dialoga diretamente com a arte contemporânea. O autor acredita que Glauco já vislumbrava seus conceitos e poderia apontar um caminho particular para a mesma. O teórico discorre sobre certos aspectos formais contemporâneos presentes na obra do artista, “primeiro, pelos

⁵¹ Camillo Osório, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2013.

⁵² Idem.

fundos brancos monocromos que são sua marca. Se veem signos que vêm fundir-se na tela



providos de épocas e espaços diferentes, e isso é muito contemporâneo”.⁵³

Figura 52 - Glauco Rodrigues

Da série *A Lenda do Coati-Puru*, 1977

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 97 x 130cm

Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro

Essa característica dos fundos brancos é importante na obra de Glauco, mas não foi absoluta, a fase representa um longo período na trajetória do artista, mas não a totalidade de sua obra. Sabemos que na pintura de Glauco os fundos brancos estão restritos aos anos de

⁵³ Ibidem.

ditadura militar no Brasil. Antes de 1964, as manchas, paisagens e contrastes tomavam conta dos fundos abstratos ou realistas do artista. Com o regime autoritário ele adere à metáfora do espaço em branco, do vazio. A viúva de Glauco, Norma Estelita Pessoa, nos relata que com a redemocratização e a abertura política os fundos brancos somem. Termina um período de repressão e comedimento, e as cores voltam a fazer parte da profundidade de suas pinturas, perdurando até sua morte em 2004.

Bourriaud escolhe Glauco com a declarada intenção de afirmar um discurso, sua obra vem ao encontro das ideias do teórico francês, cuja interpretação do *Anjo da História* parece encontrar um representante latino. As explicações para a escolha de Glauco restringem-se à sua obra, mas se relacionam com as ideias apresentadas nas teorizações de Bourriaud. Glauco Rodrigues seria uma espécie de arauto, agora redescoberto: “o que interessa na pintura de Glauco Rodrigues é que, às vezes, ela antecipa 40 anos certas características da arte atual”.⁵⁴

O ambiente acadêmico francês e o discurso de Bourriaud parecem apontar para uma abertura de pensamento e ação ligados à revisão histórica da arte e das interpretações culturais. Os portões da mais antiga e renomada instituição de ensino da arte do mundo foram abertos em busca de diálogo com os novos tempos; tempos de convivência com opostos. Tempos em que os ideais de pureza e “alta cultura” viriam por terra entre guerras religiosas e atentados revolucionários, tão terroristas como um dia foram as guerras coloniais na África. Glauco Rodrigues traz um conhecimento de colônia, a reinvenção do homem europeu ao se deparar com a selva, e a aculturação do elemento autóctone, o caldeirão cultural e diverso, a ideia de aceitação do múltiplo, o sincretismo, a miscigenação:

Nossa época se caracteriza pela convivência de muitos signos do passado que constituem o nosso presente. Nunca estivemos tão próximos do passado como agora. A pintura de Glauco é realmente uma pintura histórica e, através de um estilo extremamente *Pop*, é também um verdadeiro engajamento político. E a criação de uma codificação para descrever a realidade política do Brasil nos anos 60-70. É ele que inventa literalmente uma nova maneira de falar sobre história e de contar de seu jeito a história do Brasil. É o conjunto desses signos, a relação entre eles, que cria uma pintura totalmente diferente daquela que conhecemos. (BOURRIAUD, 2013)⁵⁵

⁵⁴ Bourriaud, em entrevista ao autor em abril de 2013.

⁵⁵ Idem.

A visão de Bourriaud se esquivava de discutir a *Pop Art* na América Latina, preferia lançar um olhar sobre o futuro, sobre as perspectivas de futuro apresentadas na pintura de Glauco, e mesmo assim sugere que o artista seria um dos precursores na interpretação da *Pop Art* no sul do continente:

À primeira vista, poderia se dizer que Glauco é o primeiro artista *pop* do continente latino-americano dos anos 60, mas é um artista que vai além, ele já é pós-colonial na sua aproximação das coisas. Apreende a política através da cultura cotidiana, brasileira. Isso traz uma poderosa originalidade. (BOURRIAUD, 2013)⁵⁶

O autor frisa em seu discurso as questões políticas e históricas do país, seu recorte relaciona a pintura de Glauco a questões presentes na arte contemporânea sem deixar de referir as influências externas que foram, de maneira antropofágica, devoradas por Glauco Rodrigues. Nicolas Bourriaud apresenta-se para a crítica francesa e para os pesquisadores brasileiros como uma espécie de “descobridor” de Glauco Rodrigues, como se o artista tivesse sido injustiçado ou esquecido, ou mesmo mal interpretado entre seus pares. Não é apenas a pintura de Glauco que suscita o discurso, mas também a convergência dessa pintura ao discurso do curador sobre o momento contemporâneo que orienta a condução institucional das escolhas e dos caminhos possíveis de uma redescoberta.

O catálogo da exposição francesa de 2013 republica um texto do teórico brasileiro Roberto Pontual, “Uma ópera chamada Brasil”, escrito para a exposição na Galeria Etienne Dinet também Paris em 1990. Pontual destaca a devoção de Glauco por seu país, o elemento principal de sua obra, além de apresentar as fases do artista, como herdeiro do realismo e da gravura, a ilustração e a fase abstrata, e delimita seu amadurecimento a partir do período que Bourriaud escolheu para sua curadoria, o Brasil da ditadura. “Mas com o retorno à terra natal e sob o influxo da *Pop Art* afluente, nosso artista logo pôs em marcha um sistema todo seu de linguagem, o qual, ainda agora praticado, merece a etiqueta de Tropicalismo Crítico (PONTUAL, 2013, p.140). Pontual já percebia em Glauco a vocação *pós-colonial* de repensar

⁵⁶ Ibidem.

a história com uma visão crítica: “Interessa-lhe primordialmente poder rearrumar a história pátria a partir dos ingredientes em que borbulha no caldeirão já meio-milenar da nação (...), de encontros e desvios, de esperanças e frustrações, cuja trama seu pincel-bisturi se dispõe a investigar ”(PONTUAL, 1994, p.140).Pontual já percebia a negação da linearidade, negação da verdade absoluta sobre o passado. O teórico retifica a vertente antropofágica a que Glauco costuma ser sistemicamente ligado: “Pedacos do Brasil antropofagicamente redevorados para armar um mapa novo, coerente e completo” (PONTUAL, 1994, p.140).



Figura 53 - Glauco Rodrigues

Da série *A Lenda do Coati-Puru*, 1977

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte,
130 x 97 cm

Coleção Marcel Herman Telles, Rio de Janeiro



Figura 54 - Glauco Rodrigues

Abaporu, 1981

Tinta acrílica sobre tela colada em suporte, 130 x 195 cm

Coleção Julio César

É interessante perceber que Pontual vê nos símbolos buscados uma mediação de clichês: “A unidade do sistema com que Glauco Rodrigues opera é o clichê, essa imagem da imagem através da qual a visão das coisas se sedimenta e se torna inamovível no fluxo do tempo”(PONTUAL, 2013, p.140).O morro e a praia, o samba, o índio e o banhista de Copacabana, “a Eva branca e o malandro negro, o drama e a magia”, o crítico aponta para essa convivência de opostos, a evasão e a repressão, a exuberância e a miséria. “Excessos barrocos” da nossa visão exagerada do que somos e de como somos vistos. A metáfora e a ironia sobre o País e sua construção simbólica, ironia que não deixa de ser apaixonada, uma desconstrução do patriotismo sem perder o sentimento pátrio:

Muitas vezes, o quadro é, pura e simplesmente, essa bandeira disfarçada de paisagem:verde da vegetação, amarelo da areia, azul do céu e do mar, branco das nuvens. (...) Mas não se tome a atitude como um patriotismo tolo e automático, reles reação pavloviana diante de estímulos por demais conhecidos. Ao contrário, há nisto um gesto refletido e lúcido de busca do que se passa realmente por debaixo do pano. Humor e festa são táticas:é pela inteligência do riso que o artista brasileiro aciona seu combate de sempre contra os males do exotismo – esse formidável depósito de clichês que só servem às comodidades do turismo.O tesouro está do outro lado do arco-íris. (PONTUAL, 2013, p.140)

Arma-se o espetáculo, uma solenidade binacional, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Brasil e França, instituições e países ligados por um artista, um curador e um colecionador. Abrem-se as portas do salão erudito para o inusitado tropical, travestido de arte contemporânea, e Glauco é o prato principal e foi devorado em banquete solene.

Mas quem serve a quem? O prato aos convivas, ou os convivas ao prato? A antropofagia pode ser bilateral; um *poliamor* afetivo. Como aponta Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*, nem só de acasos e encontros fortuitos se movimentam as artes, mas de um amplo e muitas vezes difuso jogo de interesses e forças dominantes:

No interior do sistema assim construído, definem-se as relações que vinculam objetivamente o campo de produção erudita – como sede de uma concorrência pela consagração propriamente cultural e pelo poder de concedê-la (e o campo da indústria cultural, sobretudo pela mediação da relação que mantém objetivamente com o campo da produção erudita) – ao sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais, ou então trabalhando em favor da reprodução dos produtos dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los.(BOURDIEU, 2011, p. 118)

Bourriaud, em sua trajetória de legitimação institucional como curador que passou por distintos museus e pelas mais importantes galerias do mundo contemporâneo, serve à coleção Gilberto Chateaubriand e ao MAM. Mas é importante pontuar que historicamente, com a chegada de sua *estética relacional* ao meio acadêmico, importantes nomes como Claire Bishop e Néstor García Canclini o acusaram de consagrar “tudo o que perturba as relações entre sujeitos” e não discutir as necessárias questões políticas que os povos enfrentam frente à globalização e ao mercado. “Sua estética, aparentemente, evita se comprometer com alguma teoria social. No entanto, ele se posiciona nos debates sociopolíticos ao se concentrar em relações e alianças conjunturais, nunca estruturais, e foge dos conflitos” (CANCLINI, 2012, p. 133).

Em *A sociedade sem relato – Antropologia e estética da Iminência*, Canclini dedica um capítulo à desconstrução da estética relacional de seus fundamentos. Se pergunta para que

serviriam as análises de Bourriaud e se seriam mais produtivas as propostas críticas de Ranciéri quanto a suas percepções sobre as estéticas do consenso e do dissenso. Busca o comentário crítico de Claire Bishop e desenvolve:

De modo análogo a certo romantismo comunitarista de 1968 e do situacionismo, toda relação que facilita diálogos não hierarquizados se assume como democrática, ética e esteticamente valiosa. As obras de Tiravanija e dos demais artistas destacados por Bourriaud costumam não ser políticas, afirma Bishop, ou só o são “no sentido mais vago de promover o diálogo por sobre o monólogo. (CANCLINI, 2012, p.133)

A *estética relacional* se segura no discurso dos espaços de convivência, o que Bourriaud define como característica dos artistas que inventam modos de se “estar junto”. A crítica de Canclini e dos demais teóricos se fundamenta em questões políticas, na negação ou no esvaziamento das mesmas. Por isso Canclini desenvolve no capítulo seguinte suas reflexões sobre a estética do desacordo de Jacques Ranciére, sua concepção do dissenso social e “da política como uma concepção pós-autônoma da arte, reabre na filosofia – a partir do radicalismo crítico – a possibilidade de um pensamento cultural diferente do modernismo e da pós-modernidade à maneira de Bourriaud” (CANCLINI, 2012, p. 134).

Em 2017, quando entrevistamos Néstor García Canclini, perguntamos por que se classificou a *estética relacional* como uma estética apresada, reconhece as habilidades de Bourriaud como crítico e, principalmente, sua capacidade de descobrir tendências incipientes na arte e na sociedade. Porém o percebe muito preocupado em construir expressões, geralmente com grande impacto na crítica de arte: “A ideia de *pós-produção* foi exitosa e muito valiosa para entender um processo que nesse momento ninguém havia esclarecido de um modo tão contundente, tão preciso. Encontrou uma chave que permite entender uma boa parte do que se está sucedendo neste momento e segue ocorrendo na arte contemporânea” (CANCLINI, em entrevista ao autor, agosto 2017). O pensador argentino reconhece que *Estética relacional* levantou questões importantes para o debate contemporâneo, porém a necessidade de estabelecer vínculos relacionais com obras e artistas não se preocupou em levantar questões sobre a qualidade dessas relações, além de ser uma expressão um pouco antiga, atrasada, que não traz a novidade de “pós-produção”;

Por que antiga? Porque a sociologia da Arte existe desde o final do século XIX. Antes de Bourriaud existem autores que haviam trabalhado teoricamente e criticamente e teriam dito isso de que a arte é relacional de muitas maneiras. Citamos Pierre Bourdieu, mas podemos citar, na França mesmo, outros autores anteriores. É muito genérico dizer “*Arte Relacional*”. É como dizer “a Arte se faz com intuição” ou “para surpreender” ou “para fascinar”. Então a minha crítica reconhece um aporte nessa insistência de Bourriaud de assinalar o caráter relacional da arte. Entretanto, relações com o quê? Relações de que qualidade? É a crítica que faz também Claire Bishop a Bourriaud. Qual a qualidade da relação? Não é uma questão menor. (CANCLINI, 2017)⁵⁷

Canclini acusa Bourriaud de não aprofundar as questões que levanta, de ficar na superfície, na encenação. E de se esquecer de questões políticas, de fazer uma estética despolitizada: “Sim porque ao fazer uma caracterização tão generalista, de que toda arte é relacional e com uma expressão tão baixa como relação, sem especificar que tipo de relação, despolitiza”.⁵⁸ Segundo este autor, a *estética relacional* é apressada porque o relativismo de Bourriaud encerra “flexibilizações light”. Parece-nos que há, na análise de Canclini, uma visão crítica quanto ao relativismo cultural. “Trata-se de um neodadaísmo ou neoanarquismo revitalizados com as táticas efêmeras da performatividade” (CANCLINI, 2012, p. 145). As críticas de Canclini e de Bishop não significam a negação do pensamento de Bourriaud nem de suas reflexões. Canclini dedica um capítulo inteiro na desconstrução da estética relacional, o que nos parece reconhecer o pensamento de Bourriaud e quão importantes suas ideias são para o campo da arte.

A partir dessas críticas, de alguma maneira, nos parece sintomático que Bourriaud, em seu livro seguinte, *Radicante*, anule completamente a expressão relacional e não se refira a essa estética em nenhum momento. É curioso perceber que, quando fala da pintura de Glauco Rodrigues, escolhe questões políticas: a colonização, a repressão, a iconografia da ditadura. Como se o convívio com as críticas o fizesse amadurecer ou simplesmente o tenha despertado para a não inocência de que suas teorias são percebidas. De maneira metafórica, a escolha de Bourriaud nos parece uma resposta para Bishop e Canclini. E, diferentemente de situações anteriores onde exposições legitimavam teorias e publicações, dessa vez o teórico francês encontra um artista “esquecido” e que já nos anos 1960 antecipava conceitos presentes em sua teoria radicante.

⁵⁷Canclini, em entrevista ao autor em agosto 2017.

⁵⁸ Idem.

3.1. Entre o cu e a cloaca: Nicolas Bourriaud em comunicação com o solo

Subsistência. Conhecimento. Antropofagia. Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval. O índio vestido de senador do Império. (Oswald de Andrade – *Manifesto Antropofágico*, 1928)

Existem aspectos sistêmicos que ainda não foram investigados em relação à participação institucional na arte contemporânea, presentes na ressignificação da academia francesa acerca da obra de Glauco Rodrigues. Esses aspectos suscitam caminhos para reflexão. Reivindicações teórico-sistêmicas, que questionem ou apresentem o papel dos guardiões dos bens culturais na condução e na valorização de nossos artistas, das instituições do saber e os possíveis discursos escondidos nas entrelinhas históricas de seus acervos, influenciando as engrenagens da arte.

Propomo-nos elencar os primeiros elementos que estariam presentes nas escolhas e nos caminhos do teórico francês Nicolas Bourriaud, que resultaram nas importantes publicações europeias e na grande exposição na França, em 2013, das obras de Glauco Rodrigues pertencentes à coleção Gilberto Chateaubriand. Sendo Chateaubriand um dos maiores colecionadores de arte no Brasil e a *École de Beaux-Arts de Paris* uma das mais renomadas instituições do circuito artístico internacional, muitas questões nos parecem implícitas e sugeridas pelo contexto apresentado.

Aos estrangeiros que apreciaram a exposição na *École de Beaux-Arts*, Glauco ofereceu um visível encantamento, e a mediação deste encontro teve a clara visão de Brasil do seu curador. A fase “*brasilianista*”, como classificou Roberto Pontual, veio pós-68, pós-AI5, e era sagaz em suas metáforas, driblando a censura dos opressivos anos 1970 que se iniciavam no Brasil. Suas imagens, que mesclam personagens, citações de pinturas oitocentistas e modernas de grandes artistas brasileiros como Almeida Jr., Candido Portinari e Tarsila do Amaral, bem como a iconografia de uma identidade nacional, bananas, cajus, praias, índios e araras, sugerem relações culturais, sociais e políticas, provocando um novo olhar sobre a história do país.

Parece-nos primordial refletir sobre como o MAM apresentava (e segue apresentando) a obra de Glauco Rodrigues para seu público. Em 2012, a expografia que conduziu o primeiro contato de Bourriaud com a obra do artista levanta questões acerca das relações históricas e artísticas presentes na museologia da instituição brasileira. Perguntamo-nos se essas circunstâncias visuais, em que Bourriaud conheceu a obra de Glauco Rodrigues, não teriam influenciado nas relações que se seguiram.

A construção da legitimação do artista, sob nova perspectiva, teve como ponto de partida um encontro fortuito de duas telas. A prova mais evidente de um encantamento tropical e uma afirmação clara e direta, ligada à nossa raiz cultural mais fértil, o *Modernismo*, é a relação explicitada pela ligação expográfica dos quadros “Urutu” (1928), de Tarsila do Amaral, e “Caga-se com o cu”(1972), de Glauco Rodrigues, da coleção Gilberto Chateaubriand, em exposição do acervo do MAM-RJ e dispostos lado a lado na sala da instituição em 2012.

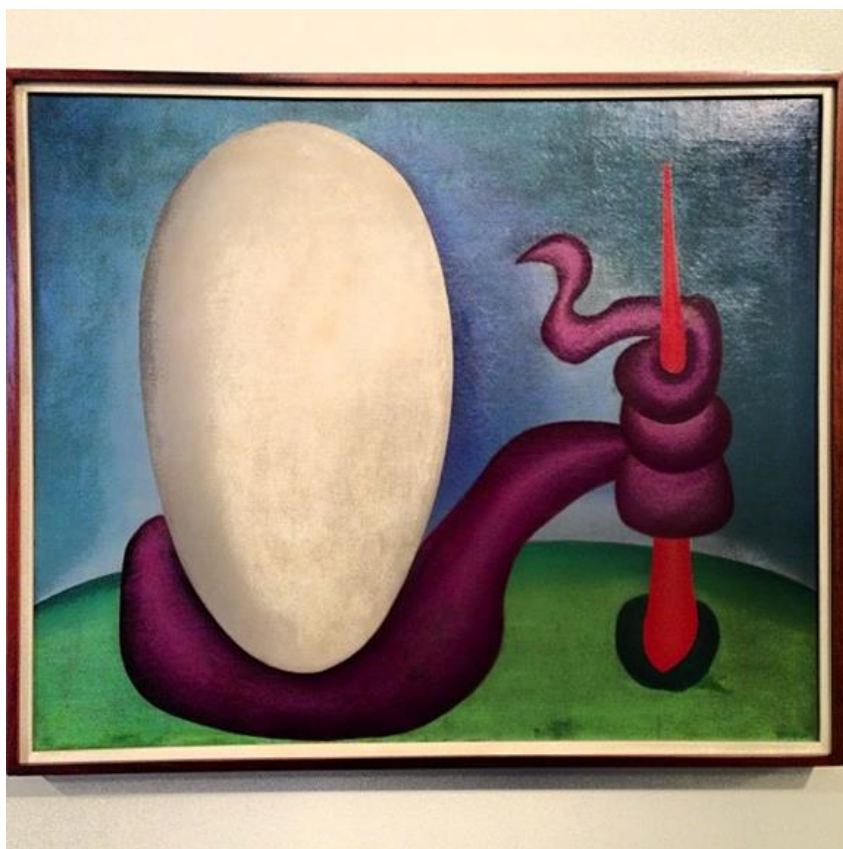


Figura 55 - Tarsila do Amaral

Urutu, 1928.

Óleo sobre tela, 60,5 x 72,5cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro, Brasil



Figura 56 - Glauco Rodrigues

Caga-se com o cu, 1972.

Acrílica sobre tela, 55 x 70 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand,

Rio de Janeiro, Brasil

Quando Frederico Moraes refletiu sobre a coleção de Gilberto Chateaubriand, propôs a construção de um retrato, ou autorretrato de um determinado Brasil. O autor registra que o colecionador reconhece que sua coleção deixaria de ser apenas uma aventura pessoal para ir se formando em função dos diferentes caminhos da arte brasileira; de suas demandas. Um tesouro cultural da nação. Frederico Moraes, que já foi curador do MAM-RJ e durante anos apresentou a coleção ao público através de suas publicações, admite a dimensão afetiva e pessoal estabelecida por sua apreciação e compreensão. Imaginamos que nenhum acervo seja algo frio ou maquinalmente pensado, pois, mesmo se valendo de uma cronologia histórica, são discursos a serem assumidos, são gostos, subjetividades e repertórios que estão em cena.

Em torno da coleção de Gilberto Chateaubriand giram nomes importantes da história da arte nacional, alguns já legitimados pela historiografia oficial e outros que ainda passarão pelo processo de legitimação histórica ou mesmo de esquecimento. O que se passou com Glauco Rodrigues é um caso à parte, já que ele “descobriu” o artista antes de outros

coleccionadores. Seu primeiro contato foi em Roma, quando Glauco trabalhava na gráfica da embaixada brasileira e não vivia somente de pintura. As articulações do Grupo de Bagé, principalmente através de Scliar, levaram as obras de Glauco e Glênio Bianchetti para diferentes colecionadores. Glauco já havia exposto quadros abstratos em Roma e já alcançava um reconhecimento inegável como artista gráfico, porém, ao ingressar na coleção de Chateaubriand e, posteriormente, com o comodato deste acervo ao MAM-RJ, sua pintura passou a figurar no sistema e na historiografia museológica brasileira.

A partir de 1965, Chateaubriand passou a adquirir obras em primeira mão, diretamente no ateliê do artista, que voltara a morar no Brasil. Outros colecionadores passaram a atuar da mesma maneira, como João Sattamini, que também detém uma das mais importantes coleções de arte do Brasil, adquirindo obras de Glauco sem a intermediação de galeristas ou *marchands*. Muitas das obras de Glauco pertencentes a Chateaubriand jamais foram expostas, muitas outras estão em comodato com o MAM e permanecem guardadas. As de Sattamini em comodato com o MAC de Niterói repousam em um acervo bem longe do belíssimo museu construído por Niemeyer, guardadas nos cofres das instituições e raramente expostas ao público. Algumas obras de Glauco eventualmente circulam por coletivas fora do País, ainda que a grande maioria adorne as paredes das casas dos colecionadores particulares.

Nas articulações do jogo sistêmico, a obra de arte se transforma em uma moeda, guardada em cofres, para ser usada no momento propício, relacionando-se com outros campos, criando valores, articulando instituições e até mesmo raízes patriarcais. Nossos colecionadores, via de regra, relacionam-se com a política e o Estado. A família Chateaubriand, detentora de uma das maiores concessões de rádio e televisão do Brasil em pleno Estado Novo, participa da construção da imagem de Getúlio Vargas e, também, da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, cuja coleção deve muito a Assis Chateaubriand.

A mais atuante colecionadora da obra de Glauco Rodrigues na atualidade, Zuleika Borges Torrealba, também detém uma concessão pública de serviços nos portos de Rio de Janeiro, Santos e Manaus. É para essa elite que parecem convergir as obras de arte legitimadas ao mesmo tempo em que elas também participam desta legitimação.

A série *Primeira Missa no Brasil*, que foi exposta em Paris com curadoria de Bourriaud, é mais do que uma iconografia de Brasil, é também a sala de jantar de nosso maior

coleccionador, pura antropofagia pós-colonial do patriarcado da arte, afinal, nossas elites estão aí para as devorar, diria um papagaio insolente. Como mensurar obras que nunca foram cotadas ou apresentadas para um mercado especulativo?

De um lado, o fetiche do colecionador que retém o acervo em sua casa, por proteção e prazer, e do outro, um certo desinteresse da crítica e da curadoria brasileira sobre o legado pictórico de Glauco. Isso talvez se explique pela pouca presença de obras suas nos acervos de outras instituições, que não somente o MAM RJ ou o MAC RJ. Houve pensadores brasileiros, como o próprio Frederico Moraes ou mesmo Roberto Pontual, que se ocuparam em difundir apreciações críticas nos jornais e na mídia de suas épocas. Glauco também figurou em Bienais (Veneza e São Paulo) e importantes galerias, mas foi no acervo do maior colecionador das artes plásticas brasileiras que sua pintura se abrigou, assumindo as dimensões históricas necessárias para enfrentar o tempo e as instâncias institucionais.

Em 1964, com o retorno de Glauco ao Brasil, sua pintura abstrata perde espaço para um retorno à figura, buscando demonstrar uma participação mais intensa no clima emocional e político da época, um envolvimento mais direto com as questões que afligiam não apenas o artista, mas a sociedade brasileira. Frederico Moraes exalta em um de seus textos críticos a vertente oswaldiana nas obras de Glauco Rodrigues. O clima festivo que esconde metáforas de um Brasil calado pela ditadura militar:

Tem mesmo a ver com o processo de carnavalização da cultura brasileira, inaugurado com a antropofagia de Oswald de Andrade nos idos modernistas. Glauco emprega método antropofágico com anárquica virulência crítica, para fazer uma releitura da cultura brasileira, deslocando para os dias que correm (1971) os fatos narrados por Pero Vaz de Caminha, em sua carta, como a primeira missa rezada no Brasil, mas via Pedro Américo. E ele próprio veste um cocar indígena para revelar que o sangue de seus antepassados corre em suas veias. (MORAIS, 2004, p. 34)

Em 1999, durante o discurso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao ganhar o Prêmio Nacional de Cultura, Glauco Rodrigues afirma que a escolha de seu nome tinha um significado muito especial naquele momento histórico, pois apontava o reconhecimento de sua posição na

(...) luta intransigente por uma Arte Brasileira contra todas as globalizações... temos uma identidade cultural desde os tempos do Brasil Colônia no Barroco, com Aleijadinho, resultado da união de três raças, o índio, o português e o negro. (RODRIGUES, 1999)⁵⁹

O artista apresenta um discurso com uma espécie de revisão histórica, traz referências claras ao pensamento do amigo Darcy Ribeiro e de Oswald de Andrade, sua inspiração brasilianista. Tentando encontrar um ponto de partida para suas raízes visuais, descreve sua busca por uma linguagem transversal, que ao mesmo tempo nos remeta a um passado barroco. Glauco afirma no discurso a ideia de “herança”, que a nossa unidade cultural e territorial seria este tesouro legado de nossos antepassados. O barroco é a peça-chave para a compreensão da obra de Glauco, seu Tropicalismo carnavalizado tem como propósito uma reinvenção do barroco. *Caga-se com o cu* é mais uma alegoria debochada de sua escola de samba neobarroca.

Para Glauco Rodrigues, a cor brasileira seria a própria força de todo o ambiente nacional. Neste ponto, o artista aproxima-se intuitivamente de Tarsila, ao elencar uma partitura cromática para o Brasil. Glauco opunha-se à ideia de globalização, homogeneização da linguagem, bem como à pura assimilação unilateral de uma estética dominante. Revelava a complexidade de seu pensamento circular e atemporal, antecipando o paradoxo apresentado por Nicolas Bourriaud: pintar a história era também pintar o futuro. O artista apresenta a compreensão de sua formação cultural ao falar de seu país, apresenta-se como filho de Aleijadinho, propõe-se barroco e afirma pintar o devir.

O pensamento de Glauco abre caminhos para o *Anjo da História* e estabelece uma relação direta com o solo. A revisão histórica em busca de um projeto de Brasil, como refletia Frederico Morais: “Talvez, de fato, o Brasil careça de um projeto cultural, em que pese a existência de uma proposta teórica tão rica quanto a antropofagia de Oswald de Andrade” (MORAIS, 2004, p. 35). O teórico brasileiro percebe a falta de um corpo de ideias que resultasse em um projeto estético nacional, mas evidencia a existência de duas tensões historicamente presentes na prática da arte brasileira, dois polos: a existência de certas constantes formais, que se revelaria num processo continuado de propósitos, e o barroco.

⁵⁹ Rodrigues, em discurso proferido durante o Prêmio Nacional de Cultura, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1999.

O barroco é entendido como genuína fonte criativa, a água que correu por nossos mananciais primeiros, nosso genoma artístico. Seríamos um país nascido no moderno, no movimento, na dinâmica barroca, visto que nossa arte se inicia com o anticlássico, enquanto estilo, transgressor por natureza. Com o barroco, teríamos escapado ao racionalismo da tradição clássica: “Essa constante barroca na Arte brasileira é localizável na escultura e na arquitetura do Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa), na pintura de Ataíde, no cinema de Glauber Rocha, no Tropicalismo de Hélio Oiticica e Chacrinha e na música popular” (MORAIS, 2004, p. 72).

Frederico Morais identifica certa vocação construtiva, não puramente formal, mas muitas vezes sensual, como o próprio barroco. Uma vocação construtiva que dialoga com o clima e a paisagem, que no Brasil apresentou-se de maneira despojada e orgânica: “A segunda constante formal é o que eu tenho chamado de ‘vocação construtiva’, verificável também no Aleijadinho, na fase Pau-Brasil de Tarsila, no concretismo e neoconcretismo dos anos 50, em Brasília etc.” (MORAIS, 2004, p. 72).

O que poderia ser uma contradição – a raiz barroca e a vontade de ordem – no Brasil é possível. Entre um caminho e outro existe uma tensão, uma iminência, como refere Canclini. O próprio Glauco Rodrigues transita por essas tensões, entre o figurativo e o abstrato, entre a pintura de cavalete e o objeto acrílico.

Tarsila do Amaral antecipa a antropofagia com a pintura *A negra*, realizada em Paris, em 1923, uma obra importantíssima para a compreensão do modernismo brasileiro, considerada simultaneamente sua primeira obra construtiva e a primeira pintura antropofágica, com seus lábios enormes e seus muitos quilos de carne. A artista buscou revisitar as memórias infantis na fazenda de café de sua família, a ama de leite traz a presença da formação cultural brasileira. Era um primeiro sinal, pois voltando a seu país Tarsila iria assumir uma temática exclusivamente nacional:

Nas obras da Fase Pau-Brasil (1924/1925) Tarsila vibra com a sociedade industrial nascente: Trens, anúncios, edifícios, viadutos, gasômetros, sinais de trânsito. Nas obras antropofágicas, ao contrário, o que temos é vazio, silêncio e imobilidade. O Brasil em “comunicação direta com o solo”, como diz Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico* (1928). Se Pau-Brasil, por seu rigor compositivo, insere-se na vertente construtiva da qual o Cubismo foi uma das primeiras manifestações, a Antropofagia tem a ver

com o canibalismo Dada e, principalmente, com as aberturas para o inconsciente proporcionadas pelo Surrealismo, cujo primeiro manifesto, redigido por André Breton, é de 1924. (MORAIS, 2004, p. 70)

Se Pau-Brasil propunha uma arte de exportação, visualizada no futurismo, na cidade moderna, guiada pela tecnologia e pela industrialização do progresso, a antropofagia queria “estar em comunicação direta com o solo”, queria colocar os pés no chão, comer a terra e ser devorada por ela. Era necessária uma postura ativa, “devorar” as culturas estrangeiras e transformá-las em busca de uma identidade autóctone, para depois entregar ao mundo uma Arte nacional. A realidade brasileira seria a matriz dessa transformação: o que se aprende lá fora se transfigura em solos tropicais.

Caga-se com o cu anuncia o papagaio verde e amarelo que caga com a cloaca, o óbvio não é mais tão óbvio quando se vive sob a égide da tropical censura na obra de Glauco Rodrigues. O fisiologismo do patriarcado permite que o colonizador nos conheça intimamente logo no primeiro encontro, afinal, depois do amor, suas entranhas serão reveladas, servidas na mesa como prato principal. Antropofagia ou cunhadismo? Ou torna-se da família, casando com a irmã do índio e virando cunhado, ou será cozido com pirão, como bem explicou Darcy Ribeiro em seu livro *O povo brasileiro*. Um povo que é resultado da miscigenação, deste encontro de três raças. E que jamais teve a pureza e a ordem como paradigmas morais e estéticos. As ideias de Darcy Ribeiro, amigo de Glauco Rodrigues, de certa forma, o influenciaram em sua iconografia. As leituras dos textos de Ribeiro, principalmente *O povo brasileiro*, marcaram Glauco em sua visão de mundo.

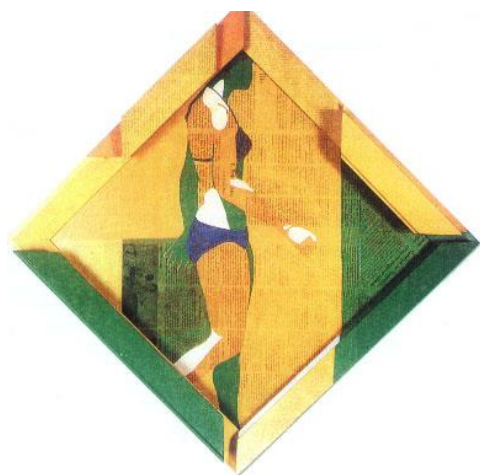


Figura 57 - Glauco Rodrigues

Moça, 1967

Relevo em madeira e vinavil,

48 x 48cm

Coleção particular, Rio de Janeiro

Nossa ironia seria o nosso senso crítico carnavalizado, vocação para perceber o passado contido nos caminhos e nas sombras de uma cultura com dionisíaco erotismo e travessura de micos, de pássaros ou cascavéis. Seria a exaltação do carnaval e do barraco, leituras que negam a crueldade da colonização, ou maneiras que esse povo brasileiro encontrou para transcendê-las? Talvez no Brasil o carnaval seja o bálsamo que impede uma latente luta de classes. O barroco mineiro fundamenta a significações teóricas de um Brasil erguido pela mão negra da escravidão. Entre o barroco e o moderno existe um ovo, um pássaro e uma serpente. O *Urutu*, pintado por Tarsila em 1928, é um dos símbolos mais fortes da antropofagia. O ovo, elemento surrealista, e a serpente, elemento de nossa fauna, apresentam o convívio barroco, surrealista e antropofágico na obra de Tarsila. A cobra grande, um animal que guarda o poder da “deglutição” e a força mística. O ovo, gênese de algo novo. Se em *A negra* tínhamos duas realidades nitidamente aparentes, um fundo, construtivo, e uma superfície, surrealista, em *Urutu* temos o próprio Brasil e seu imenso de vazios verdes e azuis, de curvas e misteriosas formas, pesados elementos de matérias sólidos e orgânicos. Em suas pinturas Glauco e Tarsila compartilham daquilo que talvez Didi-Huberman entenderia por imagens dotadas de vazio: “Ou seja, coisas a ver de longe, a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde entrar. Ou seja, volumes dotados de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

Em Glauco e Tarsila encontraremos as históricas tensões artísticas entre as identidades brasileiras e as vertentes internacionais, o cubismo, o surrealismo e a *PopArt* agitando e transformando nossas identidades iconográficas, assim como o barroco fora transformado por nossas realidades naturais e humanas. Tarsila e Glauco devoraram de maneira genuína a bagagem que trouxeram da Europa, provocantes e sensuais, metafórica ou intuitivamente. A convivência do múltiplo transgressor é presente na raiz nacional barroca dos dois artistas. Se a serpente era o demônio para os padres jesuítas, para os indígenas representava divindades e sabedorias ocultas. O sincretismo religioso no Brasil se apresenta em diferentes facetas, dos tempos de colônia aos tempos de sambódromo.

O ovo do *Urutu*, de Tarsila do Amaral, no devir pode eclodir em pássaro ou serpente, pode esconder um inimigo social, talvez nascido de manobras políticas, da própria noção de identidade, desigualdade e miséria, da fome de tantas reformas. O aparato monárquico, de luxo e regalias para nossos governantes democraticamente eleitos, se faz presente nos adornos e cortinas de *Caga-se com o cu*.

Em Glauco, cabe a reflexão de que a retórica colonial dominante continua sendo construída e reafirmada através dos tempos. Quanto maior a mentira, mais alta ela será conclamada. Dessa maneira, Glauco Rodrigues ironiza com a mensagem de *Caga-se com o cu*, pois, em um mundo regido pelas aparências, quanto maior a obviedade, mais apreço e valor se agrega ao recado, e a sociedade conserva sua aparência na ideia de normalidade e na vigência do politicamente correto, naquilo que não pode ser contestado.

Da Bienal de Veneza de 1964, ficaram duas marcas na obra de Glauco Rodrigues, para além do regime ditatorial que se instalou no Brasil: o impacto da *Pop Art* e o elo temporal e artístico com Tarsila, também presente na delegação brasileira que inaugurou o pavilhão nacional daquela Bienal. Seriam peças de uma engrenagem sistêmica permeada de encontros e afetos, mas acima de tudo de uma ligação direta com o solo, no que se refere a uma retomada de identidade, à procura por uma linguagem que fosse fruto de um somatório de repertórios culturais brasileiros. Em seu retorno ao Brasil, Glauco seria guiado pelos ecos de Robert Rauschenberg, primeiro artista do continente americano a ganhar uma Bienal. A enxurrada *Pop* e a busca de uma antropofagia oswaldiana renascida resultam naquilo que Pontual chamou de *Tropicalismo Crítico*.

Entre o cubismo antropofágico e o barroco-pop-tropicalista, Nicolas Bourriaud encontra caminho para pensar dois passos complementares na modernidade brasileira, a conexão com a terra, no sentido oswaldiano, e a vocação de dois artistas à transgressão das diretrizes de futuro e das hegemonias artísticas dominantes. Sem ignorá-las, Bourriaud nos sugere que as vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 1970 não teriam superado a ilusão de progresso, mantendo certo determinismo ou unidade estética importada. Ele classifica Glauco como alguém que estaria um passo adiante do *Pop* na América Latina, um elemento díspar, o que o diferencia de seus contemporâneos e o aproxima de Tarsila na fase antropofágica, ambos olhando para o passado para questionar o futuro.

A *Pop Art* de Glauco Rodrigues tem uma raiz de investigação, uma reescrita histórica do Brasil. Existe essa semelhança com o comportamento estético de Tarsila, na miscigenada combinação de seu surrealismo antropofágico, suas lições cubistas que escalonaram em planos e curvas e as cores do País. O legado da antropofagia, teorizada e pensada politicamente por Oswald de Andrade, inspirado na pintura de Tarsila, abarca toda manifestação cultural do Brasil, antes e depois, que soube devorar a cultura exógena, para melhor desenvolver suas qualidades, para ficar ainda mais forte.

Para alguns poderia parecer um óbvio afirmativo, um ideal moderno já subjugado e deveras deglutido, mas não o é. Se pensarmos em como agiram as vanguardas brasileiras nos anos 1960, principalmente na arte concreta, veremos que o passado não estava em pauta entre eles, pelo contrário, pregava-se o fim da pintura de cavalete, a morte da pintura tradicional em detrimento de jogos formais, só questionados, talvez, pelas emoções tropicais *neoconcretas*.

A redescoberta de Nicolas Bourriaud sinaliza para um rompimento com o complexo de vira-lata, já que a obra de Glauco abraçaria um chamamento para as possíveis reinvenções da história brasileira em âmbitos internacionais. Porém, *Caga-se com o cu* não foi levado para exposição em Paris, embora tenha sido o primeiro quadro de Glauco que Bourriaud conheceu. Os motivos da exclusão não foram comentados. Talvez Nicolas Bourriaud tenha preferido se abster dos comentários escatológicos, do conteúdo “chulo” presente no quadro, ou quem sabe o curador tenha fugido da obviedade de incluir uma obra que já é exibida em exposição permanente em outra instituição, o que reforçaria a ideia de descoberta de um acervo “novo”, presente no recorte geral da exposição francesa.

Se em *Urutu* e em toda a fase antropofágica Tarsila rompe com a industrialização e com o progresso pregado na fase Pau-Brasil, na pintura que se segue, a mitologia sobrepõe-se à urbanização. Assim como na obra de Glauco, as correntes abstratas internacionais e depois a *Pop Art* seriam transformadas através de uma antropofagia de carnavalização. É na matriz indianista, em processo de aculturação, que o artista encontrara a sua poética. Em uma história fora de lugar, Glauco misturou tempos e se fez herdeiro da geração de 1920. Brincou de ser profeta e pajé, seu olhar ao passado afirmado como um apontar de flechas para o devir.

A paridade de Glauco e Tarsila em uma curadoria museológica é sim um claro discurso, mas existem fundamentos históricos e sistêmicos que o sustentam para além da simples justificativa de uma coleção. A expografia do MAM reflete o passado, nos leva para a Bienal de Veneza de 1964 e volta ao Brasil dentro da bagagem de Chateaubriand. Tange na história da arte e suas legitimações, e sempre trará interpretações diversas. Tarsila figura na história, mas também no mercado. Glauco Rodrigues é o artista mais valioso para o convívio de seu colecionador, e sua vizinhança antropofágica no MAM RJ é um recado ao sistema da artes, instituições e mercado. Críticos e pensadores, assim, reconhecem seu tesouro, entre eles Nicolas Bourriaud.

Os quadros de Glauco e Tarsila, escolhidos pelo MAM-RJ para estarem lado a lado em exposição permanente, apresentam as tensões presentes e os caminhos assumidos por nossa modernidade artística, nossas ilusões e iminências. Entre o barroco europeu e o barroco mineiro, existiu a miscigenação, correndo pelo sangue de Aleijadinho. Entre a cartilha cubista e a fase Pau-Brasil de Tarsila, existiu o cafezal e a floresta amazônica, e com a floresta vieram as lendas surrealistas de nossa memória coletiva. Entre a *Pop Art* norte-americana e a obra de Glauco Rodrigues existiu um índio, um arco e uma flecha. O papagaio e a serpente são seres tropicais temperados, sabem a carne que comem e reconhecem aquilo que rejeitam. À luz do conhecimento histórico, entre o cu e a cloaca existe a antropofagia.

3.2. Do radical ao radicante

O imigrante, o exilado, o turista e o errante urbano são, no entanto, figuras dominantes da cultura contemporânea. O indivíduo deste início de século XXI lembra, para nos atermos ao léxico botânico, essas plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim avançam para todo lado nas superfícies que lhes aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas. A hera é um vegetal *radicante*, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos *radicais*, cuja evolução é determinada no ancoramento em algum solo (BOURRIAUD, 2009, p. 49).



Figura 58 - Glauco Rodrigues

A minha Demoiselle D'Avignon, 1985

Tinta acrílica sobre tela,
190 x 190 cm

Coleção Carlos Henrique Ferreira Braga, Rio de Janeiro

Nicolas Bourriaud faz uma engenhosa reflexão sobre a sociedade atual e a arte contemporânea em seu livro *Radicante*, lançado na França em 2009 e publicado no Brasil em 2011. Segundo o teórico, o artista radicante abandonou a ideia unilateral de progresso, ele avança como uma hera, estabelecendo novas raízes na medida em que se desenvolve como artista, muitas vezes abandonando sua raiz primeira e crescendo sobre novas condições de

espaços e identidades culturais: a modernidade radical que norteou a primeira metade do século XX dá lugar à *altermodernidade* radicante. Este percurso, para Bourriaud, se dá através de um processo de constante tradução. “O adjetivo ‘radicante’ qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do outro” (BOURRIAUD, 2011, p.50). Para o teórico, o artista radicante seria aquele que define o sujeito como um objeto de negociações.

Bourriaud ocupou pela primeira vez a cena intelectual brasileira com os “Seminários da 27ª Bienal de São Paulo”, ocorridos em 2006, festejado por obras como *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, e *Estética relacional*. Esta última obra, bastante discutida pela Academia, foi apontada por Canclini como uma estética “apressadinha” e precipitada em *A sociedade sem relato*. Buscamos a articulação desses dois teóricos por percebermos que os problemas levantados por Canclini nos parecem ser respondidos por Bourriaud em *Radicante* e também na escolha de Glauco Rodrigues. Bourriaud, enquanto curador, parece defender suas próprias ideias enquanto teórico. No caso de nosso objeto de estudo, Glauco Rodrigues, a teoria de Bourriaud precede a descoberta do artista radicante. Se Bourriaud foi acusado, primeiramente, por sua estética relacional de não escolher artistas políticos, agora, a partir de *Radicante*, de modo claro e visual, uma iconografia da ditadura surge como resposta com a exposição “L’ange de L’histoire”.

Foi a escolha da obra de Glauco Rodrigues, no ano de 2012, nos interiores do MAM RJ, exatamente um ano depois do lançamento de *Radicante* no Brasil, que marcaria a sua passagem pelo País. É no acervo de Chateaubriand que essa viagem cordial ao Rio de Janeiro ganha sentido. Bourriaud encontra uma espécie de hera tropical, um artista que transcendeu a modernidade e que, para o teórico, apresenta um *pós-colonialismo* inclassificável: Glauco Rodrigues, um artista radicante.

O laboratório de identidades da arte contemporânea apresentaria novos e diversos modelos para esses indivíduos em *eterno reenraizamento*. “Os artistas de hoje expressam menos a tradição de que se originam do que a trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de *tradução*” (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

O teórico percebe que o espaço da arte contemporânea, diferente do modernismo, não seleciona uma raiz única nem um estado ideal, mas se dá no percurso. O papel do artista passaria a ser o de mediador de signos que multiplica, o tradutor que vai costurando sua identidade em diferentes raízes. O radicante pode inclusive romper com sua raiz primeira, assim como pode voltar atrás, recuar, assumir suas próprias contradições.

Na trajetória de Bourriaud, o caleidoscópio histórico e multicultural montado por Glauco em sua pintura será a raiz latina defendida em Paris como uma descoberta radicante. Foi o passo seguinte de sua trajetória institucional *altermoderna*, de ir construindo raízes por instituições e continentes, até chegar à direção da mais tradicional instituição de ensino de arte. Como diretor da Escola de Belas Artes de Paris, o primeiro a ocupar um cargo de direção sem ter sido formado pela instituição, buscou romper com certos paradigmas e abrir a instituição, inaugurou um espaço expositivo o Palais de BeauxArts e em sua primeira exposição resolveu consagrar o exótico tropical.

De certa maneira, a definição do projeto moderno apresentado por Bourriaud em *Formas de vida* nos faz pensar diretamente nos fundamentos que nortearam os artistas do Grupo de Bagé, e o passo posterior presente em *Radicante*, que explica a escolha do autor por Glauco Rodrigues como vertente desviada desse modernismo unilateral. Assim como no *Anjo da História* Glauco apontava para as ruínas do passado enquanto avançava de costas para o futuro. Rejeitou a cartilha de Helio Oiticica para a Nova Objetividade Brasileira, participou da exposição sem abandonar a pintura de cavalete. Em seu trabalho resgata tradições culturais e cria laboratórios de identidades, reagrupa e reordena iconografias. “O Brasil como terra de tradução permanente”, é como se refere Bourriaud à obra de Glauco Rodrigues (em entrevista ao autor).

Nos parece pertinente o diagnóstico de Bourriaud. O investimento da arte de vanguarda, na tentativa de transformação do mundo segundo “o esquema revolucionário” orientado por uma “utopia política”, foi substituído por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível da arte da pós-produção” (BOURRIAUD, 2011, p. 174). A sagacidade deste comentário fica evidente se pensarmos, por exemplo, a poética de Carlos Scliar, que, num primeiro momento, apresentou-se politicamente engajada e depois envereda pelo racionalismo e para o lirismo.

Essa transição do realismo para uma utopia cotidiana se faria presente também na obra de Glênio Bianchetti. Artista de vertente expressionista, que se manteve sempre na mesma linha poética de um modernismo radical. O artista abandona a denúncia social em detrimento de uma poética do cotidiano, do próprio fazer artístico e do folclore. A mesma postura não se encontrará em Danúbio Gonçalves, que teve sua trajetória marcada pela diversidade e pela experimentação, mas principalmente em Glauco Rodrigues, que em suas diferentes fases e estilos mostrou uma vocação para a flexibilidade poética, para mover-se e ressignificar constantemente sua pintura. Glauco foi realista, figurativo, politicamente engajado, romântico, abstrato, classicista, moderno, *Pop* e para Nicolas Bourriaud, um artista já pós-colonial, radicante.

Para Ricardo Fabbrini, filósofo e professor da USP, no artigo *A altermodernidade de Nicolas Bourriaud*:

O artista *radicante* é tomado pelo autor como sintoma de um mundo marcado pela mobilidade resultante da porosidade das fronteiras entre estados nacionais; das migrações; do turismo crescente; dos fluxos econômico-financeiros acelerados; ou das navegações pela internet. (FABBRINI, 2012, p.12)

Segundo Fabbrini, “essa nova categoria visa rejeitar tanto o sentido de modernidade artística do século passado, inseparável das ideias de vanguarda, progresso, utopia, colonialismo ou eurocentrismo, quanto a noção de pós-modernismo, enquanto ecletismo ou multiculturalismo” (FABBRINI, 2012, p.10). As noções de “altermodernidade” e “arte radicante”, que constituem o núcleo do livro, “permitem ao autor realizar uma análise nuançada da modernidade artística uma vez que não propõem nem o mero resgate da arte de vanguarda, nem sua simples refutação, mas repensá-la segundo as contradições do presente” (FABBRINI, 2012, p. 13).

São categorias que possibilitam, por exemplo, articular em novos termos noções que, no contexto do debate sobre o pós-modernismo nos anos 1980, já foram apresentadas por Hal Foster como o passo seguinte. *Em recodificação – Arte, espetáculo, política cultural*, o autor apresenta a contradição que Canclini também identifica em *A sociedade sem relato*: essa necessidade de alguns teóricos de estabelecerem teorias enquanto a arte acontece, postura a que Bourriaud foi inquirido por Canclini por conta da sua *estética relacional*. Por mais que

possa ser lida como crítica a visão de Canclini sobre Bourriaud, há nos dois autores a escolha recorrente de artistas relacionais, que propõem interações humanas e ressignificações espaciais e sociopolíticas. A *altermodernidade* proposta por Bourriaud parece ir ao encontro das *narrativas alternativas* já apresentadas por Hall Foster:

Pode até ser, conforme Theodor Adorno observou certa vez, que a sociedade capitalista tardia seja tão irracional a ponto de fazer qualquer teoria a partir das dificuldades de sua cultura. No entanto, mais do que rejeitar a teoria (sobre a base de que é sempre falocrática – ou simplesmente inútil) ou recusar a história (sobre a base de que é sempre exclusiva – ou simplesmente irrelevante), é preciso argumentar a necessidade de contramodelos e narrativas alternativas. (FOSTER, 1985, p. 18)

Hal Foster, porém, vê como uma perda de paradigma essas *narrativas alternativas*, que para o autor não se conectariam a lugar nenhum. Para Bourriaud, ao contrário, essas *narrativas alternativas* são o próprio paradigma. Foster propôs que novas conexões culturais e políticas fossem buscadas, novas cartografias fossem integradas à arte contemporânea. A percepção de Foster quanto à totalização almejada pelo capital também se dá como crítica de uma revisão do passado. O autor antecipa questões que se relacionam com o que Bourriaud encontrará em Benjamin, porém apontando para o perigo da superficialidade e do completo *desenraizamento*, e nesse sentido se aproxima de Canclini, como se perguntasse qual a qualidade dessas relações:

Esse retorno à história é anistórico por três razões: o contexto da história é deixado de lado, seu contínuo é evitado, e as formas conflituais de arte e de modos de produção são facilmente resolvidas com o pastiche. Nem a especificidade do passado, nem a necessidade do presente é enfrentada. Tal desconsideração faz com que o retorno à história também pareça uma libertação *diante* da história. E hoje em dia muitos artistas sentem que, livres da história serão capazes de usá-la como quiserem. No entanto, de maneira quase evidente, uma forma de arte é específica: sua significação é parte e parcela do seu período e não pode ser transposta inocentemente. Ver outros períodos como espelhos do nosso é converter a história em narcisismo; ver outros *estilos* como abertos ao nosso é converter a história num sonho. Mas esse é o sonho do pluralista: ele parece um sonâmbulo no museu. (FOSTER, 1985, p. 37)

Foster percebe que a arte moderna, quando se engajava em formas históricas, buscava destruí-las, e já nos anos 1980 acreditava que a arte deveria assumir outras perspectivas e paradigmas históricos. Porém, apontava para o perigo do prazer estético como uma falsa consciência. A ideia do pluralista se assemelha à matrizradicante, o pluralismo que Foster critica é a convivência das múltiplas identidades e o rompimento com as verdades históricas. Na obra de Glauco, há distintas participações históricas em convívio, talvez o pluralismo a que Foster se refere. Entretanto, quando Foster diz que é preciso pensar a época e o período em que a obra foi realizada, nos serve para refletir que a obra de Glauco não deveria ser pensada sem considerar o contexto da ditadura.

O perigo desse caminhar individualista, que nega a história, seria de que a arte se afastaria da política no rumo da psicologia: “Não ter consciência dos limites históricos ou sociais não é estar livre deles: é tornar-se ainda mais submetido a eles” (FOSTER, 1985, p.38). Essa submissão também se daria em relação ao capital e seus ditames, e seria necessária a *ambivalência* em relação aos efeitos do capital. Foster busca a expressão “radical” e suas variantes para identificar a participação do capital na sociedade, “a verdadeira *radicalidade* é sempre a do capital [...] o capital é agente de transgressão e choque” (p.196). Foster acredita que a arte não deve representar resistência a essa radicalidade do capital, visto que ele é invencível e a resistência se apresentaria como futilidade. Percebemos que o pensamento de Foster se aproxima das dúvidas e problemáticas de Canclini quanto ao perigo de um pluralismo excessivo que poderia resultar na repetição e no vazio.

A imagem de *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*, da série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, pertence à coleção Gilberto Chateaubriand e estava na exposição “Anjo da História” com curadoria de Nicolas Bourriaud, em 2013. Na leitura do colecionador, a imagem traz “uma indiazinha baiana, numa daquelas praias gostosas da Bahia, cantando o hino nacional. E os milicos só vendo o perigo comunista pairando sobre o Brasil, traduzido naquelas nuvens vermelhas”.⁶⁰ Assim como esta, as imagens escolhidas por Bourriaud, em grande maioria da série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, trazem comentários eminentemente políticos.

⁶⁰Chateaubriand, em entrevista ao autor em 27 de outubro de 2014.



Figura 59 - Glauco Rodrigues

Sexta-feira, 1º de maio de 1500, 1971

Acrílica sobre tela 100x109 cm

Coleção Chateaubriand

Rio de Janeiro

Em entrevista, questionamos Canclini sobre a sua impressão a respeito da escolha de Glauco Rodrigues por Bourriaud. Seria uma resposta de Bourriaud às críticas dele, Canclini, e de Bishop? O teórico argentino nos relatou que não acredita que elas tenham sido determinantes, mas sim o contexto institucional em que Bourriaud recebe a obra de Glauco. De quem era a coleção? Quem deu o mapa do tesouro?

(...) Devíamos entender essa eleição de Glauco como algo vinculado à relação de Bourriaud com uma grande coleção de arte brasileira e com umas

institucionalizações, assim como sobre o papel que a Arte brasileira possui ou a figura mesmo de Glauco. (CANCLINI, 2017)⁶¹

Partindo da informação de que a eleição de Glauco é algo vinculado às relações sistêmicas de Bourriaud com a coleção de Chateaubriand e instituições de arte no Brasil, com interesses recíprocos, Canclini observa, com certa ironia, a não inocência dessas relações. “Então teremos que ver Bourriaud elegendo esse artista como parte dessa relação. Os críticos também são relacionais.”⁶²

As narrativas alternativas de Foster apontam o caminho dado pelo autor para o futuro da arte e soam como prelúdios da *altermodernidade* de Bourriaud. A arte altermoderna se manifestaria na mediação dos artistas por construções de identidades, em um mundo globalizante. A *altermodernidade* se abre para as ressignificações, para as narrativas *pós-coloniais*. Um pensamento que encontra no século XXI um artista cuja poética traduz as ditas narrativas alternativas, a convivência do índio, do português, da iconografia política, atravessando a história de um país de antropofagias tropicais colonizado pela Europa católica.

A exposição que levou a obra de Glauco Rodrigues para Paris, em 2013, talvez tenha sido a maior glória que a obra do artista recebeu em sua trajetória sistêmica, com atenção de diferentes teóricos brasileiros e estrangeiros e publicações importantes. Mas teria ela repercutido sobre o olhar atento do mercado?

A repercussão da exposição de Paris, no campo do mercado, foi discreta com relação à obra de Glauco Rodrigues, quase imperceptível. Não se viram obras figurando em leilões ou em grandes galerias no Brasil. Porém, ainda em 2013 e posteriormente à repercussão de Paris, a viúva Norma Estelita Pessoa comercializou, entre outros quadros, *Piquenique na relva* de 1951. Zuleika Borges Torrealba, do Grupo Libra, fez a aquisição por 80 mil reais, incorporando o quadro ao acervo de sua instituição cultural em Bagé. Com o fechamento da instituição em 2016, as obras foram levadas para sua coleção particular no Rio de Janeiro. O valor pago por *Piquenique na Relva* pode ser considerado alto para um Glauco Rodrigues, não fosse o *pedigree* histórico de um quadro que conquistou medalha de Bronze no Salão

⁶¹Canclini, em entrevista a autor em agosto de 2017.

⁶²Idem.

Nacional de Belas Artes e nos remete ao período áureo do Grupo de Bagé. Neste primeiro exemplo já se percebe os desdobramentos diretos do jogo sistêmico, da história que rege o mercado, da legitimação institucional pesando sobre o mercado enquanto a história vai sendo escrita. O que despertou o interesse de Zuleika foi a exposição de Paris.

Em agosto de 2018, depois de um ano de intenso trabalho museológico em torno do acervo de Glauco Rodrigues, a viúva Norma Estelita Pessoa concretizou a maior doação já feita de imagens do artista. Um acervo formado por desenhos, serigrafias, litografias, linoleogravuras, aquarelas sobre papel, carvão, guache e nanquim e que agora pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes – MNBA.

A possibilidade da criação de uma Fundação ou Instituto que preservasse o legado de Glauco chegou a ser cogitada por Norma. Mas quem garantiria o futuro de uma instituição desse porte? Depois de muito refletir e conversar com outros artistas, a viúva acabou seguindo o conselho da gravadora Anna Leticya Quadros: procurar o Museu Nacional de Belas Artes. Foi Anna Letícia que, em 2016, estabeleceu o primeiro contato entre Norma Estelita Pessoa e Mônica Xexeo, atual diretora do Museu.

A legitimação da obra de Glauco na coleção do MNBA resultou em uma estratégia de ação, uma verdadeira política de perpetuação de acervo. Foram identificadas instituições e agentes, procurou-se saber quais obras de Glauco existiam pelos museus do País e onde ele seria bem recebido. As museólogas Micheline Medeiros Menin e Cristal Proença de Azevedo, funcionárias terceirizadas do MNBA, foram contratadas pela viúva, e passaram a frequentar semanalmente o ateliê de Glauco desde 2017. Todas as imagens em papel foram identificadas, numeradas e catalogadas em fichas descritivas com estado de conservação, técnica, data e dimensões. Mapotecas divididas por numeração e técnicas, além da descrição formal das obras. A partir dessa organização iniciou-se o processo de doação.

O MNBA será a única instituição no País a possuir a coleção inteira da obra gráfica de Glauco Rodrigues. Todas as serigrafias, todas as gravuras, todos os cadernos de croquis, estudos dos quadros executados, peças gráficas originais, como as capas da revista *Senhor*, pertencem hoje ao Museu. Foram identificadas cerca de 90 gravuras com grandes tiragens, que serão distribuídas por instituições ligadas ao MNBA em ações futuras. O Museu Nacional de Belas Artes possuía até 2017 o número exato de 71 obras de Glauco Rodrigues, entre

pinturas, desenhos e principalmente serigrafias. Em 2018, o Museu recebeu a doação de 823 obras de Glauco, totalizando um acervo de 894 imagens do artista.

Por indicação do MNBA foram identificadas instituições que tivessem estrutura de preservação e diálogo curatorial com o artista, buscando a descentralização deste acervo e a presença de Glauco em outros espaços. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, por exemplo, já possuía a série de aquarelas inspiradas em *O tempo e o vento*, além de outras pinturas importantes como uma das versões de *Primeira Missa no Brasil*, totalizando 16 imagens do artista. A carência de um acervo da obra gráfica foi preenchida em 2018 com a doação de 338 imagens em papel, incluindo desenhos, serigrafias e gravuras. Estas 338 imagens tiveram o seguro declarado pelo MARGS no valor de 1.500.000,00 (um milhão e meio de reais) pelo montante das obras.

O Museu Victor Meirelles, de Florianópolis, recebeu 25 obras, também por indicação do MNBA. O Museu Chácara do Céu não possuía nenhuma imagem do artista e recebeu duas imagens. A Academia Brasileira de Letras ganhou o estudo em pintura do painel *Machado de Assis*, pintado por Glauco para a ABL.

Ainda em 2018, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro irá receber uma significativa doação de cerca de 100 imagens em papel. Em paralelo ao acervo do MAM RJ, a coleção particular de Gilberto Chateaubriand também receberá uma porção significativa dos desenhos e gravuras de Glauco. Chama atenção a relação preservada por Norma com o colecionador, que, além de deter um grande acervo de pintura, também tem interesse na obra em papel. Ao conversar com Bebeto Chateaubriand, filho de Gilberto, a viúva descobriu que as 18 obras em papel que estão no MAM são da coleção Gilberto Chateaubriand. Então, visando completar essa coleção particular e também a instituição carioca, foi recomendada a doar parte do acervo ao MAM RJ e parte para a coleção Gilberto Chateaubriand, que está em comodato com o MAM. Para Norma, o acervo de Gilberto tem o mesmo peso histórico de uma instituição.

O processo de seleção e identificação ainda está em andamento, e até 2019 as seguintes instituições irão receber obras de Glauco Rodrigues: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea de SP – MAC USP; Museu do Samba; Fundação Iberê Camargo; Fundação Rubem Berta e Museu Dom Diogo de Souza (Bagé).

O que acontece é que a obra de Glauco ainda apresentará surpresas, visto que muitas das imagens estão guardadas em coleções particulares. *A Lenda do Coati-Puru*, por exemplo, uma de suas mais emblemáticas séries, pertence ao empresário e colecionador brasileiro Marcel Telles, atual sócio de empresas como Ambev e Burger King. Desde a separação de Marcel de sua ex-mulher os quadros foram guardados em uma reserva técnica em Embu das Artes, no interior de São Paulo, com seguro e segurança 24horas. Tivemos acesso ao acervo e pudemos testemunhar o cuidado com a climatização e o padrão de preservação, bastante superior aos de museus públicos nacionais. Protegidos e apartados do público de arte, os quadros são tesouros muito bem guardados que ninguém vê.

Glauco driblava as galerias e, desde que começou a vender diretamente para Gilberto Chateaubriand, nunca teve *marchand*, e sim contato direto com seus colecionadores. A viúva Norma Estelita Pessoa relata que o empresário Marcel Telles passou anos “namorando os quadros” da lenda e “negociando” com Glauco Rodrigues. O artista impunha uma condição, não desmembraria a série, só venderia se fossem todos os quadros em conjunto. Um dia Marcel Telles aceitou. O valor nunca foi tornado público, mas, segundo a viúva, o conjunto de quadros foi o maior valor já pago por um colecionador para uma obra de Glauco.

Nos anos 1970, a atriz Camila Amado havia vendido um apartamento para comprar outro, porém, antes de comprar o novo apartamento passou pela exposição “Visão da Terra”. Ficou tão impressionada com tudo que via que não resistiu, comprou a exposição inteira. Cercada de quadros de Glauco por todo o apartamento, ela vive de aluguel até os dias de hoje. Camila conta em entrevista ao autor que, durante a vida, em eventuais emergências recorria aos quadros, se desfazia de um ou outro. Na doença de um parente, na viagem do filho, nos alugueis atrasados, ao longo da vida os quadros de Glauco eram moedas que não perdiam valor.

Mas o caso de maior obsessão ainda é o de Gilberto Chateaubriand. Por toda a casa de Chateaubriand e em sua fazenda vivem muitos dos personagens e cores das principais obras de Glauco Rodrigues. São mais de cem obras do artista, sendo que menos da metade deste acervo está em comodato com o MAM, como a pintura *Caga-se com o cu*, que despertou atenção de Bourriaud mas não foi para Paris. Ao ver o quadro na exposição permanente, Bourriaud pediu ao curador Luiz Camillo Osorio para conhecer as demais obras do artista, então foi à casa da viúva Norma e jantou com a *Primeira Missa no Brasil*.

Desde que foram apresentadas ao público nos anos 1970, essas obras, na sua maioria, não estiveram novamente em exposição, nem estão guardadas no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que abriga em comodato grande parte da coleção de Gilberto Chateaubriand. A *Primeira Missa no Brasil*, que estava em Paris, e outros quadros da série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que compunham a grande exposição organizada por Bourriaud, são a decoração da sala de jantar de Chateaubriand. No Brasil essas obras são apreciadas por pouquíssimas pessoas, franceses viram o que o público do MAM não vê. Os franceses viram o que seu curador certamente viu, cercado de intimidade com o colecionador

Ricardo Nascimento Fabbrini levanta questões que nos parecem pertinentes para pensar as escolhas de Bourriaud, e a primeira diz respeito à efetividade da forma artística, seja evento ou instalação, dos exemplos de arte radicante. “Dito sem meias medidas: há um *déficit* de análise da forma artística nos ensaios de Bourriaud, haja vista que o autor não mostra como Forester ou Tiravanija, por exemplo, engendram linguagem poética a partir de elementos da realidade empírica” (FABBRINI, 2009, p. 15). Talvez as críticas de Fabbrini sobre as escolhas de Bourriaud venham ao encontro das críticas de Canclini a respeito da estética relacional e façam sentido quanto aos artistas escolhidos por Bourriaud em suas duas publicações, *Estética relacional e Radicante*, porém, não se aplicam a Glauco Rodrigues. Glauco, artista que não abandonou a pintura tradicional de cavalete, que lida com uma linguagem embaralhando os clichês de um Brasil palatável ao olhar estrangeiro.

Fabbrini ressalva que *Radicante* é militante “porque se reporta a *certa* arte, objeto de críticas e curadorias anteriores do autor. Bourriaud foi cofundador e diretor do Palais de Tokyo, de 2000 até 2006, curador de arte contemporânea da Fundação Gulbenkian, de 2008 a 2010, e da Fourth Tate Triennial, em 2009, intitulada *Altermodern*, além de editor de *Documentssurl’Art*, de 1992 a 2000”. Fabbrini questiona sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial; ou, mais precisamente, se Bourriaud, enquanto teórico da arte, não buscaria legitimação de suas curadorias e como curador, não almejaria legitimar os seus próprios textos críticos. Fabbrini, por fim, acaba por tecer elogios ao autor que brinca de completar lacunas;

É o que pode sugerir o modo de enunciação oscilante de seus livros, situado entre a descrição e a prescrição, esta última evidenciada em seu subtítulo:

“por uma estética da globalização”. Essas ressalvas ligeiras não almejam atenuar a relevância de seus textos, mas, ao contrário, mostrar que eles suscitam vivo interesse no leitor. São livros, cabe frisar, que em boa prosa efetuam análises rigorosas, raras porque eruditas, de *determinada* produção artística, e não da cena tão plural da arte contemporânea, como pode ser levado a supor o leitor. Publicações que, suprimindo em boa hora lacuna editorial, atendem tanto ao público leigo em arte contemporânea quanto ao público a ela afeito, pois todos tirarão de sua leitura, decerto, grande proveito. (FABBRINI,2009, p.20)

Glauco esboça em sua pintura uma síntese da identidade nacional e da identidade de sua época, de opressão, da ditadura e da censura. Essa combinação de iconografia tropical, comentários políticos, história em diferentes tempos a lá Benjamin, faz do artista de Bagé o escolhido de Bourriaud para protagonizar um exercício radicante. O livro se subintitula “por uma estética da globalização”. Glauco Rodrigues, em seu discurso ao ganhar o prêmio nacional de cultura em 1999, proferiu: “Eu pinto o Brasil, eu pinto o futuro, contra todas as globalizações”. Mal sabia que a estética da globalização teria para ele uma vaga reservada. A exposição em Paris inaugurou um novo espaço expositivo com curadoria de um dos mais globalizados curadores contemporâneos.

Bourriaud liga a obra de Glauco ao pensamento de Walter Benjamin, e trata desse olhar revisionista sem nostalgia, mas com crítica. Acredita que a “melhora da economia brasileira permite hoje escrever outro tipo de história do que a do modernismo oficial. Glauco Rodrigues foi certamente esquecido no próprio país, pois não faz parte dessa história oficial que é uma história modernista”.⁶³ O teórico se coloca como descobridor do artista, mas o fato de nunca ter ouvido falar em Glauco antes de conhecer o acervo do MAM RJ revela também a marginalidade sistêmica em que se encontram muitos artistas brasileiros.

Bourriaud vê em Glauco uma saudável inspiração no modernismo literário brasileiro. De fato, ele se relaciona mais com a literatura brasileira de Oswald e Mário de Andrade do que com a própria pintura modernista. Glauco, na percepção do teórico francês, se liga à crítica presente no modernismo literário. “O Brasil no século XX tenta contar para si mesmo a história de um país atravessado por um modernismo tropical. Glauco não é isso, é um olhar no

⁶³Bourriaud, em entrevista ao autor em abril de 2013.

retrovisor que examina o passado” (Bourriaud, entrevista ao autor). Questionamos o teórico se esse olhar para o passado não estaria revelando justamente um paradigma de futuro e ele reafirma o Anjo da História que percebe em Glauco Rodrigues: “É isso, corresponde à pauta proposta aqui que eu chamei ‘L’Ange de L’Histoire’ (O Anjo da História), inspirado por Walter Benjamin. O anjo da história é como o próprio Glauco, que foi levado pela tempestade do progresso olhando para trás os escombros amontoados aos seus pés” (BOURRIAUD, 2013).⁶⁴



Figura 60 - Glauco Rodrigues

Detalhe de *São Sebastião*, 1997

Serigrafia 35x50 cm.

Acervo Museu da Gravura Brasileira

Bagé/RS

⁶⁴Bourriaud, em entrevista ao autor em abril de 2013.

Quando Bourriaud nos descreve Glauco Rodrigues, em entrevista concedida durante os dias da exposição, faz questão de associar o artista ao pensamento radicante. Uma revisão do passado reconstruindo raízes; “São *flashes* que provêm de épocas diferentes, estampas violentas na tela, raízes flutuantes. Isso está ligado ao *Radicante*. Mas, conforme a cultura cai no radicalismo do século XX, o que é radical, pertencendo à raiz, se liga à ideia de retornar ao princípio originário” (Bourriaud, entrevista ao autor). Dessa maneira, os artistas não estariam tentando aprofundar suas identidades em algum sentido? Nicolas Bourriaud reafirma a metáfora vegetal sobre a obra de Glauco;

A meta da vanguarda é de voltar ao princípio das coisas: monocromia, *ready-made*. Coisas básicas. Essa fase está acabando hoje e instaura-se um novo princípio de radicalismo. Não se fala mais de radical, mas de “radicante”, que é um organismo cujas raízes crescem à medida que ele avança, e é essa raiz móvel que se encontra no trabalho de Glauco.⁶⁵

Bourriaud recorre à metáfora do *arquipélago* afirmando o que acredita ser um dos elementos constitutivos da sua *altermodernidade* o *radicante* presente na obra de Glauco Rodrigues, que se apresenta como abandono do pensamento continental;

O continente sendo um bloco liso cujas todas as partes estão ligadas de modo orgânico... Enquanto o arquipélago é uma estrutura bem mais complexa, na medida em que várias ilhas não sempre formam um arquipélago. Há de decidir o que é um arquipélago, nomeá-lo... Há que criar uma rede entre essas várias ilhas para formar um arquipélago. O interessante na pintura de Glauco é que ele vê o Brasil não como continente, mas como arquipélago de imagens, signos. Logo um arquipélago histórico cujas partes funcionam de modo interdependente, apesar de serem distintas. É essa composição, por acréscimos de fragmentos oriundos de fontes diferentes, que faz com que a pintura de Glauco seja uma pintura arquipéloga. (BOURRIAUD, 2013)⁶⁶

Canclini apresenta uma leitura da obra de Glauco como algo que apresenta certa facilidade de mover-se entre tendências, e utiliza a expressão futebolística de “desmarcar-se”. Não identifica um estilo único, vê muitas fases e estilos. Como integrante do Grupo de Bagé, Glauco Rodrigues teve uma postura evidentemente radical, buscou no desenho e na gravura uma raiz profunda, de uma modernidade unilateral, porém despreendeu-se. Como a hera, que

⁶⁵Idem.

⁶⁶Ibidem.

metaforicamente Bourriaud utiliza em sua reflexão pós-relacional, Glauco soube romper com o realismo, desenvolveu por dez anos uma obra abstrata e retornou à figuração com clara influência do *Pop* nos anos 1960. Em sua obra madura revisita as diversas identidades brasileiras, retoma a figura do gaúcho em ambiente tropical, índios e militares nas praias de Copacabana e Ipanema, ressignifica a cultura popular. Glauco abraça os deslocamentos, incorpora novas raízes, um artista que transitou do radical ao radicante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise sobre a trajetória do artista, pode-se perceber que Glauco, dos quatro herdeiros do Grupo de Bagé, é aquele cuja obra mais tem dialogado com a produção artística e teorias contemporâneas. Estabelecendo um constante trânsito pelas vanguardas de seu tempo, Glauco Rodrigues constrói um imaginário peculiar e complexo. Sem deixar de preservar uma identidade e tendo a visão crítica da sociedade como um fio condutor, o artista transita entre espaços e tempos diferentes, construindo com sua obra um mosaico de representações impregnadas de sentidos políticos e narrativas históricas. Assim, Bourriaud identifica Glauco Rodrigues como um artista radicante, capaz de estender suas raízes como rizomas.

Mostra-se modernamente antropofágico, pois mistura com maestria as influências que recebe do exterior, suas experiências de viagens e as representações da sua terra, a começar pelo Rio Grande do Sul e o universo rural. Em *O piquenique na relva*, Glauco já demonstra que sua maneira de representação estava em constante processo de trocas culturais, em diálogo com a cultura visual de sua época e percorrendo antropofagicamente diferentes obras e escolas de pintura. Para um jovem de Bagé que não conhecia o Museu D'orsay, sua leitura com influência cubista é uma anunciação daquilo que seria a interpretação moderna de um tema clássico, se valendo do apogeu da modernidade brasileira, que bebia um pouco de tudo. Percebe-se aí o diálogo com o modernismo brasileiro que vai costurar toda a sua obra: um engajamento social, que se dá de forma crítica.

Em *Retrato de Jandira* experimenta uma maneira de ser moderno, voltando ao passado. Uma temática de modernismo social, brasileiro, realista, regionalista, mas que não nega a história da arte, pelo contrário, se abastece dela. Neste ponto a relação que Bourriaud estabelece entre Glauco e Benjamin nos parece muito pertinente: o *Anjo da História* que recupera a técnica da têmpera a ovo para falar da realidade social que o cerca. Seguindo uma revisão da História, como Benjamin propõe, com a valorização da narrativa, o ponto de vista do oprimido, a leitura crítica da historiografia, a diacronia e o tempo *kairótico*, nos parecem irromper de uma possível interpretação da obra de Glauco.

Ainda no início do caminho já se percebe um desafio a ser vencido: os participantes do Grupo de Bagé eram autodidatas e, por conseguinte, não foram legitimados pela academia, não eram egressos. Recebem de Pedro Wayne, por vocação moderna, a ideia de que a nova arte brasileira nasceria justamente do rompimento com a arte acadêmica. A realidade social deveria ser suficientemente inspiradora, e sua compreensão era uma maneira de formação. E isso se dava em paralelo à práxis política. Apostaram na criação de um circuito alternativo, lançando mão de suas próprias estratégias de legitimação e estabelecendo seus próprios meios de circulação: os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé.

A tiragem da gravura, como raiz da popularização da arte, no decorrer da sua trajetória, se transforma em moeda acessível à classe média. As serigrafias de Glauco acompanham as grandes exposições e fizeram com que a obra do artista circulasse fortemente no mercado. E hoje garantem a presença de sua obra em diversas instituições. O sentido inicial era político, mas se manteve como prática comercial. Glauco não era um diletante, era um artista que vivia de sua pintura, e nos parece natural que sua obra tenha resultado em moedas de distintos valores. O artista soube construir uma produção que foi também um percurso do desenho para a pintura, da pintura para a obra gráfica, serigrafia ou litografia, com idas e vindas. Muitas vezes a mesma imagem aparecia em distintos suportes, a ideia de tiragem, de multiplicação, se fará presente na obra de Glauco Rodrigues durante toda a vida. A vocação gráfica precede o impacto da obra de Robert Rauschenberg e se potencializa com a passagem por ela.

Há também a busca pelas legitimações culturais nas instituições de sua época, e Glauco participa de salões, ganha medalhas da academia. E a classificação e a denominação de realismo socialista para a arte que Glauco fazia no Grupo de Bagé e nos Clubes de Gravura nos parece de nomenclatura um tanto equivocada. A inscrição realismo socialista, utilizada por diversos críticos e instituições brasileiras, não dá conta do tipo de arte feita por esses artistas gaúchos. Algo parece escapar. Essa posição, que buscamos aqui, de relativizar o termo realismo socialista e talvez o substituir por Realismo Crítico é reforçada pela interpretação do imaginário do próprio Taller de Gráfica Popular do México. O engajamento político existia, porém os elementos representados, as crônicas buscadas eram distintas do que se fez na União Soviética. Havia a necessidade de uma politização, de uma construção de consciência social. No entanto, as imagens realizadas não são panfletárias nem exaltam o operário como herói ou mártir, e sim dão luz à consciência da desigualdade de modo crítico.

A gravura como denúncia era um legado do TGP que o Grupo de Bagé soube trazer para a realidade sul-brasileira, senso de justiça que acompanhou a obra de Glauco pela vida. A obra do TGP é hoje conhecida e estudada dentro de um campo de representação denominado de Realismo Crítico, e acreditamos que o mesmo deveria ser buscado para se pensar a obra do Grupo de Bagé, e sob certa ótica a obra de Glauco Rodrigues no período.

Parece-nos extremamente pertinente relacionar essa raiz crítica com o imaginário elaborado por Glauco. Não é à toa que Roberto Pontual vai classificar sua obra de influência *pop* e antropofágica de Tropicalismo Crítico. Talvez o Tropicalismo estivesse deveras engajado em um rompimento carnavalesco, de prazer desenfreado e luxúria. Glauco vive a luxúria recitando a história, praticando a constante ironia de observar seu tempo em relação aos ciclos do passado.

Na Bienal de Veneza devemos destacar a força da ação política norte-americana através da *Pop*, mas não podemos deixar de pensar a presença brasileira também como uma questão de política artística. O Brasil inaugurava seu pavilhão naquele fatídico ano de 1964, fruto de políticas diplomáticas anteriores, ou seja, oriundas de uma diplomacia cultural progressista do governo João Goulart. Era também o tardio reconhecimento de um país que possuía a sua própria Bienal, herdeira do modelo veneziano desde os anos 50. A ditadura militar colhia os frutos da diplomacia, e os artistas eram de certa forma os representantes do País naquele momento histórico. Talvez a consciência de tudo isso tenha sido o estopim de uma depressão profunda em Glauco Rodrigues. O paralelo histórico pontua as mudanças na sua pintura. A volta de Veneza para Roma resulta em uma forte crise em Glauco, períodos de total falta de estímulo. Sua pintura mais uma vez muda completamente.

Na obra de Glauco a figuração retorna nos anos 1960 e 1970 com uma função social no Brasil, o público precisava ser provocado, era preciso questionar o regime autoritário. O que acontecia precisava ser contextualizado, representado, e outras interpretações para além do visual precisariam ser buscadas. Glauco teve essa percepção. Dentro do contexto da Nova Figuração e da Nova Objetividade brasileira, seu olhar para a história revela o engajamento político e social que encontra um espaço de ação na arte. A arte deveria encontrar uma maneira de passar sua mensagem, e, em meio à repressão e à censura, surgem as apuradas metáforas. Era a história provocando Glauco a transformar sua pintura. Dois episódios são emblemáticos: em 1964, abandona o abstrato e volta à figura, reassumindo o compromisso

social de suas origens. Em 1983, com a redemocratização, abandona os fundos brancos e preenche o vazio político com todas as cores da democracia.

A importância da legitimação oferecida por Bourriaud à obra de Glauco nos parece pertinente para pensar uma nova consagração. Na capa da edição 400 da revista *Art Press*, o Brasil figurava em 2013 como potência mundial ascendente. Revisitar a história, contrapondo os autoritarismos cíclicos e a sociedade conformista, nos apresenta o progresso como barbárie. A lição de Glauco estaria no seu resgate do passado, e o sentido da história é construído como um pensamento sobre o presente. Personificar um Brasil calado, o povo, o índio, o negro, os vegetais de Tarsila, Oswald, Mario e Darcy Ribeiro. A lição da miscigenação, do multiculturalismo, e a superação do presente pelo resgate do passado. Aos pedaços, como um antropófago, ele refaz o mapa do país, coroando os degredados, beatificando os impuros, valorando o povo. Ele zomba dos clichês misturando o índio e o militar; o país é visto com ironia para se compreender na autocrítica. O Brasil da ditadura, da tortura e da censura é pensado de forma analítica, tendo as frustrações e as narrativas do passado se feito presentes em sua pintura.

Ao aceitar a antropofagia, Glauco assume uma postura radicante, na medida em que digere enquanto avança e estabelece raízes durante o percurso. Foi assim em Porto Alegre, no Rio ou em Roma, tornou-se um autóctone. Radicante, no sentido de definir o sujeito como objeto de negociação e escolher o passado como sujeito, o Brasil como terra de tradução permanente. A não inocência de Bourriaud frente à crítica se reflete na escolha de Glauco Rodrigues: o arauto esquecido da *Pop* na América Latina, o radicante anjo da história.

No auge da ditadura militar, Glauco Rodrigues produz suas mais expressivas pinturas de raiz crítica e política. A convivência do artista com o Estado, espaços de legitimação e poder e espaços de consagração sistêmica no período em que atuou, nos aponta uma contradição. É como se o artista, ao não utilizar um discurso verbal, mas apostando em uma condução cordial de sua carreira, vinculada às elites e aos grandes colecionadores do Brasil, fosse *um infiltrado* que conseguiu dizer aquilo que queria através de suas imagens, driblando os seus e o seu tempo. É praticamente inconcebível que, em plena ditadura Geisel, a imagem do tirano fosse traduzida de forma antropofágica em um corpo indígena. O discurso não verbal, mas de potência visual, se expressa como mensagem ao futuro e pode também nos revelar o resultado de pactos sistêmicos. Alguns artistas do período foram militantes engajados que bradavam os males da opressão e da ditadura. Muitos foram censurados,

torturados, exilados. Muitos deram voz à denúncia, acusando aos gritos, lançando panfletos ou ainda radicalmente integrando a luta armada. Como indivíduo, Glauco Rodrigues é discreto, silencioso. Como artista, aceita a engrenagem sistêmica e com ela firma seus pactos. Porém, a causa, a raiz política e crítica, se potencializa em “camuflagem”. Como um vietnamita, Glauco adentra na selva, se esconde entre penas e folhas de bananeira, mas é certeiro no tiro, na leitura crítica da sociedade com que pactua.

Glauco, assim como um homem-bomba, figura paradigmática da contemporaneidade, infiltra-se nas engrenagens da política artística para acionar sua carga explosiva. Uma pintura que se valia do quadro, do cavalete, da tinta e de suportes físicos que garantissem a existência da obra e sua conservação frente ao tempo. Se materialmente faz uma pintura perene, metaforicamente ainda é mais objetivo em suas intenções. Escrevendo a sua própria historiografia. Um vocabulário que resgata a iconografia histórica e que não se fazia ameaçador ou perigoso em seu tempo, mas sim recolhe todos os fragmentos esquecidos de passado e presente para escrever um alfabeto brasilianista crítico.

Glauco atravessa um período em que as vanguardas brasileiras dos anos 1970 pregavam a negação da pintura como objeto. Contra a corrente, ele parte para um resgate do cavalete, da pintura de parede de teor expositivo que apostava inclusive na continuidade das instituições. Acreditava em uma pintura feita para durar, passível de ser preservada em ambientes de acervos museológicos, e, nesse sentido, é inegável o protagonismo de Gilberto Chateaubriand na legitimação do artista. Ele trouxe Glauco ao dia a dia do MAM-RJ e do público brasileiro através de seu acervo.

O trânsito nos parece questão fundamental para pensarmos a poética de Glauco. Trânsito que estabelece diálogos com a história e com o tempo, seja ele cronológico ou diacrônico. Um trânsito com idas e vindas, da cópia autodidata ao domínio do desenho de observação e perspectiva, de um Realismo Crítico para uma poética abstrata. De artista figurativo negado pelos abstratos nos anos 1950 a artista abstrato consagrado na Bienal de Veneza em 64. De artista abstrato a artista *Pop*, do *Pop* futurista ao Tropicalismo Crítico. Dos objetos infláveis aos mapas em madeira, das serigrafias aos objetos em acrílico. Da pintura de cavalete aos estandartes. O trânsito entre o fundo vazio e branco na ditadura e o fundo colorido e carnavalesco na democracia. O trânsito dentro de seu próprio repertório, palhetas e personagens, voltando a ser realista, abstrato, minimalista ou o que quisesse ser, como um antropófago de si.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

_____. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1982. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac& Naify, 2007.

_____. *Tarsila – Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Mario de. Movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes/INL, 1972.

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

ASSUMPÇÃO, Clóvis. *A arte no Grupo de Bagé – História*. Porto Alegre: NDP/MARGS, 1975.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História (1940). In: *Obras Escolhidas, v. I, Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935). In: *Obras Escolhidas, v. I, Magia, Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIANCHETTI, Glenio. *Catálogo Glenio Bianchetti: 50 anos de arte*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.

BONORINO, Deny. *O último retrato*. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro: CORAG, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Editora Zouk, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Formas de vida: arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *L'ange de L'Histoire* [Catálogo de Exposição]. Paris: Palais de BeuaxArts, 2013.

BRAGA, Rubem. *Catálogo: caderno de guerra de Carlos Scliar*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial de São Paulo 2010.

BULHÕES, Maria Amélia. *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

GARCIA BULHÕES, Maria Amélia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História da Cultura. Porto Alegre: PUC, 1983.

_____. *Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: USP, 1990.

CABOT, Roberto. *Glauco Rodrigues, um Brésil hyper réel*. Paris: Palais de Beuax Arts, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. São Paulo: Editora Francisco Alves, 2010.

_____. *Anos 60 a 80 na Coleção Gilberto Chateaubriand*. São Paulo: Editora Barleu, 1212.

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

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CAVA, Antônio. *O universo gráfico de Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural & Caixa Econômica Federal, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural, uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. *Revista Horizonte (1949-1956): imagem impressa e questões políticas*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de História da Arte: Bacharelado, 2013

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. Departamento de Filosofia USP. *Trans/Form/Ação*, vol. 35, n. 3, p. 259-266, 2009.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FAGUNDES, Elizabeth Macedo. *Inventário cultural de Bagé*. Bagé: Editora Praça da Matriz, 2005

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, alegria*. Editora Ateliê Editorial, 2007.

FIDELIS, Gaudêncio. *MARGS – Catálogo geral*. Porto Alegre: MARGS, 2013.

FLORÍDIA, Marília Longo Araújo. *A intertextualidade na arte de Glauco Rodrigues*. Campinas: UNICAMP, 2017.

FOSTER, Hal. *Recodificação – Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Editora Casa Editorial Paulista 1985.

GONÇALVES, Danúbio. *Catálogo Danúbio Gonçalves*. Porto Alegre: MARGS, 2000.

_____. *Ser ou não ser arte*. Porto Alegre: Edição do autor, 2003.

_____. *Balonismo*. Porto Alegre: Edição do autor, 2006.

GONÇALVES, Cassandra de Castro Assis. *Clube de Gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2005.

FERREIRA GULLAR. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

_____. *Sobre arte, sobre poesia (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GULLAR, Ferreira; RODRIGUES, Glauco. *Riode Janeiro*. Monteiro Soares Editores e Livreiros. Com 10 litografias coloridas, assinadas, datadas e numeradas, 1979.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Pomar Editorial, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEITE, José A. M. *Xarqueadas de Danúbio Gonçalves: um resgate para a História*. Porto Alegre: s.c.p., 2011.

MACCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

MASINA, Léa. Xarqueada. De Pedro Wayne: um paradigma do romance Gaúcho de 30. In: APPEL, Myrna Bier; MASINA, Léa (orgs.) *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul – Literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000, p. 77-93.

MELLO, Homem de. *Universo Gráfico de Glauco Rodrigues*. Brasília: Caixa Cultural, 2013.

MORAIS, Frederico. *Frederico Moraes*. Organização: Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FunArte – Fundação Nacional da Arte, 2004.

MORAIS, Frederico. *O Desfile Continua*. Galeria de Arte São Paulo, em 1986.

MOTTER, Talitha Bueno. *Gravura, figuração e política: a obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*. Trabalho de Conclusão de curso de Bacharelado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte – Mundialização e novas tecnologias*. São Paulo: Editora Zouk, 2007.

MUSACHO, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México, D.F.: FCE, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá pra lá (1970). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte – Ensaios*. São Paulo: Cosac&Naify, 1986.

PIETA, Marilene Burtet. *A pintura no Rio Grande do Sul: 1958-1970*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

_____. Grupo de Bagé e a modernidade das artes visuais do Rio Grande do Sul. In: VEECK, Marisa (org.). *Projeto Caixa Resgatando a Memória: Anestor Tavares, Grupo de Bagé, Trindade Leal, Antônio Caringi, Carlos Petrucci, Oscar Boeira*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998, p. 31-44.

PONTUAL, Roberto. *Scliar, o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Uma ópera chamada Brasil*. Catálogo da Exposição na Galeria Etienne Dinet. Paris, 1994.

QUADROS, Ana Lúcia Pereira Ferreira. *Gravuras na campanha: um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira, Bagé/RS*. Pelotas: UFPEL, 2010. (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, UFPEL, Pelotas, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In: *A crise da razão*. Organizador: Adauto Novaes. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Paulo. *A arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Glauco. *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul – 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. *Caixa modernista*. São Paulo/Belo Horizonte: USP/UFMG, 2003.

SCLIAR, Carlos. *Scliar – A persistência da paisagem: uma aventura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1991.

TORRES, Francisco Tancredo. As origens de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. In: TORRES, Francisco Tancredo. *Pedro Américo. Parte I: origem de Pedro Américo, seus autógrafos a Louis Jacques Brunet e outros*. Edição especial para o Acervo Virtual Osvaldo Lamartine de Faria. Fundação Vingt-Un Rosado, 2011, p. 70-146.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Catálogo Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

_____. *O arteiro e o tempo, arte para criança – Glauco Rodrigues*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2004.

WAYNE, Ernesto. Grupo de Bagé. In: *Correio do Sul*, Bagé, 12 de junho, 1973.

WAYNE, Pedro. *Lagoa da música*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2000.

_____. *Xarqueada*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

_____. *Absoluta animadora*. Bagé: Biblioteca Otávio dos Santos, 1943.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

APÊNDICE I: ENTREVISTA NICOLAS BOURRIAUD, ABRIL DE 2013

Tradução: Nicole Pegeron

Questionar a relação com a história e sua materialização no presente, ou seja, seus resquícios, ruínas ou escombros foi a pauta da exposição “L’Ange de L’Histoire”, que juntava quatro mostras distintas em um mesmo espaço: [1] uma coletiva de artistas contemporâneos; [2] uma retrospectiva de alunos; [3] fragmentos recuperados de grandes nomes da história da Arte; e [4] uma mostra inteiramente dedicada a Glauco Rodrigues. A proposta do curador é clara: o artista brasileiro representaria o escafandrista que reconstitui o passado, entregando-o ao seu tempo; a obra de Glauco sintetizaria a ideia de *Anjo da História*, que flutua e revisita a memória num gestual contemporâneo. Foi justamente durante esta exposição, em Paris, que realizei uma longa entrevista com o teórico francês:

José Teixeira de Brito: Glauco Rodrigues viveu uma fase abstracionista, mas, com sua volta ao Brasil em 1964, ele sente necessidade de pintar a realidade se valendo de metáforas que driblassem o sistema político vigente. Você poderia comentar?

Nicolas Bourriaud: De fato, a primeira fase na obra de Glauco Rodrigues foi marcada pela abstração, assim se inscreveu na Arte típica de sua época. E, no momento em que, voltando para o Brasil, ele redescobre uma realidade política muito dura, em 1965, sua pintura verte pelo lado do testemunho que não é realista, direto, é mais sutil. É a invenção de uma iconografia da ditadura, iconografia atravessando as camadas do tempo para chegar aos fundamentos da própria ditadura, buscando os alicerces da história do Brasil.

José Teixeira de Brito: Glauco sempre negou a classificação de artista *pop*. Como você vê a relação da *Pop Art* com a obra de Glauco Rodrigues?

Nicolas Bourriaud: Seria fácil classificar Glauco como artista *pop*, pois participou da Bienal em Veneza com Rauschenberg em 1964. Algumas de suas obras são marcadas pelo *Pop* europeu, mais do que pela *Pop Art* norte-americana, com mais sutileza na paleta, na aplicação da tinta, com mais detalhes, logo, não é o *Pop* norte-americano de então, mas mais ligado à civilização e à cultura popular. É uma Arte mais popular do que *Pop*. A diferença é importante. Distinguir entre os elementos pertencendo à cultura popular e à cultura do cotidiano, mas, ao mesmo tempo, o que raramente fazem os artistas da época, usando constantemente referências à Arte do passado, como, por exemplo, *Primeira Missa no Brasil*

de Victor Meirelles, obras que são fundamentos da Arte colonial e também elementos da cultura indígena dos tupis que se veem nos seus quadros. Nem é uma diferença entre o *high* e o *low*, é muito mais complexo do que isso. Glauco leva em conta a totalidade do espaço cultural brasileiro

José Teixeira de Brito: Na Bienal de Veneza de 64, quando a *Pop Art* se consagrava, Glauco estava presente como membro da delegação brasileira, e lá também estava Tarsila do Amaral, personagem central do Modernismobrasileiro. Gostaria que você comentasse como Glauco se articula entre esses dois movimentos.

Nicolas Bourriaud: O maior problema que Glauco encontrou na arte brasileira é que a sua não encaixava na arte histórica oficial. Ele inventou um novo modo de figuração, como eu dizia a pouco, no meio caminho entre um estilo *pop* com empréstimos à cultura popular e à cultura indígena. O que, na época, é totalmente original. De fato, é difícil classificá-lo. Onde colocá-lo? Não é realmente *pop*, é inclassificável. Assim, obviamente, foi excluído do sistema, colocado fora da fala brasileira.

José Teixeira de Brito: Abrindo a instituição para um diálogo maior com as artes do mundo, na exposição “O Anjo da História”, você articula tempos, expõe fragmentos de gravuras de Dürer que resistiram a um incêndio juntamente com obras de jovens artistas contemporâneos, e uma das quatro salas da exposição é inteiramente dedicada a Glauco Rodrigues. Onde entra o artista brasileiro em sua investigação sobre o momento contemporâneo?

Nicolas Bourriaud: A pauta da exposição “O Anjo da História”, que junta quatro exposições diferentes, uma delas sendo a de Glauco Rodrigues, baseia-se numa problemática muito simples: qual é nossa relação com a história e, sobretudo, com a história materializada no presente, ou seja, as ruínas, os escombros. O que fica evidente na pintura de Glauco Rodrigues é que ele recupera fragmentos da história, restos de imagens que provêm de tempos e lugares heterogêneos. Desse ponto de vista, é muito contemporâneo. Assemelha-se a muitos artistas de hoje que trabalham desse modo, utilizando imagens ou documentos do passado como peças para testemunhar ou demonstrar algo. A partir dum pequeno fragmento, reconstituir o edifício destruído, é uma das características da arte atual que Glauco Rodrigues antecipou.

José Teixeira de Brito: Você está mostrando quadros dos anos 70 e fala muito em seus textos daquele período da crise do petróleo (anos 70-73). Você acha que tem uma relação com o que ele estava fazendo naquela época, com o país dele, a colonização ou colonialismo, com essa ruptura?

Nicolas Bourriaud: O que acontece naquela época com a escassez de petróleo é que a gente se deu conta de que os recursos do planeta não são infinitos, vão acabar. A partir daí há uma reviravolta econômica, ou seja, o financiamento do sistema econômico. Por exemplo, na conferência de Bretton Woods, a opção norte-americana de lidar com coisas totalmente desmaterializadas, escolha meramente tecnológica dos japoneses. Essa desmaterialização começa em 1973, e 25 anos depois vem se acabando na crise de 2008. Durante esses 25 anos, a cultura do mundo perde seu território, e aí, como por acaso, se deslança outro processo, o da horizontalidade que terá seu apogeu anos 90 com a caída do muro de Berlim e a abertura de um mundo dominado pelo *free market*. A isso poderíamos chamar de período pós-moderno. É, a meu ver, uma história com início e fim.

José Teixeira de Brito: Horizontalização significa que vale tudo, todos os valores situam-se no mesmo plano?

Nicolas Bourriaud: Na pintura de Glauco Rodrigues se juntam fragmentos sem necessariamente se tocarem, aparecem elementos isolados mas unidos num mesmo espaço que quase sempre é monocromo, portanto não tem *background*.

José Teixeira de Brito: Exceções num amplo vazio?

Nicolas Bourriaud: São *flashes* que provêm de épocas diferentes, estampas violentas na tela, raízes flutuantes. Isso está ligado ao *Radicante*. Mas, conforme a cultura cai no radicalismo do século XX, o que é radical, pertencendo à raiz, se liga à ideia de retornar ao princípio originário

José Teixeira de Brito: Quer dizer que assim vai mais ao fundo?

Nicolas Bourriaud: A meta da vanguarda é de voltar ao princípio das coisas: monocromia, *ready-made*. Coisas básicas. Essa fase está acabando hoje e instaura-se um novo princípio de radicalismo. Não se fala mais de radical, mas de “radicante”, que é um organismo

cujas raízes crescem à medida que ele avança, e é essa raiz móvel que se encontra no trabalho de Glauco.

José Teixeira de Brito: Falando de radicante, me vem a ideia do arquipélago em relação ao continente, o que me parece estar presente na pintura de Glauco.

Nicolas Bourriaud:É para mim um dos elementos constitutivos do que eu chamo altermodernidade, o que combina com arte, quero dizer, o “radicante” como abandono do pensamento continental. O continente sendo um bloco liso cujas todas as partes estão ligadas de modo orgânico.

José Teixeira de Brito: Também se encostam, têm limites, fronteiras...

Nicolas Bourriaud:Enquanto o arquipélago é uma estrutura bem mais complexa, na medida em que várias ilhas não sempre formam um arquipélago. Há de decidir o que é um arquipélago, nomeá-lo.

José Teixeira de Brito: Algo tem que acontecer...

Nicolas Bourriaud:Há que criar uma rede entre essas várias ilhas para formar um arquipélago. O interessante na pintura de Glauco é que ele vê o Brasil não como continente, mas como arquipélago de imagens, signos. Logo, um arquipélago histórico cujas partes funcionam de modo interdependente, apesar de serem distintas. É essa composição, por acréscimos de fragmentos oriundos de fontes diferentes, que faz com que a pintura de Glauco esteja arquipéloga.

José Teixeira de Brito:Quer dizer que, em vez de ter um monólito unificador, tem uma complexidade a partir de várias identidades?

Nicolas Bourriaud:O Brasil não é mais um subcontinente, mas um arquipélago de histórias coexistentes.

José Teixeira de Brito: Para ir um pouco mais longe então, é uma espécie de rede feita de diferentes entidades independentes, mas ligadas. E onde se situa Glauco em relação a isso?

Nicolas Bourriaud:O ponto comum é a ideia do múltiplo, ou seja, não considerar as entidades como blocos, mas deixar acontecer entre elas um diálogo. Quer dizer, o Brasil como

terra de tradução permanente. Essa tradução de um signo em outro, de uma linguagem em outra, fica realmente visível na pintura de Glauco.

José Teixeira de Brito: Na mistura de estilos, de épocas, nas referências díspares... Para retornar ao assunto Brasil, você acha que o peso econômico que o Brasil está ganhando tem a ver com a curiosidade que se manifesta por esse país?

Nicolas Bourriaud: A melhora da economia brasileira permite hoje escrever outro tipo de história do que a do modernismo oficial. Glauco Rodrigues foi certamente esquecido no próprio país, pois não faz parte dessa história oficial que é uma história modernista. De fato, ele se relaciona mais com a literatura brasileira; Oswald e Mário de Andrade, por exemplo, ficam diretamente associados a ele. O Brasil no século XX tenta contar para si mesmo a história de um país atravessado por um modernismo tropical. Glauco não é isso, é um olhar no retrovisor que examina o passado.

José Teixeira de Brito: Conduzindo para o futuro?

Nicolas Bourriaud: É isso, corresponde à pauta proposta aqui que eu chamei “L’Ange de L’Histoire” (O Anjo da História), inspirado por Walter Benjamin. O anjo da história como o próprio Glauco, que foi levado pela tempestade do progresso olhando para trás os escombros amontoados aos seus pés.

José Teixeira de Brito: Então, qual é a relação entre o desastre dos Dürer queimados e o desastre que nos apresenta Glauco?

Nicolas Bourriaud: A ideia do Anjo da História é misturar os pontos de vista sobre uma mesma questão: a dopassado através das ruínas, dos escombros, e esse mundo horizontalizado onde vivemos. Acontece a mesma coisa com as ferramentas informáticas, a internet. São gigantescos os escombros. Hoje, essa questão está se tornando muito interessante. É também importante ter um olhar retrospectivo sobre a ruína. E, na parte consagrada às coleções da escola de Belas Artes, na exposição, tínhamos guardado os resquícios de um gabinete de desenhos que foi legado à escola e, em parte, queimado durante a Comuna de Paris em 1870. Era surpreendente ver, ao lado duma série de fotos de Jules Andrieu que mostrava Paris devastado pela Comuna em 1871, os efeitos concretos desse desastre. Encontram-se de fato efeitos concretos da história.

José Teixeira de Brito: Então, você está tocando, vendo o desastre. Ver os Dürer queimarem. Numa lógica do progresso infinito, o que acontece no que você chama de pós-modernismo é que acaba aquela ideia de progresso?

Nicolas Bourriaud: O progresso é uma construção ideológica que faz corresponder à invenção técnica com o conceito de felicidade. Ficam ligados de maneira indissolúvel. Portanto, dentro de um mesmo avanço histórico, de inovação tecnológica, existe a ideologia da felicidade graças aos benefícios trazidos pela técnica. Isso se chama progresso. O progressismo não é um fato, é uma ideologia. De fato, nunca existiu na realidade. O que acontece, de 1973 a 1975, quando aparece o pós-modernismo, é a consciência de que essa ilusão falhou. O progresso iria trazer felicidade para todos, e, de repente se deram conta que os recursos do planeta estavam escasseando até acabarem. Daí uma profunda depressão que marcou os 25 anos seguintes. Depressão em duas partes: a primeira, do pós-modernismo até 1989; e, a segunda, do pós-modernismo com a queda do muro de Berlim e a exposição “Os mágicos da terra”, que foi a primeira exposição global de arte contemporânea, ao mesmo tempo que a Bienal de Havana.

APÊNDICE II: ENTREVISTA NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, AGOSTO DE 2017**Tradução: José Teixeira de Brito**

José Teixeira de Brito: Glauco Rodrigues foi um artista que revisitou constantemente a história de seu país. Participando de movimentos politicamente engajados em determinado período de sua vida e, em outros, tentando autonomizar-se, estabelecendo relações diretas com colecionadores e instituições, tentando manter o controle sobre sua obra. Como artista, cria sobre ruínas. É preciso conhecer a História da Arte para ser um artista? O artista pode aspirar autonomia dentro do sistema da arte?

Néstor García Canclini: Depende das épocas, há de começar a escrever-se sobre a História da Arte, mas também em outros marcos de referência. Porque antes da modernidade ou até o Renascimento a Igreja era um referente muito importante, ou as Cortes. Havia organizações políticas e religiosas, formas de institucionalização do poder com as quais os artistas tinham que se relacionar para encontrar financiamento, para sobreviver, ter espaços físicos, edifícios onde pintar, e às vezes isso restringia outras possibilidades de autonomia da obra. A partir do Renascimento começa a realizar-se uma “*autonomização*” do objeto artístico, sobretudo a escultura e a pintura. Isso se acentua na Europa a partir do século XVIII, quando se criam públicos e compradores das obras que permitem aos artistas distanciar-se das instâncias de legitimação externas à Arte, como a Igreja e o Poder Político, e definir sua própria trajetória, sua trajetória específica.

Estudei Pierre Bourdieu e outros para compreender a Europa. Já na América Latina a “*autonomização*” é muito mais tardia, porque as instituições também aqui se “*autonomizaram*” a partir de meados do século XIX, e foi nesse momento que pude começar a pensar em constituir o equivalente europeu dos círculos literários, aos museus de Arte, instituições seculares que deram possibilidades de ir construindo formas expressivas seguindo na lógica estética, não na lógica religiosa, teológica ou política.

Logo, há no Pós-expressionismo, digamos, na Europa ou na América Latina, a partir das revoluções (a Revolução Mexicana de 1910 ou a Revolução de 1917 na Rússia), a apelação de vincular-se com essa emergência social e política das massas ou de partidos ou movimentos revolucionários. Então, os primeiros movimentos pela América latina por *autonomizar* a Arte foram de certo modo retidos por essa mobilização social e política (o campesinato, os primeiros setores operários) pela possibilidade de transformar a sociedade e a fascinação de alguns artistas por vincular-se com esse espaço. Isso lhes deu resultados, porque

os *muralistas*, por exemplo, puderam decorar os edifícios públicos, a Casa do Governo, os parques, commurais e obras que expressavam sua experimentação artística e social, a uma vez, e ambas interconectadas, comprometidas entre si. Isso não eliminou a experimentação especificamente estética e alguns artistas argentinos, mexicanos e também brasileiros que foram à Europa, principalmente a Paris, e estiveram em contato com as vanguardas, seguiram fazendo Arte cubista ou Arte abstrata. Estou pensando em “*paralelismos*” significativos de artistas como Antônio Verni, na Argentina, ou Diego Rivera, no México, que fizeram essa carreira passando por Paris, porém, ao regressar aos seus países (México e Argentina), viram que haviam de vincular-se com os movimentos sociais emergentes.

Parece-me o caso da Semana de 22 no Brasil e do Concretismo brasileiro, que são um pouco distintos por também dar essa atenção de acompanhar a Vanguarda, nutrir-se da Vanguarda, em seu sentido linguístico, e vincular-se com a fundação moderna de seus países. Parece-me que essa experimentação esteve muito ligada ao Estado, principalmente no México, porque não havia, todavia, nesses países uma clientela, um mercado, que lhes permitissem *autonomizar-se*. Então, há em casos, como o do Brasil, a necessidade de diferenciar a primeira metade do século XX e a segunda, propor um acontecimento entre outros. A aparição nos anos 50 da Bienal de São Paulo institui vínculos internacionais com as vanguardas e dá um lugar de exibição do brasileiro e, logo, do latino-americano, muito significativo, muito potente, não? Então, me parece que a questão da autonomia da Arte está sempre “*interatuando*” (interagindo) com outros espaços. Nunca foi uma autonomia plena, total. Alguns artistas a tentam, mas se querem vender, se querem ser exibidos nas instituições, pactuam.

José Teixeira de Brito: Ainda se busca a autonomia? O que é a pós-autonomia?

Néstor García Canclini: As buscas de autonomia persistem, mas os artistas interagem obviamente com os mercados artísticos, que são vários, não é um somente; e com as instituições que querem exibir, as instituições que articulam, internacional ou globalmente, as relações com a sociedade contemporânea, com o mercado e também com as cenas de prestígio, de competência, as Bienais, as feiras. E, logo, com os meios de comunicação de massa e com as redes sociais. O que quero dizer é que os artistas que possuem um lugar proeminente no sistema de exposições, de críticas, de referências e de vendas no mercado, são artistas que estão interagindo com os meios de comunicação de massa, com a televisão, com a imprensa e com as redes sociais, que possuem suas páginas e seu sistema de promoção e autopromoção. Todos esses condicionamentos debilitam ou relativizam a autonomia.

José Teixeira de Brito: O conceito de *campo* elaborado por Bourdieu, se relaciona com outros *campos*. E o artista que se pensava autônomo, porque estava encerrado em seu campo, teria que relacionar-se com a política, com o mercado, com a antropologia, com a história. É isso?

Néstor García Canclini: Sim. Eu diria que no geral, os artistas “mal valorados” pelos especialistas (não pelo mercado), pelas instituições mais especializadas, mais prestigiosas; são artistas que buscam autonomia ainda quando desenvolvem uma Arte que podemos chamar política ou politicamente engajada. Digo assim, mas sabes que não é totalmente política, não? Digo, um artista como León Ferrari, na Argentina, que viveu muito tempo no Brasil (este quadro é de León Ferrari – Aquele “bairro” que está ali em cima é uma obra que fez quando esteve em São Paulo. Ele teve um período que fazia trabalhos de desenho sobre planos muito arraigados). Bom, estava dizendo algo que politicamente significa ativo e que se pode afirmar agora. Está falando de uma confusão social, de uma mescla de cenas e espaços de convivência, às vezes conflitantes, tensos, também buscando certas harmonias. Todavia, o que se sabe sobre a obra de León Ferrari, onde isso é mais claro, é o conjunto de obras em que mesclou a iconografia religiosa e a iconografia dos campos de concentração do Holocausto e da Ditadura Argentina. Porque antes trabalha com sistemas iconográficos independentes ao campo da Arte, gerados pela política, pela religião, pelo inferno cristão, os campos de concentração; mas faz uma leitura experimental de colagem. E a própria ideia de León de colocar em interação o inferno com o campo de concentração e mostrando o fundamento religioso do castigo, por ser dissidente, é um modo de articular linguagens que tratam de apresentar-se separadas na sociedade.

Os políticos repressores têm se apossado da Igreja ou de outras religiões, agora os vemos também no mundo muçulmano e em outros espaços, mas tratam de mostrar uma legitimidade especificamente política. Ao menos os modernos, os que têm um *quê* de modernidade. O artista é o sujeito que vem colocar relações que estão ocultas ou que se querem esconder na sociedade e dizer, como disse León Ferrari, que a iconografia cristã em relação com a iconografia dos campos de repressão mostra que há interação na cumplicidade entre o religioso, o político e o militar.

No caso do México também me parece que se dá, mas de outra maneira, uma busca de autonomia, sempre em relação com outras linguagens, inclusive os artistas, é cada vez mais crescente que se vinculam com as tecnologias mais recentes, com o digital, com as

preocupações pela *tecnificação* da humanidade, da vida social, e buscaram fazer algo distinto do que um simples desenhista de instrumentos eletrônicos.

José Teixeira de Brito: A função de um artista é como de um filósofo? No sentido de fazer as pessoas refletirem sobre algo, sobre sua existência?

Néstor García Canclini: Sim. Para mim, como para outros filósofos e antropólogos, o pensamento (há pensamento na Arte em primeiro lugar, pensamento no sentido mais estrito, mais rigoroso) se busca nutrir-se do lugar onde aprendemos a pensar a nós mesmos de outra maneira, com criatividade. Nesse sentido há artistas que eu não poderia deixar de pensá-los como filósofos, como fundadores do pensamento, como *problematizadores*, questionadores do senso comum.

José Teixeira de Brito: Existem artistas que nos fazem refletir racionalmente sobre a vida ou sobre questões políticas da sociedade. Mas o elemento da emoção, do sentimento, do assombro, me parece chave na fruição artística. Você poderia falar um pouco sobre “iminência”, conceito de que você foi buscar em Borges e em Walter Benjamínos fundamentos.

Néstor García Canclini: Tentei no livro *A sociedade sem relato* encontrar algumas chaves para justificar o pensamento do que seria distintivo da Arte. Do ato estético e do pensamento estético. E uma das chaves que me pareceu mais fecunda está em Borges, quando, tomando uma série de exemplos (inclusive os não habitualmente reconhecidos como artísticos, um entardecer, uma amizade), disse: Existe algo que tem a ver com a iminência. No sentido de algo que, todavia, não acaba de suceder. Que ainda é possível, que ainda não se malogrou. E ele diz, em realidade, a mim me parece que a iminência é a chave do Ato Estético. Emocionamo-nos esteticamente ante algo que não acaba de suceder, que nos mostra o que poderia ser. Que nos gera um assombro, mas um assombro anterior à realidade, digamos. Quando a realidade é apenas incipiente. Depois encontrei uma linhagem, uma origem em Benjamin, há indicadores nessa direção (não declarada, pois creio que Borges nunca leu Benjamin).

José Teixeira de Brito: Faz pensar na “*Aura*”.

Néstor García Canclini: Sim, na “*Aura*” e em outras maneiras, que no caso de Benjamin tem mais a ver com a mística, e com uma mística distinta da que reivindicou Borges. Porque Borges estava mais perto da intuição. O que não acreditava como recurso estético.

Benjamin acreditava, e a usava como recurso de pensamento. E tenho visto em outros críticos e artistas contemporâneos que fazem referências a iminência ou a expressões semelhantes.

José Teixeira de Brito: Benjamin se referia a uma obra única. Porque quero chegar a pensar a gravura.

Néstor García Canclini: Sim. Sinto que o mundo contemporâneo que Benjamin não conheceu, o teria feito pensar diferente, pois esse texto “A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde ele começa a pensar esse problema, é um texto muito *precoce*, anterior a todo o mundo digital e à plena industrialização da cultura. Então, a mim parece que hoje podemos reformular a noção de *Aura*. Não tem a ver somente com a aura única, senão com experiências que podem ter certo caráter único ao que se refere à obra multiplicada. Reproduzida ou reproduzível. Eu não vejo uma incompatibilidade total entre o único e o reproduzido, entre a iminência e a volta a experimentar algo que já experimentamos. Às vezes vemos o mesmo filme muitas vezes, comigo já se passou, e não só descobrimos algo que da primeira vez não nos havia ocorrido, como o filme, que é o mesmo (no sentido objetivo: é o mesmo objeto que se projeta/ a mesma narração) e nos diz algo distinto porque interage com experiências nossas diferentes. Ocorre-me algo que há dez anos não me havia ocorrido. Então, minha experiência estética é a interação que esse filme (ou essa obra artística, musical) tem com o que nestes últimos dez anos me sucedeu. O Fato Estético não é algo que está contido totalmente na obra. A obra é um disparador.

José Teixeira de Brito: Sobre os artistas de Bagé: eu gostaria que o senhor desenvolvesse a partir do pensamento de Rancière, que é um filósofo que você também tem pensado, refletindo sobre a ideia de *dissenso*. Pode-se pensar que esses artistas, que não estavam fazendo o Concretismo, e que optaram por um Realismo Crítico, caminharam por um caminho de *dissenso*? Se pode aplicar esse pensamento sobre as instituições brasileiras?

Néstor García Canclini: Se pode aplicar. Não estudei a fundo o Grupo de Bagé, mas hipoteticamente se pode aplicar a qualquer artista ou grupo de artistas essa ideia que há de consentir com o estabelecido, com o instituído, o institucionalizado, para poder fazer Arte. Toda a História da Vanguarda é uma história de *dissensos*. E, às vezes, dentro de um grupo (surrealista, dadaísta, geométrico etc.) os dissensos são o que torna possível que alguns grupos de artistas se “desmarquem”.

José Teixeira de Brito: O *dissenso* pode se converter em *consenso* com a história?

Néstor García Canclini: A arte não é só a obra, e sim o conjunto de seus usos e reinterpretações. Então, o que é *dissenso*, muitas instituições na sociedade tendem a converter em *consenso*. Grandes obras de Arte ótica, de Arte cinética, se transformaram em moda, e se voltou a um *consenso* no que há de colocar-se como roupa.

José Teixeira de Brito: Hoje no Brasil estamos vivendo uma situação política bastante contraditória, porque existe um presidente que não foi eleito por voto popular, mas por uma ação parlamentar. E parte deste legado artístico dos gravadores do Grupo de Bagé, como Bianchetti e Carlos Scliar, estão hoje ornamentando o palácio presidencial. Pois no Brasil, quando se troca o presidente, a sala presidencial é redecorada ao gosto do novo presidente. Então, a anterior, Dilma Roussef, tinha obras de Djanira. Fernando Henrique tinha Volpi, e Lula tinha Portinari. Não necessariamente eles os teriam escolhido, mas alguém da curadoria os escolhe. Entretanto, neste caso, neste momento histórico, os artistas “sociais” ou de origem comunista do Grupo de Bagé foram eleitos para compor a ornamentação de uma situação política muito contraditória.

Néstor García Canclini: Há uma associação que me sugere isso que estás dizendo, com uma cena (caso) que ocorreu no México, no Palácio Nacional. Não sei se você já viu, o Palácio Nacional tem um Mural de Diego Rivera, onde há parte do manifesto comunista, muitos operários, setor campesino, populares e, no centro da imagem, há um operário loiro (que é um operário russo) que está apontando o caminho à humanidade, pelo menos aos mexicanos. Diego Rivera havia acabado de voltar da União Soviética, em 1927, e pinta este mural, de maneira que há uma explicação sobre a concepção de História que teria Diego e o pacto que logra ser com uma época ornamental pós-revolucionária no México, onde, todavia, os governos se reivindicavam como herdeiros da revolução e acreditavam possível fazer crer que estavam desenvolvendo a revolução.

Entretanto, na época de um presidente brasileiro que agora me escapa o nome, creio que da década de 80, um presidente não muito democrático, que não era uma figura muito apreciada, me parece que do início da década de 80, não estou muito seguro, mas me recordo da surpresa dele quando chegou ao Palácio Nacional e lhe haviam explicado o Mural de Diego Rivera. Nem para o presidente mexicano, nem para o brasileiro, era uma representação muito simpática da História, mas haviam visto, com certa restrição.

Creio que é um exemplo (sobre o que estavas mencionando agora, sobre a decoração do palácio do governo em Brasília) de Arte como um espaço de muitos pactos entre artistas

que aspiram ser reconhecidos, institucionalizados, mesmo que às vezes digam ao contrário, e o Poder, mesmo que seja antidemocrático, quer legitimar-se com um imaginário neutro ou que diga algo oposto ao que estão fazendo. Seria muito interessante fazer uma história dos pactos contraditórios ou paradoxais entre Arte e Poder.

José Teixeira de Brito: Refletindo sobre as intenções de ambas as partes e, de alguma maneira, a contradição disso tudo...

Néstor García Canclini: E o que dizem as pinturas que estão no Palácio?

José Teixeira de Brito: Uma série de cinco pinturas de Glênio Bianchetti retratado músicos com seus instrumentos, artistas populares. A outra é uma vista de Ouro Preto, com uma interpretação de Carlos Scliar da arquitetura barroca, pintada nos anos 70, um casario barroco. São muito agradáveis e não são engajadas politicamente, no entanto, Scliar era um notório comunista e Bianchetti foi perseguido pela ditadura, são de artistas reconhecidamente engajados.

O destino da arte são os palácios, os acervos intocáveis? Qual o destino da obra de Arte?

Néstor García Canclini: São muitos destinos. Porque poderíamos ver que, nos dois países que conheço mais que são Argentina e México, artistas de vanguarda que estiveram, por exemplo, nos anos 60, com intuito de pertencer ao movimento de vanguarda (a vanguarda havia avançado mundialmente, pois foi um grande momento da *Pop Art*, geométrica, muitas tendências experimentais etc.), são artistas que depois, no final da década de 60, rompem com os institutos de Arte. E alguns deles, muitos, se associam com a central de trabalhadores opositora ao governo (havia a ditadura nesse momento na Argentina e essa ditadura estava desmantelando a indústria, por exemplo, a indústria açucareira em Tucumán, no norte argentino). Então, eles fizeram uma documentação muito ampla de como se deixava sem trabalho os trabalhadores, de como se produzia humilhação, miséria, a decomposição da família das cidades, e os protestos sociais que havia.

Realizaram uma grande exposição em Tucumán. E com essa documentação, articulando com certo sentido estético, mas muito popular, com uma técnica parecida com a gravura, e com fragmentos de jornais, de notícias, assim, um pouco “*brutalista*” às vezes, e isso se expôs em muitos lugares, mas em primeiro lugar na central trabalhista. Poderíamos dizer que é um palácio, o palácio dos proletários. Mas elegeram e conseguiram um lugar mais representativo da resistência e ali trabalharam. Depois circulou por muitos lugares, inclusive

internacionalmente, a exposição se envolveu num emblema. E, na atualidade, a repercussão nos meios de comunicação faz com que uma obra passe inclusive com bastante qualidade, do Louvre, do Tate, do MoMA às reproduções digitais, com bastante fidelidade a obras que estão expostas em um só lugar e/ou que não podemos viajar. E isso lhes dá uma ampla ressonância, uma capacidade de influenciar de serem reproduzidas e de serem tomadas como referência.

O artista controla até certo momento a sua produção. Existem artistas contemporâneos que são muito hábeis para manejar os resquícios do mercado, das instituições e manter certo controle (quem vai curar a exposição, a quem se vai pedir as críticas). Entretanto, chega um momento em que o artista já não pode controlar, sobretudo, se tem certa ressonância do que faz, isso vai ser usado de muitas maneiras. Vai receber críticas, vai usá-las com outros fins, vai incorporar outros discursos, em redes sociais, enfim, inclusive por gente que nem sabia quem era esse artista.

José Teixeira de Brito – No mundo (numa perspectiva macro), os que têm acesso à Arte, principalmente a contemporânea, são muito poucos. Os que têm acesso ao MoMA, os que têm acesso ao D'orsay, são pouquíssimas pessoas.

Néstor García Canclini: Depende um pouco em relação com o quê. Se é efêmera e dura pouco tempo, pouca gente vê. Existem distintas relações da Arte com a “massividade” ou com a exclusão ou ineditismos. Pode ser muito variada, eu não generalizaria. Se comparamos o público dos grandes museus de Arte contemporânea na atualidade, em 2017, com os que havia em 1990, há uma massividade extraordinária. A Tate recebeu mais de cinco milhões de visitantes no ano, o MoMA também. Os museus mexicanos recebem um milhão, 1,5 milhão de visitantes por ano, às vezes uma só exposição recebe 500 mil. Não é pouco. Digo, em comparação com o quê? Se compararmos com os leitores de novelas, são muitos. Se compararmos com quem assiste a um concerto de jazz, em um espaço de 200 pessoas, onde só se vai tocar três vezes, o que sucede nos museus de Arte contemporânea é gigantesco. Então, na realidade, me parece que a pergunta tem mudado muito sobre a relação da Arte contemporânea com a sociedade. Em outro tempo se pode pensar uma Arte para a maioria. Por exemplo, as Artes pós-revolucionárias de 1917 na Rússia ou de 1910 no México. Eram Artes distintas, o construtivismo e o muralismo eram Artes que queriam chegar a todos. Era um desejo, nunca se realizou. Se logrou um maior acesso na medida em que os murais estão nos edifícios públicos. Ou na medida em que o desenho dos construtivistas em objetos cotidianos e não só em quadros começou a circular nas casas, mas a aspiração a *massividade* é relativa, sempre são massas que em relação com a população de um país são minoritárias.

Para mim o que importa para valorar não é a *massividade* que logra um artista ou de uma tendência e sim como se combina com a diversidade de correntes de experimentações de uma época.

José Teixeira de Brito: Pensando nessa *massividade*, me vem à cabeça Cildo Meireles e sua obra *Inserçãoem circuitos ideológicos*.

Néstor García Canclini: Podemos pensar Cildo Meireles em diferentes chaves: uma poderia ser medir a quantidade de público nas exposições de Cildo Meireles. Quando ele esteve aqui expondo no Museu de Arte Contemporânea do México, teve um público muito numeroso com excelentes instalações. E precisou dosar (controlar) o acesso do público, sobretudo nos fins de semana, porque se havia que transitar por entre as instalações e não se poderia fazer com a quantidade de público tão numeroso que queria entrar. Esse é um modo de medir a relação com sua ressonância, com sua recepção massiva ou não.

Em outro sentido mais conceitual, é a intenção de Cildo como artista, quando diz “vou colocar garrafas de Coca-Cola cheias em distintas alturas, para sugerir um conceito”. E isso pode ser a sua inserção em circuitos ideológicos. Ou o que faz com o “zero cruzeiro”, o que importa aí não é que o zero cruzeiro circule e transtorne a economia brasileira, mas que gere, disse o próprio Cildo em uma declaração, o assombro ante algo que é estranho. É um cruzeiro, mas o que é o dinheiro? O que é isso que pode ser zero? Diante do mesmo objeto que todos usamos ordinária e mecanicamente todos os dias, o artista instala uma pergunta nova. Então, a essa pergunta não importa muito a *massividade* que possa alcançar. Menos ainda a reprodução do zero cruzeiro para infiltrar-se na Bolsa brasileira. O que importa é a experiência que gera.

José Teixeira de Brito: Sobre Nicolas Bourriaud. Por que você classificou a *estética relacional* como uma *estética apressada*?

Néstor García Canclini: Porque Nicolas Bourriaud me parece um crítico muito hábil para várias coisas. Uma é descobrir tendências incipientes na organização da Arte. E na relação dos artistas com a sociedade. Está muito atento, muito perspicaz para descobrir isso. E também é muito perspicaz para construir expressões que tenham um grande impacto em um estado de discussão crítica sobre a Arte. A ideia de *pós-produção* foi exitosa e muito valiosa para entender um processo que neste momento ninguém havia esclarecido de um modo tão contundente, tão preciso. Encontrou uma chave que permite entender uma boa parte do que se está sucedendo neste momento e segue ocorrendo na Arte contemporânea. Na *Arte Relacional* também. No entanto a *Arte Relacional* a mim resulta (parece), primeiro, uma expressão um

pouco antiga. Não tem a novidade de “pós-produção”. Por que antiga? Porque a sociologia da Arte existe desde o final do século XIX. Antes de Bourriaud existem autores que haviam trabalhado teoricamente e criticamente e teriam dito isso de que a Arte é relacional de muitas maneiras. Citamos Pierre Bourdieu, mas podemos citar, na França mesmo, outros autores anteriores. É muito genérico dizer “*Arte Relacional*”. É como dizer “a Arte se faz com intuição” ou “para surpreender” ou “para fascinar”. Então, a minha crítica reconhece um aporte nessa insistência de Bourriaud de assinalar o caráter relacional da Arte. Entretanto, relações com o quê? Relações de que qualidade? É a crítica que faz também Cler Bishof a Bourriaud. Qual a qualidade da relação? Não é uma questão menor.

José Teixeira de Brito: Você explicita que ele fica na superfície. Na encenação. E que se esquece de questões políticas.

Néstor García Canclini: Sim, porque fazer uma caracterização tão generalista, de que toda Arte é relacional e com uma expressão tão baixa como relação, sem especificar que tipo de relação, despolitiza.

José Teixeira de Brito: Esta estética relacional de alguma maneira no Brasil nos leva a pensar em Helio Oiticica, em Lígia Clark, que não foram pensados por Bourriaud, mas por outros teóricos que se relacionam com a estética relacional. Você consegue desenvolver um pouco sobre isso? De alguma maneira a *estética relacional* ajudou Helio Oiticica e Lígia Clark nesse momento contemporâneo?

Néstor García Canclini: Helio Oiticica e Lígia Clark possuem muitas obras anteriores a Nicolas Bourriaud falar em estética relacional. E já eram legítimas para muitos de nós que nos ocupamos de Arte. Então, pode ajudar a entender alguns aspectos dos dois. Como pode contribuir também para situá-los em relação com outras correntes da Arte contemporânea cujas chaves não são relacionáveis. Inclusive pensando neles dois, para mim, Helio Oiticica está muito mais disponível em sua obra para as noções de *Arte Relacional*. Ainda que a obra considerada mais artística de Lígia Clark me parece que apresenta objetos com muito mais independência que os de Hélio Oiticica, menos interativos. Pode ser que, em suceder as posições, possuem um valor interativo. No entanto, muitos dos objetos “*pegáveis*” de Lígia Clark não são para que os pegue o visitante na exposição e que os manipule, são para vê-los. Então, aí há uma *relacionalidade* limitada. Quero dizer ainda que neles dois a qualidade do relacional é distinta. Então, não vejo tanta fecundidade. É útil, mas necessito de outros instrumentos conceituais, estéticos, para analisar Hélio Oiticica e Lígia Clark.

José Teixeira de Brito: Bourriaud fala de Rirkrit Tiravanija, que elege países periféricos ou que não estão no centro, mas se exime de entrar em questões políticas internas desses países. Por que será isso? Por desconhecimento das políticas desses países? Por que se exime de questões políticas?

Néstor García Canclini: Não conheço. Não posso opinar. Terias que perguntar a Bourriaud.

José Teixeira de Brito: Bourriaud elege Glauco Rodrigues para pensar a ideia de radicante no livro que escreveu depois de *O dissenso*. Você leu o livro *Radicante*?

Néstor García Canclini: Parcialmente. Não o terminei.

José Teixeira de Brito: Mas essa ideia, que também buscou de Walter Benjamin, do Anjo da História, que Walter Benjamin utilizou pensando na pintura de Klee, ele revisita este conceito e elege Glauco como um artista político da América Latina. Pensa que é uma resposta por toda a crítica que recebeu por não ter pensado na América Latina ou por não ter pensado em artistas políticos?

Néstor García Canclini: Bom, você me dizia que devíamos entender essa eleição de Glauco como algo vinculado à relação de Bourriaud com uma grande coleção de Arte brasileira e com umas institucionalizações, assim como sobre o papel que a Arte brasileira possui ou a figura mesmo de Glauco. Então, teremos que ver Bourriaud elegendo esse artista como parte dessa relação. Os críticos também são relacionais.

José Teixeira de Brito: Não pensa que foi uma resposta a você? Porque se parecem muito “*embáticos*” os dois. Gostaria que comentasse, dos artistas que lhe mostrei, você havia me dito que pareceu interessante o fato de um artista de gravura e/ou realista ter sido influenciado pela *Pop Art* e aceitar essa linguagem, incorporar.

Néstor García Canclini: Me parece que há uma coincidência do Grupo de Bagé com outras tendências que nós críticos não brasileiros vemos na Arte brasileira. Que é uma flexibilidade para mover-se entre tendências. O que às vezes em outros países não existe. Marta Minugin segue fazendo *Happenings* em uma época de performances. E onde se poderia fazer muitas outras coisas. Ela mesma poderia fazer outra coisa, mas segue fazendo acontecimentos ainda quando faz uma escultura. Como o Parthenon dos livros. O que busca é o acontecimento. Então, eu encontro em artistas de outros países, argentinos, mexicanos, franceses, ingleses, uma perseverança em linhas, duas ou três. Picasso é uma exceção. Há uma

perseverança no tipo de busca, e me parece que os artistas brasileiros possuem, quiçá, mais capacidade de *dissenso*. Para usar uma expressão futebolística, de “*desmarcar-se*”. De sair do lugar previsto pelo jogo e jogar de outra maneira. Vejo isso em muitos artistas brasileiros. Talvez eles façam parte dessa atmosfera ou desse modo de fazer Arte. E aí teríamos que pensar se há algo na sociedade brasileira que habilita esse tipo de flexibilidade. Pois eu penso que algumas reflexões que são feitas por parte de antropólogos brasileiros e sobre eles, por exemplo, quando Roberto DaMatta lança o famoso texto “Você sabe com quem está falando?”. Ele diz que essa frase, que ele considera chave da sociedade brasileira, mostra que é uma sociedade muito hierárquica. E creio que tem razão. No entanto, algumas críticas que se tem feito a esse artigo de Roberto DaMatta dizem que não sempre se atua de acordo com o “você sabe com quem está falando?”, também se atua de acordo como o “*jogo de cintura*”. No esporte brasileiro me parece que isso é bastante visível se comparado ao esporte em outros países.

José Teixeira de Brito: A cordialidade.

Néstor García Canclini: A cordialidade é mais “*trabalhosa*”. Porque a cordialidade pode ser uma maneira de negociar ou de não enfrentar. Eu não creio nas características essenciais de nenhuma sociedade. E tendo a suspeitar quando se pretende encontrá-las. Portanto, podemos dizer isso que eu acabo de dizer, a cordialidade pode ser (hipoteticamente, não só para o Brasil, em qualquer país) um recurso para esconder o conflito. No México, tenho analisado também em comparação com essa mesma interpretação de Roberto DaMatta sobre o Brasil e encontrei uma expressão (frase) na sociedade mexicana que é muito frequente: “*quem se enoja, perde*”, que é uma forma de dizer que não há que se enojar, não há que ser explícito no conflito social. O conflito está. E vai aparecer. Estamos discutindo hoje muito amavelmente e não chegamos a matar-nos. Mas dentro de uns meses, quem sabe o que me fazes ou o que te faço eu. Porque se “*quem se enoja, perde*”, quem se enoja não o processa e simplesmente sabe que não é bom enojar-se. Sobretudo se estão em situação de subordinação. Os que estão em situação de autoridade sim se enojam. Entretanto, hoje no Brasil existem conflitos que se expressam e existem manifestações, em 2013 foi toda essa marcha pelo passe livre, que era expressiva do conflito urbano que havia em muitas cidades do Brasil. Conflitos existem e se expressam, não é que o Brasil seja somente a sociedade da cordialidade.

Entretanto eu diria que não foi somente a manipulação nas redes sociais, foi também expressão de um descontentamento social que existia. O descontentamento não se inventou,

ele segue existindo. E me interessa muito, porque isso tem a ver com uma coisa em que estou trabalhando agora que é o quanto da decomposição da sociedade, especialmente na América Latina da atualidade, salvo o Uruguai, tem a ver com a opressão que está instalada e a complacência com a opressão. E as formas corruptas que estão instaladas na sociedade. Aqui no México tivemos, nas últimas semanas, a explosão de um Cartel pequeno, todavia, mas que estava crescendo, em um extremo periférico da cidade, no sul. E existem acusações muito graves que, parece, vão destituir os cúmplices da organização mafiosa. O líder do tráfico foi morto, ele e vários mais, e isso é um imperativo muito forte. E quando foram fazer o velório e o enterro do líder do *narco*, grande parte da população da zona o homenageava, gritavam em favor dele, pois eram cúmplices. E, há que se entender, não de um modo simples isso, porque muitos cartéis no México fazem um serviço social, em substituição do que o Estado não faz.

José Teixeira de Brito: O mesmo se passa no Brasil.

Néstor García Canclini: Eu sei. E na Argentina e em outros países, sim. O Estado está falido, então aparecem essas organizações na sociedade que proveem serviços de atenção médica, dão emprego...

José Teixeira de Brito: Você pensa que cabe ao artista mirar para a realidade social? É responsabilidade do artista fazer o que o Estado não faz? Que a polícia não faz, que é abrir os olhos para a realidade?

Néstor García Canclini: A responsabilidade do artista não é fazer o que os meios não fazem, ou o Estado não faz. A responsabilidade do artista é ser um bom artista. E refletir sobre a sociedade em que vive, em que atua e ver como atua em relação com essa sociedade. Não quer dizer que tenha que dizer a verdade que não dizem os meios, nem que dar os serviços que não dá o Estado. A responsabilidade do artista, como artista, é buscar formas de representação e elaboração simbólica dos conflitos sociais que permitam fazer muitas coisas de uma vez. Eu diria, a mim, os artistas que mais me têm comovido são aqueles que buscam perturbar a ordem social, no sentido de transtornar os lugares-comuns, os que ao mesmo tempo buscam certa eficácia, certa mobilização, mesmo que seja temporária, e os que nos ajudam a gozar com isso, a ter prazer.

José Teixeira de Brito: Mas o prazer não está ligado à beleza?

Néstor García Canclini: Pode estar. Entretanto não é indispensável, pode-se encontrar prazer com um trabalho sinistro, inclusive. Há que ver aí uma discussão sobre que tipo de elaboração simbólica o sinistro nos pode dar prazer.

José Teixeira de Brito: Glauco Rodrigues conviveu com distintas gerações de artistas e muitas vezes não foi compreendido em seu tempo. É possível que um artista que não foi compreendido por seus contemporâneos, hoje, possa ser interpretado de maneira diferente? Isso se passa na Arte?

Néstor García Canclini: Sim, se passa, mas há de se ver casos particulares. Porque sucede de maneiras muito diferentes. Teríamos que ver casos específicos. Eu poderia falar de León Ferrari, por exemplo, porque o estudei e acompanhei sua trajetória desde os anos 60 até sua morte há poucos anos. E vi sua enorme capacidade. Um homem de 85 anos vincular-se com grupos jovens de artistas, e esses grupos de jovens sentirem que ele estava falando para eles. E não foi porque era populista nem nada. Porém há de se analisar cada caso.

APÊNDICE III: ENTREVISTA LUIZ CAMILLO OSÓRIO, OUTUBRO DE 2013

José Teixeira de Brito: Eu gostaria que você contextualizasse um pouco como era a arte brasileira no momento da chegada de Glauco Rodrigues retornando de Roma em 1964. Nesse contexto, de ditadura militar, o que estava acontecendo no Brasil?

Luiz Camillo Osório: Tem duas coisas que são importantes destacar, até anteriores à ida dele à Itália. O fato de Glauco ter uma formação de ilustrador faz com que ele tenha uma “sem-cerimônia” com a linha, com o desenho, e uma articulação muito forte com a questão da imagem. E isso estando já no DNA artístico do Glauco. Ele volta ao Brasil no pós-golpe, é o começo da ditadura, em que parte da cena artística brasileira assume um enfrentamento a esse momento, a resistência à ditadura, a partir de uma retomada da imagem. A gente via na tradição um pouco anterior a dimensão participativa sendo mais focada na questão sensorial, na questão corporal, na manuseabilidade, nesse contato mais físico, e nessa imersão, quase espiritual, com o processo formal. E, no começo da ditadura, isso passa a se transformar em uma participação em que o engajamento político vem pela questão da imagem.

Então, a própria exposição, digamos, paradigmática desse primeiro momento pós-ditadura, que é a “Opinião 65”, é um momento em que aparece a Nova Figuração Brasileira, e o Glauco, se eu não me engano, participa da segunda edição, que é a “Opinião 66”. De certa maneira é a consolidação desse momento, e a geração que está aparecendo é uma geração um pouco mais moça do que ele. São artistas muito jovens, Antônio Dias, Carlos Vergara, o Roberto Magalhães, o Gerschman e o Scosteguy. Tem dois gaúchos, que de certa maneira davam um *link* com o Glauco, e o Glauco convive muito bem com essa geração, entra bem nesse espírito, da nova figuração, nessa oxigenação pela imagem, que de certa maneira traz um vocabulário *pop*, mistura esse vocabulário *pop* com o imaginário brasileiro, a preocupação de alguma maneira falar do Brasil, deixar o Brasil falar, num Brasil que de certa maneira estava sendo calado.

Então, trazer essa história pela imagem, pelas combinações entre uma imagem, digamos, erudita, um processo de figuração que vem de uma tradição erudita, com um imaginário mais *pop*, mais inserido dentro de um contexto de uma história visual que é mais massificada, mais ligada à televisão, ao cinema, aos quadrinhos, isso tudo dá certa leveza em relação à imagem, um contato mais direto com o público, e que ao mesmo tempo está

voltado para um público jovem que também começa a se afirmar muito nesse momento, em meados dos anos 60.

Então, eu acho que tem um contexto que absorve bem esse artista que vem da ilustração, que passa pela tradição italiana, que volta pra cá num contexto político e assume um trabalho que engata bem com essa geração da Nova Figuração. E a questão do Brasil a partir daí passa a ser uma questão recorrente no trabalho do Glauco. Dali para frente, em meados dos 70, ele enfrenta a questão do Brasil, as nossas contradições, as nossas idiossincrasias, os nossos problemas, as nossas potencialidades, nossa mistura, nossa tradição luso-afro-brasileira, o contato, a aculturação da cultura nativa, os ameríndios. Então, há aí um conjunto de referências, de elementos, que entram nesse caldeirão do Glauco, e também aí assume um sincretismo e uma figuração muito potentes, muito solares. Ao mesmo tempo, muito crítica, muito cáustica, e eu diria muito contemporânea.

José Teixeira de Brito: Camillo, eu queria que você explicasse um pouco dessa questão do *Pop* internacional, do *Pop*norte-americano, do *Pop* inglês, do *Nouveau Réalisme* francês, e o *Pop* brasileiro. O que o *Pop* como ideologia perdeu ou ganhou ao chegar ao Brasil? Ou seja, o que o Brasil codificou, como o Brasil interpretou o *Pop*, como que era esse *Pop* brasileiro?

Luiz Camillo Osório: É, eu acho que cada contexto está misturado em tal dimensão com uma cultura vernacular. Cada contexto assumiu uma singularidade dentro dessa referência da imagem misturada, de uma tradição da alta cultura e da baixa cultura. De processos que vêm de uma referência mais tradicional aliada aos suportes, veículos, mídias, com o referencial, com o imaginário mais cotidiano ou mais banal, mais sucateado pela cultura de massas. E isso chega ao Brasil, num momento de, justamente, grande tensionamento político. E o poeta do Brasil ganha esse viço da discussão política. O que também está presente no contexto norte-americano apesar de não ser essa a leitura tradicional.

Warhol, até 68, é o da cadeira elétrica, é o Warhol dos acidentes de carro, é o Warhol dos suicídios, é o Warhol que liga um pouco o trágico e o glamouroso, o luxo e o lixo da cultura consumista norte-americana. Então, o travo crítico é um elemento próprio também, de uma dimensão quase que aparentemente cínica dessa imagética da *Pop*. Quando chega ao Brasil, a dimensão cínica fica travada pela dimensão política, pela necessidade desse enfrentamento político. Então, a dimensão cínica, que tem um elemento crítico também,

dentro do contexto norte-americano fica de lado, e o contexto crítico assume essa direção mais política, o discurso mais direto, o enunciado mais engajado. As questões de ordem, de natureza política, ganham um primeiro plano, e isso misturado, muitas vezes, com uma materialidade que é uma materialidade tida como uma baixa materialidade. O Vergara trabalhando o acrílico, o Glauco também. E o Glauco trabalhando a coisa de um grafismo, quase da ilustração. O Antônio Dias com os materiais mais orgânicos, o Gerschman também, próximo de uma visualidade quase que dos cartazes que estão nas ruas. Então, é um primeiro momento desse grafite urbano, de certa maneira, desse ruído urbano que entra na visualidade das artes visuais, das artes plásticas.

José Teixeira de Brito: Camilo, só pra gente ser um pouco mais explícito. O que a gente pode dizer dentro da obra do Glauco, que é *pop*? Que elementos do Glauco que se ligam ao *Pop*?

Luiz Camillo Osório: Olha, eu acho que, primeiro, a palheta. Os elementos mais explicitamente *pop* que entram na arte do Glauco, eu diria, de saída, que é a opção cromática, a palheta de cores do Glauco, que é uma palheta quase que estridente. É uma palheta que fala alto, de cores fortes, de contrastes. Destemida. Eu acho que isso vem, um pouco, desse diálogo, dessa absorção da cultura *pop*. Depois, a questão da imagem, como que a imagem entra, como que a imagem é um comentário que muitas vezes vem conectado a um texto, e essa conexão não é uma conexão imediata, ela é uma conexão muitas vezes irônica, é uma conexão cáustica, ela desconcerta, ela faz pensar, ela explicita contradições. Então, tem uma palheta estridente e tem uma relação entre texto e imagem, que é uma relação, digamos assim, de potencialização crítica. Então, acho que isso são os elementos *pop* no Glauco.

José Teixeira de Brito: Camilo, para rememorar, o Glauco participou do “Opinião 66” e da Nova Objetividade Brasileira. A Nova Objetividade Brasileira foi teorizada por Oiticica, que juntou as teorias de Frederico Morais e de Ferreira Gullar... Inclusive aquilo que você tinha me dito de ter uma posição política, diferente das vanguardas anteriores à ditadura, que, segundo Ferreira Gullar, eram um tanto alienadas. Elas teriam que ter um compromisso. Mas um dos pré-requisitos que o Oiticica lança ali no manifesto da Nova Objetividade Brasileira é o fim da pintura de cavalete. Será que o Glauco era bem aceito por esses jovens, de vanguarda, ou ele era um pouco careta perante aquela desconstrução toda que estava em roda dele?

Luiz Camillo Osório: Acho que o fato de o Glauco ter mantido esse suporte pouco usual pela experimentação dos anos 60, que é o suporte da pintura sobre tela, o cavalete, não faz dele, digamos assim, um artista mais conservador dentro do grupo. Até porque o fato de produzir um contraste, de não obedecer a uma regra, de certa maneira, faz parte de uma opção rebelde, de uma opção muito própria. E o uso que ele dá ao cavalete, o uso que ele dá à pintura, é muito particular. É como se ele fizesse a pintura quase como um lugar para um livro ilustrado, para contar uma narrativa. Ele assume uma direção narrativa importante com a pintura. Muitas vezes, são séries. Essa coisa de a pintura ir contando uma história, uma história fragmentada através de imagens. Isso é muito próprio dele. Então, assume quase que uma dimensão instalativa também. É muito menos a pintura isolada, única, e muito mais um conjunto que faz um todo, que cria um espaço instalativo. E que bom que ele não se submeteu. E eu acho que em hipótese alguma, artista libertário como é, ele não ia ficar censurando um artista que está usando um determinado suporte. E mesmo que a tendência colocada no texto da Nova Objetividade seja por esse abandono da pintura, do cavalete. Essa saída da pintura do cavalete, eu acho que o que interessa muito mais desse pensamento dele é pensar outras possibilidades da pintura. Como que ela sobrevive para além do cavalete. Não que ela não pudesse estar também no cavalete. E eu acho que o Glauco manteve, muito pela sua coerência, e pela sua necessidade de pensar, nesse suporte outra maneira de construir uma narrativa visual. Então, acho que ele é um pintor em que essa dimensão da imagem e da narrativa tão muito fortes e que o suporte da tela foi muito proveitoso.

José Teixeira de Brito: Você disse que o Glauco tem características contemporâneas. Por quê?

Luiz Camillo Osório: A contemporaneidade do Glauco tem a ver muito com uma multitemporalidade. Eu acho que a gente vive hoje este momento de composição temporal. E de repensar a potência poética a partir dessa composição de tempos, de materiais, de estruturas, de significação. E o Glauco mistura tempos, ele mistura narrativas, mistura disciplinas. Você vê, muitas vezes, a discussão sociológica, a discussão antropológica, a discussão histórica. Tudo isso está muito presente e tudo isso costurado com essa dimensão política que vem desde sempre, no trabalho dele. Então, eu acho que isso é muito contemporâneo. Eu acho que isso tem sido uma estratégia muito importante para toda uma geração que está querendo se libertar dessa cronologia unidimensional herdada de uma ideia de progresso de um tipo de modernismo, de uma leitura específica do modernismo. Então, eu

acho que ele nesse aspecto foi muito contemporâneo lá nos anos 60 em relação a nossa visualidade atual. E eu acho que foi isso que seduziu o Bourriaud quando ele viu os trabalhos do Glauco aqui no MAM.

José Teixeira de Brito: Gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso. Inclusive essa metáfora que o Bourriaud usou. Ele escreveu sobre a metáfora da constelação. Em que numa constelação a gente vê várias estrelas, mas uma explodiu ontem, outra explodiu há dez mil anos, e a gente as vê em paralelo, e essa construção é a gente que faz, a gente que une... Você acha que isso tem a ver com o Glauco?

Luiz Camillo Osório: Eu não conheço essa referência do Bourriaud sobre a constelação. Mas acho que faz todo o sentido. Um curador ou um teórico que pensa a dimensão relacional da arte está pensando dentro dessa relacionalidade, dessa composição temporal, geográfica, histórica. Ao contrário de pensar numa dimensão de purificação, de exclusão, ele pensa muito mais em composição, agregação. E eu acho que nesse aspecto a pintura do Glauco é muito propositiva. Ele agrega elementos, não exclui.

José Teixeira de Brito: A gente pode pensar o Glauco como alguém que andou em paralelo ao modernismo oficial?

Luiz Camillo Osório: Eu acho que ele está lidando exatamente com a passagem, do momento modernista para o momento contemporâneo. E uma questão importante dessa passagem é a questão da temporalidade. A temporalidade moderna é uma temporalidade, digamos, teleológica, que pensava um progresso, era unidimensional. E o contemporâneo, ele é, politeísta. São muitos tempos num tempo só.

José Teixeira de Brito: Então, enquanto os outros estavam pensando o futuro, o Glauco estava preocupado com o passado, com o passado histórico do Brasil?

Luiz Camillo Osório: Eu não diria isso. Acredito que ele está querendo compor futuro e passado no presente. Eu acho que ele não está virando as costas para o futuro e nostálgico de um passado. Em hipótese alguma eu acho que ele está querendo, justamente, fazer com que o passado, na sua reverberação, na sua inscrição, muitas vezes traumática, possa se resolver misturado com outras referências, com outros contextos, e abrir outras possibilidades para o futuro.

José Teixeira de Brito: Camillo, por que Bourriaud esteve aqui? Por que o Glauco estava sendo exposto?

Luiz Camillo Osório: Nicolas Bourriaud esteve aqui a convite do Roberto Cabot, que é muito amigo dele, e estava fazendo uma exposição aqui no Museu. A gente programou um debate em torno da exposição do Cabot. O Bourriaud tinha escrito um texto para o catálogo. E a gente, então, decidiu convidá-lo e ele veio aqui para o Rio ministrar duas palestras, uma aqui e uma na PUC. Na verdade, foi uma parceria do MAM com a PUC do Rio. Ele deu uma palestra na PUC e uma palestra aqui no MAM. No MAM, ele veio ver, evidentemente, a coleção com o Cabot e a exposição permanente. Além da exposição permanente temos um espaço que se chama *mergulho na coleção*. O que é o *mergulho na coleção*? É uma parte que dedicamos a um artista, um artista bem representado, nas coleções do MAM, na coleção própria do Museu, mais a coleção do Gilberto Chateaubriand, e a do Joaquim Paiva.

Então, esse espaço, o *mergulho na coleção*, é dedicado a um artista que a gente pega nas coleções do MAM, na coleção do próprio Museu ou na coleção do Gilberto Chateaubriand ou na do Joaquim Paiva. Isso forma o acervo do Museu, e a opção é sempre por um artista ou um tema que tenha tido nos últimos anos uma visibilidade menor do que a que a gente acha que seria a merecida. Então, o primeiro *mergulho* a gente fez com o Roberto Magalhães, na época de 2010, durante a Bienal arte-política, com foco na Bienal arte-política de São Paulo. E o Roberto Magalhães nos anos de 1963 e 1967 tem uma entonação política que eu acho da maior relevância. Então, o segundo *mergulho na coleção* foi com o Glauco. Fui conhecer ele melhor como curador do MAM. O Gilberto Chateaubriand tem muita coisa dele. E aí, a gente pode ver na reserva aquele conjunto de trabalhos. Logo na primeira montagem do acervo eu trouxe dois conjuntos. Uma pintura e três pinturinhas pra exposição permanente. E vi aquele conjunto todo e resolvi montar uma exposição para o *mergulho*, que era uma coisa pequena, eram 20 trabalhos, mais ou menos. E o Bourriaud viu, e acredito que, por todas essas questões que a gente já falou e que certamente estão explicadas no texto que ele faz para o catálogo de Paris, Bourriaud se entusiasmou com aquele trabalho e comentou logo com o Cabot, perguntando muito sobre Glauco. Logo depois voltou para Paris, e me mandou um e-mail falando que estava querendo reinaugar o Ecole, um espaço expositivo do Ecole, com uma exposição com foco nos trabalhos do Glauco. O que me pareceu da maior relevância, no momento oportuno. Fiquei contente de isso ter reverberado. De uma exposição no Museu, na verdade por conta de duas exposições no Museu. Da relação dele com o Cabot,

de ele vir pra cá. Ele viu esse trabalho que de certa maneira sai de um contexto mais evidente de arte brasileira. Ou pelo menos da arte brasileira que está em destaque na cena internacional. E percebe ali uma contribuição singular. E faz a exposição inaugural com uma sala dedicada ao Glauco, que acaba se desdobrando depois em uma matéria da *Art Press*, na capa da *Art Press*. O que faz com que *omergulho na coleção* tenha virado um salto. Um belo salto, uma plataforma importante para, eu diria, uma disseminação maior e melhor pra uma obra relevante como a do Glauco.

José Teixeira de Brito: Qual o significado da presença de Glauco Rodrigues na capa da edição histórica a *Art Press*?

LuizCamillo Osório: A *Art Press* é uma das revistas paradigmáticas da cena contemporânea, uma revista francesa, histórica e que acompanha de certa maneira o circuito contemporâneo, dá um pouco o tom, aponta direções. Então, estar na capa da *Art Press* é ganhar um espaço importante.

José Teixeira de Brito: É comum artistas brasileiros estarem na *Art Press*?

LuizCamillo Osório: Eu não sei de outra capa da *Art Press*. Talvez o Oiticica, quando fez uma exposição em Paris. Não sei se outro artista brasileiro esteve na revista, mas, se tiver estado, foram poucos.

José Teixeira de Brito: Se comparado com Oiticica, Glauco é um artista pouco estudado. Por que Glauco ainda não teve o devido reconhecimento no território nacional?

LuizCamillo Osório: Existem momentos em que determinadas obras ganham mais visibilidade. Encaixam melhor nas narrativas mais hegemônicas. Mas o que eu acho que é interessante é essa possibilidade de o trabalho, de certa maneira, ressurgir, reaparecer, se reconectar, abrir outras possibilidades de compreensão da arte brasileira, de momentos específicos da arte brasileira em que você percebe, por um lado, a relação com uma visualidade moderna, da Tarsila, por exemplo, em que toda uma mitologia brasileira é enfatizada. E isso se desdobra para uma solaridade e para uma compreensão histórica, brasileira, que está na Adriana Varejão, por exemplo. Enfim, essa conexão Tarsila/Adriana Varejão passa, de certa maneira, pelo Glauco. Faz todo o sentido o trabalho de ele reaparecer, ser repensado, ser reavaliado. E isso abre uma série de direções interessantes que enriquecem a história da arte brasileira.

José Teixeira de Brito: Recentemente, um quadro de Glauco Rodrigues foi vendido por três mil reais, uma tela de 78, se não me engano. Em um leilão aqui no Rio. Você acha que Glauco tem o devido valor no mercado?

LuizCamillo Osório: Olha, eu acho que não. Três mil reais. Se eu soubesse, eu teria até comprado. Faria uma extração da poupança e compraria por três mil reais. Eu acho que o cara que comprou, comprou muito bem.

José Teixeira de Brito: A viúva comprou. Estou falando isso porque na mesma semana a gente teve uma obra de Beatriz Milhazes vendida por um milhão. Como que se explica?

LuizCamillo Osório: É, mas o mercado tem as suas preferências. Eu acho que daqui a pouco isso vai mudar. Essa é minha intuição.

José Teixeira de Brito: O Glauco sempre teve uma postura um pouco arredia com o mercado. Ele não tinha contrato com galeria, por exemplo. Será que isso dificulta hoje a visibilidade dele? Essa postura que ele tinha com o mercado, de ser meio independente?

LuizCamillo Osório: Acho que não. Acho que isso também, a partir do momento em que aparece um olhar, uma galeria e um trabalho, a ser feito a partir disso, o trabalho é retomado. Então, não vejo fato de ele ter tido essa postura o ter atrasado. Para o futuro acho que isso não será um problema.

José Teixeira de Brito: Vou largar uma faísca aqui, pra gente fazer um comentário. Duas opiniões distintas que eu recolhi sobre o Glauco e queria que você comentasse. Segundo Bourriaud, o Glauco seria o precursor do *Pop* no Brasil. Mas, para outros críticos, Glauco seria um artista menos importante dentro do *Pop* porque ele teria se dedicado muito aos retratos. Pois poderia ter sido muito maior como artista se não tivesse se submetido a pintar retratos das elites brasileiras. Queria que você comentasse um pouco essas opiniões opostas.

LuizCamillo Osório: Nem tanto ao mar, nem tanto a terra. E sim ficar num meio termo. Acredito que o Glauco tem um lugar dentro do *Pop* brasileiro. Apesar de essa denominação do *Pop* brasileiro ser uma denominação, eu diria, pouco relevante até. Mas, enfim. Compreendendo-se o que se chama de *Pop* brasileiro, da nova figuração brasileira, eu acho que Glauco tem um papel, tem um lugar. Talvez, justamente, por ter se mantido sempre

um pintor de cavalete, como você disse, e se lançado menos numa experimentação com outros materiais, outros fragmentos de produção de imagem, ele tenha ficado, talvez, dentro de um nicho mais tradicionalista. Mas eu acho que as releituras do *Pop*, da *Pop*, da nova figuração, acabam sendo possíveis para se repensar esses lugares. Repensar essas relações, repensar essa forma de lidar com a figura, com a pintura, com o cavalete, com o retrato. E recompor isso em outra narrativa. Então, cabe encontrar essa outra narrativa. E esse é o trabalho do historiador crítico. Então, em certa medida, curadorias podem também contribuir. A curadoria que o Bourriaud faz pode ser um elemento importante para repensar isso. Creio que nos próximos anos a gente vai ter internacionalmente uma atenção à nova figuração e ao *Pop* internacional, ao sul-americano e ao brasileiro, que serão parte disso. Haverá exposições em instituições importantes tratando disso. A Tate, o Walker Art Center. E que vão circular. E, portanto, esse tema da *Pop* vai ser discutido, retrabalhado, requalificado. É nesses momentos que aparecem novas leituras. Então, eu vejo o trabalho dele tendo uma relação, por exemplo, com o trabalho do Hockney, mais do que com o do Rauschenberg. Eu acho que o Rauschenberg é mais experimental na maneira de processar a imagem. O Hockney, ele é mais, digamos assim, convencional e, de certa maneira, trabalha com essas camadas de significação da imagem através desse suporte que é a pintura. Então, eu acho que tem um diálogo, aí, interessante. Existe uma releitura a ser feita.

José Teixeira de Brito: Você acha que o Glauco pode ser melhor compreendido no nosso tempo, na contemporaneidade, do que na pós-modernidade?

Luiz Camillo Osório: Acho que sim. Eu diria em relação à pós-modernidade que eu não sei muito bem o que é isso. Mas eu acho que ele tem um espaço aí, no tempo contemporâneo, uma margem de reinserção, de reinscrição da sua poética, que deve acontecer.

José Teixeira de Brito: Compreender o Glauco, ter conhecimento da obra dele, nos ajudaria, na sua opinião, a compreender melhor o Brasil, ou não?

Luiz Camillo Osório: Sim, na medida em que é produção, é relevante para pensar a arte brasileira, e, pensando a arte brasileira, a gente pensa sempre o Brasil. E sua recolocação dentro desse contexto internacional. E é isso que interessa.

José Teixeira de Brito: Qual é a relação, digamos assim, qual é a importância da relação entre Glauco e Gilberto Chateaubriand, para que essa obra hoje esteja aqui?

LuizCamillo Osório: Fundamental. Gilberto é um colecionador do Glauco. Comprou muita coisa. Foi através da coleção do Gilberto que eu de fato vi e fiz a exposição *mergulho na coleção*. Acho que eles conviveram muito de perto. O Gilberto, sempre que fala no Glauco, fala com um carinho extremo. E, em certa medida, conversas com o Glauco foram muito importantes para o Gilberto formar o seu olhar. E... Eu acho que, enfim, todas as referências que eu vejo ao Glauco são muito positivas. Eu não o conheci pessoalmente, mas todos que conviveram com ele falam sempre com muito carinho e de uma pessoa muito generosa.

José Teixeira de Brito: Quando é que o MAM vai ter uma grande retrospectiva do Glauco? Quando é que o Brasil vai poder ver a obra do Glauco reunida?

LuizCamillo Osório: Espero que logo. Não tem nada marcado. A gente fez essa exposição, que foi um recorte dentro da obra do Glauco. Mas eu acho que está amadurecida para ter uma retrospectiva, e uma retrospectiva que circule. E, vamos torcer para que isso aconteça o quanto antes.

José Teixeira de Brito: O fato de Bourriaud ter parado para prestar atenção em Glauco, o fato do Bourriaud ter olhado para Glauco, ter destacado justamente ele, faz com que outros curadores, ou a própria instituição do MAM, olhem com mais atenção para o trabalho do artista, ou não?

LuizCamillo Osório: Certamente, eu acho que, sendo o Bourriaud um curador que tem um lugar e faz exposições importantes, escreve textos importantes que devem ser discutidos, concordando ou não com a argumentação dele, isso ajuda nas releituras do Glauco. E estimula nas pessoas a curiosidade. O que será que o Bourriaud, o teórico da estética relacional, viu na pintura do Glauco? E a partir daí começar a pensar por conta própria. Porque não vai ser pelo Bourriaud que vai fazer com que o Glauco tenha projeção garantida. Isso vai ter que reverberar, isso vai ter que, para além da curiosidade, produzir um conjunto de textos, um conjunto de reflexões importantes. E em relação ao MAM, eu fico muito contente de o Bourriaud ter visto o Glauco no MAM. E a partir de uma exposição modesta, mas feita com toda a atenção, todo o cuidado, e com esse intuito, justamente, de dar visibilidade a uma produção que me parecia subvalorizada.

José Teixeira de Brito: Existe alguma relação direta entre Oiticica e Lygia Clark coma estética relacional? E o conceito de radicante, essa nova obra de Bourriaud, pode se relacionar diretamente a Glauco pelo fato das redes, do arquipélago?

Luiz Camillo Osório: Sobre Bourriaud e a estética relacional, com o Oiticica e a Lygia Clark é uma relação muito problemática. Não acredito que a relevância do Oiticica e da Lygia Clark são devidas à estética relacional do Bourriaud. Eu acho que elas participam do mesmo espírito de época. E eu só acho que a estética relacional do Bourriaud poderia ter pensado o Oiticica e a Lygia Clark, e não pensou. Pensou DaMatta-Clark, mas não pensou Oiticica e Lygia Clark. Paciência. Agora, então, a valorização internacional do Hélio e da Lygia convivem com o aparecimento da estética relacional. Mas eu acho que não tem uma relação direta. As exposições do Manolo, ex-Tapes, agora Reina Sophia, e os textos do Guy Brett, do ponto de vista da repercussão internacional, são mais importantes.

Acredito que os textos de Bourriaud lá fora façam com que críticos e curadores estrangeiros passem a olhar o Glauco. E junto com o trabalho que tem que ser feito também, principalmente aqui no Brasil.

APÊNDICE IV: ENTREVISTA FREDERICO MORAIS, MAIO DE 2014

José Teixeira de Brito: Quando você ouviu falar, se deparou, conheceu pela primeira vez a figura e a obra de Glauco Rodrigues?

Frederico Morais: Bom, exatamente o momento, ou o dia, ou o mês em que eu conheci Glauco não me vem à memória. Mas, eu sou mineiro. Me instalei no Rio de Janeiro em agosto, creio, de 1966. E já no primeiro dia como colunista de um dos jornais que não existem mais no Rio de Janeiro, que era o *Diário de Notícias*. E, imagino que, como eu tinha uma coluna diária e, logo me enturmei muito, assim, com os artistas daqui, eu devo ter conhecido o Glauco lá por final de 1966, início de 1967, 1968 no mais tardar. E, seguramente, o primeiro contato foi com a obra, mais do que propriamente com ele, não é? E, é claro, a obra dele me interessou por vários aspectos. Porque eu vim, meu contato inicial no Rio de Janeiro foi com a geração de Antônio Dias, Rubens Gerschman, Roberto Magalhães. E o Glauco não fazia propriamente parte desse grupo, mas o tipo de trabalho que ele realizava de alguma maneira dialogava com essa geração. Uma geração que eu contatei antes de vir para o Rio, porque eu realizei uma exposição desse grupo em Belo Horizonte. Mas, certamente, o que me atraiu em Glauco Rodrigues foi certa proximidade com o Rubens Gerschman. Não no que se refere a técnica porque, por exemplo, o Gerschman é um estilo mais direto, mais rápido, mais veloz. Tanto que ele é muito de improvisação. Ele era chamado, por exemplo, de o sujão e tal. Por oposição, por exemplo, a outro gaúcho que é o Vergara, que tem uma pintura muito mais requintada. Quer dizer, ele era o rei do mau gosto e o Vergara era o rei do bom gosto, porque o Gerschman tinha um trabalho chamado *O Rei do Mau Gosto*. Trabalhava muito a questão do *kitsch*, da coisa brega, quer dizer da rua, quer dizer do transporte, dos operários etc. e tal. O Glauco, em termos de técnica e até mesmo de certo virtuosismo, ele estaria mais próximo do Vergara, não é? Então, digamos que tematicamente havia alguma relação entre Glauco e Gerschman no seguinte sentido: eu afirmei mais de uma vez que, que a imagem de um país, que a ideia de um país não se faz apenas com obras públicas, com grandes investimentos, com usinas, com estradas de ferro etc. A imagem de um país se constrói também com as imagens criadas pelos artistas. Então, é nesse sentido que um artista como o Glauco e o já citado Rubens Gerschman, eles, de alguma maneira, com sua obra, criaram uma espécie de arquivo imagístico ou plurimagístico do Brasil. Então, eu acho que é tão importante enriquecer o País com obras de infraestrutura que atendam a população quanto

produzir essa imagem que está sendo construída, está sendo discutida continuamente pelos artistas. Então, eu acho que este foi o aspecto que inicialmente me atraiu na obra do Glauco Rodrigues.

O que eu já sabia da história do Glauco é que ele foi um dos fundadores junto com Scliar, com mais dois ou três nomes, do Clube de Gravura, inicialmente em Bagé, mas depois localizado em Porto Alegre; que teve uma repercussão grande no Brasil porque o Scliar, que foi talvez o idealizador maior desse grupo, ele tendo passado algum tempo na Europa e retornado, e lá tendo tido um encontro com um personagem ligado ao movimento muralista mexicano, em relação ao seguimento gravura. Porque a ideia de uma gravura mais comprometida com o real e com a política foi um desdobramento do movimento muralista.

José Teixeira de Brito: Leopoldo Méndez, Taller de Gráfica Popular.

Frederico Morais: Esse era um dos fundadores ligado a essa vertente gráfica do movimento muralista que era o Atelier de Gravura. E que era uma gravura, geralmente em preto e branco, muito figurativa. E isso teve um impacto em outras capitais, no Rio de Janeiro, em São Paulo, sobretudo em São Paulo com a Renina Katz. Depois repercutiu em Recife. Teve também repercussões em Curitiba. Então, esse Clube de Gravura teve um impacto importante por volta da primeira metade dos anos 50. E criou uma polarização, digamos assim, com a Bienal de São Paulo. Porque a ideia de Scliar era não só dar, digamos, um sentido político a esse trabalho gráfico, mas também, digamos assim, redescobrir um pouco o que seria a realidade brasileira, sobretudo no caso do Rio Grande do Sul, do interior, das fazendas. Quer dizer, no caso, daquele trabalhador rural etc. Talvez até a leitura do Scliar tenha sido mais artística do que propriamente política, mas, de qualquer maneira, a intenção era essa, de adentrar o território. Então, eu acho que teve um impacto grande no Brasil e criou uma polarização, como eu disse, com a Bienal de São Paulo, porque a Bienal de São Paulo, a tentativa era exatamente inversa, de buscar um confronto com a realidade exterior, com o mundo europeu. O modelo da Bienal de São Paulo foi a Bienal de Veneza.

A Bienal de alguma maneira estava defendendo já um passo à frente que era da abstração. E o Grupo de Bagé, o Clube de Gravura, defendia uma representação quase realista, quase *maotsetunguista*, digamos assim. Então, mas de qualquer maneira, a polêmica foi interessante. O Pedrosa defendendo com muita insistência essa abstração, que já se fazia na Rússia, desde os anos 10, 20. E, então, isso foi uma primeira atuação importante. Depois,

eu sei que ele teve também um momento em que trabalhou como cenógrafo e figurinista daquele grupo de teatro, que era o marido, um italiano, da Tônia Carrero, que também esteve em Minas. E eu acho que isso teve um impacto também no futuro comportamento do Glauco como artista, que é a ideia de criar uma espécie de cenografia do Brasil. E até uma espécie de figurino para o Brasil. E posteriormente, já tendo vindo para o Rio de Janeiro, ele trabalhou na revista *Senhor*, durante oito ou quase dez anos, a chamado do Scliar. E foi uma revista extremamente importante, extremamente rica e inovadora. Tanto no texto, com textos polêmicos, provocativos e tal, mas num tipo de desenho gráfico, ou de diagramação bastante ousada pra época. Então, quer dizer, tem aquele primeiro tipo de imagem mais comprometida com a realidade, em preto e branco, certo viés político. Teve essa experiência visual, do cenário e do figurino, que completa com uma gráfica moderna que é a da revista *Senhor*. E, finalmente, num certo momento, ele foi chamado a trabalhar, exatamente, na parte gráfica da embaixada do Brasil em Roma. Um belo emprego para quem tava ainda começando uma carreira. Isso foi por volta de 1962.

Em 1964, na Bienal de Veneza, ele teve o impacto da obra do Rauschenberg. Porque foi a primeira vez que um artista americano ganhava o prêmio maior da Bienal de Veneza. Até então eram só europeus. Então, o Rauschenberg foi uma espécie de pontadelança da nova cultura plástica visual dos Estados Unidos, que hoje é mais ou menos preponderante. Então, o Rauschenberg exatamente era um representante da *Pop Art*. E exatamente trabalhava essas imagens que faziam parte da sociedade de consumo, da sociedade de massa nos Estados Unidos. Talvez tenha sido o primeiro momento que assumiu claramente uma temática ligada ao consumo, ao *styling*, aquelas coisas todas. Tem alguma coisa parecida na França, mas nos Estados Unidos o impacto foi muito maior. Então, quer dizer, somando todas essas coisas, ele então volta ao Brasil, num certo momento, em 1968. E todas essas situações o caracterizam como um manipulador de imagens. Porque houve aquela primeira tentativa de ir para o interior, para as fazendas. Mas, na verdade, o Glauco, a marca principal da obra dele é exatamente lidar com a imagem. Ele não lida propriamente com pessoas, ele não toma pessoas como modelo vivo, por exemplo.

José Teixeira de Brito: O Glauco não lidava com a realidade. Ele lidava com a imagem, ele lidava com a figura. Interessa a diferença do pintor realista para o pintor hiper-realista. E os extremos que eles usam, os locais que eles ocupam.

Frederico Morais: Eu insisto nesse ponto de que o Glauco é um artista essencialmente imagista, digamos assim. O material que ele manipula são imagens. Portanto, ele não lida diretamente com pessoas, com a realidade, digamos, externa, coisas palpáveis, pegáveis. Ele lida com essa imagem que é uma coisa dinâmica que está sempre em transformação. Ele lida com logotipos, ele lida com marcas, ele lida com cartazes, ele lida com imagens televisivas. Portanto, é outra realidade. E, ao mesmo tempo em que ele lida com isso, ele também contribuiu fortemente para aumentar esse arquivo imagístico que hoje, através do qual hoje se identifica, se não a totalidade do Brasil, pelo menos certos aspectos. Porque talvez outra característica do Glauco é que ele se deu muito bem com o Rio de Janeiro. Se adequou muito bem ao Rio de Janeiro. De alguma maneira, ele criou uma espécie de carioquismo imagético. Ele trabalhou bem o carnaval, trabalhou a coisa *kitsch*, trabalhou o santo padroeiro da cidade que é também o de Bagé. Que é o São Sebastião.

Quer dizer, ele se aproximou também das praias do Rio de Janeiro. Dos atores e atrizes de televisão etc. Por exemplo, com muita frequência ele usava não a presença física de uma atriz como a Camilla Amado, ou tal, mas ele usava a imagem. Então, ele era um manipulador de imagens. E nesse sentido também porque ele foi um virtuose, e, portanto, era extremamente competente do ponto de vista técnico. Ele não tinha dificuldade, digamos assim, de criar essa imagem e tal. Por outro lado, era um trabalho extremamente demorado. Ele não era assim, um improvisador, digamos, como o Gerschman. Ele tinha um tratamento de imagem que em alguns momentos poderia ser aproximado, digamos assim, do hiper-realismo. Mas, na verdade, o hiper-realismo é uma tendência nascida, sobretudo, nos Estados Unidos. Quer dizer, muito *cool*, com um caráter muito frio. Então, é como se ele chegasse a uma precisão, digamos assim, tão grande na definição do personagem que acabou por, digamos assim, esfriá-la. É nesse sentido que parece um paradoxo, mas ele se aproxima um pouco do hiper-realista, do minimalista. Que é, sobretudo, escultor. É aquela coisa metálica, fria.

Já o Glauco, se por um momento sugere essa aproximação, se distancia. Porque, na verdade, o Glauco passa, aumenta o calor dessas imagens. É um tipo de imagística mais quente. E há intensificação das cores. Por isso, então, ele se distancia. Quer dizer, já não é frio como o hiper-realista. Ele não pode ser considerado propriamente como um hiper-realista. Ele está mais próximo realmente da *Pop Art*. Isso se for necessário fazer confrontos dessa natureza. Além disso, ele tentou trabalhar, uma coisa que é bem marcante na história da arte

brasileira, que é tanto uma situação teórica quanto uma situação prática e criativa, que é uma espécie de aproveitamento da teoria da antropofagia. Porque o Gerschman, a antropofagia, simplificadamente, você se aproxima de uma determinada imagem, por exemplo, digamos, terna. Você consome essa imagem, isso vai cair no estômago, que seria, digamos assim, a própria realidade brasileira. E essa imagem é retrabalhada internamente e vai ser expelida uma imagem, agora com características nossas próprias. E, por outro lado, este gesto meio anárquico que tem a ideia da antropofagia, Oswald de Andrade.

O Glauco, ele trabalhou muito bem essa questão da antropofagia, ainda que, mais uma vez, com uma qualidade de imagem, quer dizer, que também difere um pouco da sugestão de anarquia que é próprio da coisa antropofágica. Porque o antropófago, enquanto artista, é um devorador de coisas externas. Ele manipula. Quer dizer, ele desarticula a situação, recria continuamente essa situação e, portanto, acaba criando uma coisa nova.

Quando ele volta para o Brasil, diz que queria fazer uma pintura brasilianista e antropofágica. E, por outro lado, a maneira dele de lidar com suas imagens e lidar com estas realidades que ele capta, em termos realmente só de imagem, ele mesmo diz que ele trabalha um pouco como um carnavalesco. Ele pega muito aquela ideia do Joãozinho Trinta de que o carnaval é uma ópera de rua. E ele, então arma, digamos assim, a sequência da sua obra, e a história dele vai sendo constituída como se fosse uma espécie de desfile, com as várias alas. Tanto que, num certo momento, eu realizei uma exposição dele, que foi na Casa França-Brasil, e que era o superdesfile da Escola de Samba Glauco Rodrigues. E a composição, a montagem da exposição foi feita como se fosse um desfile com abre-alas e com várias alas. Ele vinha de uma sequência, cada ano, ou a cada dois anos, ele fazia uma exposição, geralmente na Bonina, outras galerias, que era um tema ligado à vida brasileira, mas que ele dava esse tratamento carnavalesco como se fosse uma ala. O conjunto dessas exposições e dessas alas resultaram nesse superdesfile.

José Teixeira de Brito: A carnavalização.

Frederico Morais: Pois é, exatamente, aí ele pega até um conceito que é do Roberto DaMatta etc. e tal, que é a ideia da carnavalização da cultura brasileira. E é interessante que essas alas ou essas sucessivas exposições constituem, na verdade, uma releitura da história da arte brasileira. Ele começa, ou até mesmo da cultura brasileira desde a descoberta. Desde Pero Vaz de Caminha, desde Terra Brasilis etc. e tal. E ele, então, vai compondo a cada ano etc. e

tal. E até fazendo essa leitura. E, num certo momento, ele começa a misturar tudo isso. E, de repente, ele faz a leitura de *Primeira Missa do Brasil*, não é? E tal. E a praia, na praia aparecem elementos da cultura de massa e da televisão. Amigos dele com enfeites de índio etc. e tal. E ele, então, vai fazendo essa releitura, vai complicando um pouco a história do brasileiro e vai misturando tempos e espaços. Quer dizer, já não é uma coisa... Apesar de que há uma linha, em que ele vai compondo cada capítulo que poderia constituir uma narrativa, mas cada capítulo em si era uma coisa meio caótica, meio anárquica etc. e tal, porque ele vai misturando. Então, ele pega situações do passado com situações do presente. Personagens da cultura brasileira com personagens da cultura visual, os amigos dele se vestem como artistas etc. e tal. E outro exemplo dessa habilidade, dessa competência técnica dele e tal, é outra exposição que eu também tive a oportunidade de realizar, que é aquela da coleção do Gilberto Chateaubriand. Por que... aliás, essa exposição, se não me engano, chamava “O Retrato do Colecionador na Sua Coleção”, acho que o título era esse. E ele demonstra essa capacidade quando era uma exposição que não tinha propriamente um catálogo, tinha um cartaz. Porque era na Galeria BANERJ, que eu dirigi durante algum tempo. E ele chega ao requinte de fazer uma seleção de mais ou menos uns dez trabalhos da coleção e ele pinta todos estes trabalhos com uma perfeição. Ele seria um excelente falsificador se ele quisesse viver disso, não é? E ele cria o fundo. Isso na verdade é um quadro. Que ele compôs. Então, tem Portinari, tem Tarsila, tem Di Cavalcanti, tem a Djanira, tem o Antônio Dias, que é o exemplo mais moderno etc. e tal. E o retrato do Gilberto está ali em meio a esses quadros, com o cachorro dele etc. e tal. Então, quer dizer, ele foi também... Como pintor ele foi um analista, digamos assim, um leitor da história da arte brasileira. Quer dizer, então, eu acho que, por várias razões, é um artista que eu acho importante e talvez até o tempo venha agregar novos valores à obra dele porque ele abriu muitas perspectivas.

José Teixeira de Brito: 1964, Glauco em Roma. Depois a gente vai falar sobre o abstracionismo. Você me dizia que o Glauco era um cara muito racional, que ele levava um tempo muito grande para elaborar um quadro. Mas me parece que na fase abstrata não era bem assim, porque ele era bastante gestual também.

Frederico Morais: Não, este gesto é muito calculado, é muito medido. A gente não deve se iludir com a primeira imagem de um quadro abstrato. Quer dizer, às vezes essa mancha é tão demorada quanto fazer um desenho.

José Teixeira de Brito: Então, como que você vê um Glauco abstrato?

Frederico Morais: Essa parte da abstração dele é relativamente pequena. Eu diria que não é o mais importante. Mas não descarto. Porque o Glauco era uma pessoa que estava atenta às coisas que estavam acontecendo. E todo artista, ele é de alguma maneira sensibilizado pelo que está ocorrendo. Só um artista totalmente bruto, totalmente avesso à cultura, não é sensibilizado, não é influenciado. Portanto, isso não é nenhum desdouro se você recebe uma influência. Porque o artista está dialogando continuamente com o que está sendo feito, com a arte que está sendo feita e com a arte do passado. Agora, o Glauco, ele sai num momento do Brasil, vai pra Europa e encontra ali, uma fase, nos primeiros momentos, uma produção abstrata que era relativamente grande. Era ainda resíduo da abstração informal. É claro que outras coisas já estavam acontecendo. E ele, com a competência técnica que ele tem, com o virtuosismo que ele tem, imagino que não constituiu problema para ele fazer também experiências com arte abstrata. Mas a leitura que eu faço do Glauco é, sobretudo, do artista figurativo. Agora, por outro lado, quer dizer, mesmo este tipo de figuração do Glauco, em certo momento, quer dizer, sobretudo no colorido. E num tipo de pincelada um pouco mais solta, você poderia ver dentro dessa figuração traços que são de uma pintura abstrata informal. Um tipo de mancha em que a cor, às vezes, ganha muita intensidade. Há alguns quadros dele em que a figura até ocupa um espaço menor do que as manchas. Essa mancha pode ser um cenário meio abstrato etc. Mas tem essa qualidade do gesto, da pincelada. Porque o Glauco, assim como é capaz de imitar um quadro à perfeição, como Djanira, é capaz de imitar também uma pincelada. Estou usando a palavra imitação coloquialmente. Então, eu acho que isso provavelmente foi um impacto desses primeiros momentos dele na Europa.

Quando ele volta ao Brasil, ele volta com essa decisão, brasilianista e antropófago. Isso até me faz lembrar um pouco a Tarsila do Amaral. Ela foi pra Europa, aí por volta dos anos 20, um pouquinho antes até. E ela dizia que ia prestar o serviço militar no cubismo, que era um movimento fundamental para praticamente todos os artistas porque foi um primeiro momento de organização mais séria do espaço. Mas em 1923 ela pinta *A negra*, que é uma obra fundamental da Tarsila. E é uma obra quase manifesto porque era uma espécie de memória, já era quase uma leitura onírica dos seus tempos de fazenda. Quer dizer, ela era filha de fazendeiros, depois proprietária de fazendas. E essa negra era uma escrava, e ela de memória descreve essa negra com os seios fartos, pendendo. Porque essa deformação, inclusive, tinha uma história, pois eram escravas, mas, tinham filhos. Elas botavam uma espécie de peso no bico dos seios para que espichasse e num determinado momento botasse às costas para que pudesse amamentar a criança enquanto trabalhava. Então é uma figura

gigantesca que se tornou um manifesto pela sua imponência, esse monumento de carne. E ao mesmo tempo com um fundo meio geométrico, uma situação estranha. E essa obra, ela mesma, a Tarsila, faz a leitura de que era o prenúncio de que no Brasil ela faria uma arte diferente. O Glauco, quando volta também ao Brasil, diz que vai fazer uma pintura brasilianista e antropofágica e, portanto, também há certa semelhança nesse comportamento. A Tarsila volta então a trabalhar os temas em *Abaporu* e aquelas paisagens tropicais do Brasil. E o Glauco inicia toda essa fase de uma temática ostensivamente brasileira na sua pintura.

José Teixeira de Brito: Sobre o Glauco no Grupo de Bagé, no ditorealismo socialista. Esse fato de ele ser pintor de retratos, aos poucos esta situação de ser um pintor figurativo começa a mudar. Até na mancha das capas da *Senhor* começa a ser abstrato. Vai para Roma e vira abstrato, completamente abstrato. Está num universo europeu, de assimilar muita coisa, muita cultura. No Brasil, se inicia uma ditadura. E na Bienal de Veneza de 1964, em que ele conhece Rauschenberg, curiosamente estava também Tarsila do Amaral, que fazia parte da delegação brasileira, assim como Volpi.

Frederico Morais: Isso eu nem sabia. Já aprendi alguma coisa aqui.

José Teixeira de Brito: E eu acho isso muito curioso. A gente pode definir que o apogeu da linguagem do Glauco, que vai ser depois de 1964, é um *Pop* antropofágico. É isso?

Frederico Morais: É, de certa maneira, sim. Porque o *Pop* tem esse caráter, um pouco de antropofagia. Não, talvez, exatamente como a coisa do Oswald de Andrade. Observe: em Oswald de Andrade, o conceito de antropofagia tinha um sentido político, evidentemente. A ideia era como devorar a cultura estrangeira. O Brasil precisava se atualizar. A Bienal de São Paulo nasceria mais tarde como um esforço de *aggiornamento*, de atualização da arte brasileira. Então, o Oswald, que era um homem rico, como a Tarsila era. Ele era diferentemente do Mário de Andrade, que nunca viajou. O Mário de Andrade viajava por cartas, escrevia, era um grande autor de cartas. Oswald viajava com muita frequência, portanto ele era um importador de novidades. O Mário de Andrade ficava descobrindo o Brasil, ia para o Amazonas, ia para Minas etc. Então, quer dizer, mas a ideia era essa de aproveitar a cultura externa, o que estava acontecendo lá fora, mas vincular isso à realidade brasileira. Daí essa ideia da antropofagia, da devoração do exterior, digamos assim, daquelas qualidades que o inimigo tinha. Trabalha isso no estômago que seria a realidade brasileira e depois expõe essa obra, já com esse processo de transformação.

José Teixeira de Brito: O inimigo pode ser inclusive o colonizador norte-americano no nosso tempo?

Frederico Morais: Poderia ser como o europeu naquele tempo, a cultura brasileira ou o artista brasileiro estavam muito mais ligados à cultura francesa, europeia. Nos anos 60 começa um deslocamento. E o impacto, exatamente, de Rauschenberg para o artista brasileiro foi tão grande quanto para o artista europeu. Tanto que houve reações porque há a ideia de que o refinamento, a cultura, a elegância, a sofisticação intelectual é uma coisa europeia e que os Estados Unidos é uma coisa brutalista, é uma sociedade de consumo, só se preocupa em ficar rico, só consumir. É uma cultura de massa, do espetáculo. Então, quer dizer, internamente a *Pop* pode ter esse caráter de antropofagia também. De uma devoração, mais do interno do que propriamente do externo. Já o Oswald de Andrade tinha essa relação, quer dizer, era ao mesmo tempo conhecer a coisa de fora, devorar essa coisa e, através disso, também conhecer um pouco da realidade brasileira. Nesse sentido o Mário e o Oswald vão se completar. Então, eu acho que o Glauco, ele faz um pouco disso, mas com uma elegância de matéria, um refinamento de desenho. Porque ele é um virtuose, ele não tinha dificuldade para desenhar, para pintar. Demorava, porque eram requintados.

José Teixeira de Brito: O Glauco desenhava e começa a sobreviver de pintura já muito cedo. E a forma como ele encontra para sobreviver de pintura é pintar retratos. Claro que, obviamente, essas primeiras imagens dele são como esses retratos de praça. O rosto da pessoa e tal. Mas já ali a gente percebe uma tendência social pela temática, os retratados. Ele ganha, aqui no Rio de Janeiro, o Salão de Belas Artes com o *Retrato de Jandira*, que era empregada dele. Pintado com têmpera-ovo. É, pintor de retratos. E aí, vamos dizer que o extremo oposto seja o retrato de Chateaubriand, onde sua linguagem está madura e ele dá uma de virtuose desafortado e diz assim: eu posso fazer tudo o que vocês fazem. Ele poderia ser Djanira, Tarsila ou Antônio Dias, se ele quisesse ser. Aliás, segundo Roberto Cabot, artista que conheci em Paris, e amigo de Bourriaud, Antônio considerava Glauco um pintor menor porque se sujeitou a pintar retratos, inclusive, de políticos e magnatas, que se sujeitava à encomenda. O que você acha disso?

Frederico Morais: Essas coisas fazem parte da história da arte. Eu acho que não é demérito nenhum fazer retratos. O Portinari, que não é um pintor do meu agrado, acho que tem coisas boas em certos momentos, mas, não é para mim o maior pintor brasileiro. Ele também veio para o Rio de Janeiro, vindo do interior de São Paulo, e ele ganhava a vida

fazendo retrato. Ele ganhou um prêmio de viagem ao exterior com um retrato acadêmico de um poeta, Olegário Mariano. Se você vai estudar a história da arte, o renascimento é essencialmente uma arte de retratos. Porque é, inclusive, o próprio sentido humanista do renascimento. E por outro lado, todo mundo começa a vida, tem que ganhar o seu pão, tem que sobreviver. E um dos caminhos é fazer retrato. Inclusive, um pouco antes dele, nos anos 40, o pessoal do Núcleo Bernardelli, mais ou menos da época, um pouquinho antes do Clube de Gravura, não era nem um retrato a óleo, na verdade eles eram coloristas de fotografia. Retocavam as fotografias, introduzindo a cor nas fotografias. Sabe, vários fizeram este tipo de trabalho. Estou vendo o Glauco dentro de uma história maior que é a história da arte brasileira. Mas eu acho que ele não se comporta como, propriamente como retratista. Ele faz o retrato porque ele tem competência para fazer esse retrato. E eu acho que, quando ele, por exemplo, mostra esses quadros todos da coleção do Gilberto, indiretamente, ele está fazendo o retrato do Gilberto através dessas obras. Porque o artista é a questão da biografia. Quer dizer, ninguém consegue fugir da sua biografia. Você tem várias teorias aí de que a biografia não tem importância, que a obra é autônoma, que ela deve sobreviver independente, que a melhor e a mais bonita biografia não justifica nenhum trabalho de arte. A minha teoria é outra. Quer dizer, eu acho que a biografia é fundamental, quanto mais eu conheço da biografia do artista, mais eu vou conhecer da obra dele. É, mas acho que é preciso entender a coisa sob vários aspectos. E quando ele acha que ele coloca esses quadros que ele imitou, que ele plagiou, entre aspas, coloca o retrato do Gilberto em primeiro plano, eu acho que ele estava. Essas outras pinturas, incluindo a do Dias, constitui um segundo retrato, porque ele retrata o Gilberto Chateaubriand a partir dessa coleção que ele tem. De como ele foi sensibilizado pela obra desses artistas. Como ele foi constituindo, porque o Gilberto me disse várias vezes: como eu não posso estar o tempo todo com esses artistas, o autorretrato é uma forma de tê-lo em minha casa, de dialogar com estes artistas através do autorretrato. Então, quer dizer, não é só a questão, no caso do retrato, eu já disse, quer dizer, ele demonstra uma capacidade. Mas eu acho que o retrato entra na obra dele como um aspecto maior. Como eu disse, no fundo é mais uma vez reduzir o modelo vivo à imagem. Ele trabalha um pouco a imagem do Gilberto Chateaubriand. Ainda que indiretamente, através desses quadros ele está tentando avançar um pouco mais na personalidade do Gilberto, que é a de gostar de ter o convívio com os artistas direta ou indiretamente. A paixão do colecionador. Porque o colecionismo é uma paixão. É uma coisa tão dramática que o colecionador, ela não pode fechar a coleção dele. Conquistar o último quadro que completa a coleção dele porque é como se ele morresse. Então, essa

coleção não pode acabar nunca. Certamente, ele vai morrer antes da coleção, a coleção dele provavelmente não vai morrer. Então, eu acho que o retrato entra aí como um aspecto da obra dele. Não como um aspecto importante, e o fato de que ele fez durante algum tempo retrato, inclusive provavelmente, fez com que ele avançasse na técnica, na capacidade de desenhar. Certamente, essa produção do retrato não vai ser um ponto fundamental da obra dele. Mas ela poderá certamente ser considerada também, dentro de uma perspectiva, aí depende do historiador.

José Teixeira de Brito: Você pode falar sobre o Renascimento e citar estes outros pintores históricos... O Glauco, assim como pintores de outros tempos, pintou as elites do País, as oligarquias. Isso também é importante para a gente pensar historicamente, politicamente, o País?

Frederico Moraes: Eu não faço uma leitura claramente política do trabalho do Glauco Rodrigues. Eu não acho, por exemplo, que o Clube de Gravura tenha marcado profundamente o futuro da obra do Glauco. Acho que foi um momento de entrar um pouco na realidade, sobretudo do interior do Rio Grande do Sul. Mas, por outro lado, o Clube de Gravura não era só uma área de produção de obras de gravura, era uma espécie de escola. Eles treinavam, era uma forma de aprendizado autodidático. Porque naquela época havia muito de autodidatismo. Então, e várias leituras já foram feitas do Clube de Gravura, inclusive por alguns historiadores gaúchos que até, digamos assim, criticam o Clube de Gravura por talvez não ter avançado muito numa leitura política realmente. Muitas contradições, sobretudo no campo, entre o fazendeiro e o trabalhador rural quase numa situação de escravo. Então, eu acho que o Glauco Rodrigues não pode ser chamado, ou num primeiro momento de ser um, no Clube de Gravura, um artista extremamente politizado, e nem que depois, quando passou a ser o retratista, digamos assim, de uma superclasse, de uma oligarquia. Eu acho que ele é muito dissimulado. Eu acho que a questão política aparece de diferentes maneiras, sobretudo nessa mescla de situações, de confronto de tempos e espaços diferentes. De repente, no meio de uma paisagem do Rio de Janeiro, tem um soldado com um porrete na mão, batendo etc. e tal. Ou quando ele faz uma leitura assim meio debochada, meio irônica, de alguns ícones da cultura brasileira. Ou de obras como *Primeira Missa*. Eu não acho que o Glauco Rodrigues foi assim, um panfletário. Quer dizer, que fez da pintura dele um manifesto político. Eu acho que a questão política entra assim, um pouco dissimulada, e não acho que é o forte da obra dele. Ele é o artista que contribui para uma ideia de cultura brasileira, para a ideia de criar, realmente fazer

esse retrato. Da cultura brasileira, que em algum momento pode ser vista não como caricatura, essa ideia de que o Brasil só é carnaval.

José Teixeira de Brito: Frederico, você falava da ironia. Daí eu volto na questão do *Pop*. Quais os elementos que a gente pode ligar ao *Pop*? Pergunto, a palheta do Glauco, é uma palheta *pop*? O fato, por exemplo, de pegar o Stepan Nercessian, ou a Camilla Amado, é a mesma coisa que o Andy Warhol fez com a Jackie Kennedy? Ou não? Está transformando em objeto essas personalidades dentro da sua obra? Uma certa ironia do *Pop*, eu posso dizer que, pelo fato de o Glauco ser irônico, isso também tem a ver com o *Pop*? Ou isso já estava na obra dele antes?

Frederico Morais: Eu acho sim, que há muita afinidade. Mas, é um *Pop* diferente, também, dos Estados Unidos. É natural. É, por outro lado, quer dizer, nenhum artista recebe uma influência a frio e de repente muda tudo. Na verdade, o artista está sempre buscando no outro, lá fora, aquilo que já, de alguma maneira, parte da sua personalidade. Aquilo num certo momento vai reafirmar alguns valores que já fazem parte da personalidade dele. Então, é natural que num certo momento ele se empolgasse com a obra de Rauschenberg. Porque entra, digamos, numa corrente que já estava dentro dele, já estava sensibilizado por certo tipo de comportamento que vai coincidir com a *Pop*. Quer dizer, como eu venho falando desde o início, o Glauco é um artista que trabalha a imagem. Quer dizer, ele não usa a Camilla Amado, nem o Nercessian e nem Roberto Pontual, nem outras pessoas, como modelo. Ele trabalha, na verdade, a imagem já existente. Ele trabalha, um pouco, esta cultura que existe aí, e que hoje é totalmente digitalizada. Então, a *Pop* é muito isso, trabalha o cartaz de rua, o ator da moda. Quer dizer, o *show business*, o jogador de futebol etc.

José Teixeira de Brito: Então há essa relação, da Marilyn com a Camilla Amado?

Frederico Morais: O Glauco também seleciona, digamos assim, na arte brasileira, alguns personagens que estão todos os dias na cultura de massa, estão no cinema, estão na televisão. Depois, ele próprio também vai contribuir com cenários para a televisão. Ou que fazem parte do colunismo social. Da mesma maneira como o Andy Warhol e outros artistas vão fixar um Pelé. Naquele momento, digamos assim, inclusive, jogando lá nos Estados Unidos. Quer dizer, uma Marilyn Monroe, um Kennedy, ou Mao Tsé Tung, que também era uma preocupação do norte-americano. Eu acho que há certa semelhança. Mas cada um tem o seu espaço. Quer dizer, o Andy Warhol num certo momento é uma personalidade

internacional. Então, ele vai deslocando entre um Mao Tsé Tung, entre um Pelé que é brasileiro, mas está lá. O Glauco fica, de alguma maneira, restrito ao seu ambiente, talvez até carioca. Mais carioca do que brasileiro. Mas eu acho que é uma postura que tem tudo a ver com a *Pop*, que é essa apropriação, nesse sentido de apropriação. Não no sentido *duchampiano*, do *ready-made*, da coisa já pronta. Ainda que possa ser feita alguma relação. Mas o Duchamp é mais conceitual do que propriamente um artista pictórico. Trabalha mais com a coisa da retina, com o olho do espectador. Eu acho que o Glauco, ele trabalha esses elementos, essa imagética, da cultura de massa. Porque é o que envolve você, mais imediatamente, num país como os Estados Unidos, que é essa coisa toda exterior, esse bombardeio, digamos assim, de imagens, de ícones, de logotipos, de publicidade etc. O Glauco está aí, mas ao mesmo tempo com uma marca brasileira.

José Teixeira de Brito: O Rauschenberg, em relação ao Glauco, também vem do expressionismo. Ele começa no expressionismo abstrato e vai para o *Pop*, acaba no *Pop*. Mas, na verdade, o *Pop* nasce na Inglaterra, com Hamilton, entre outros. Mas naquela colagem primordial, ali do *Pop*, de sessenta e poucos. E o Rauschenberg, também, assim como o Glauco, saiu do abstracionismo e vai para essa linguagem de decodificar signos, e metáforas também.

Frederico Morais: O Rauschenberg, digamos assim, é um dos primeiros *popistas*. De alguma maneira, o Rauschenberg, na maior parte da sua produção, até não é o mais radical dos artistas *pop*. Um Oldenburg é mais radical, e vários outros. Mas, quer dizer, uma das origens da *Pop*, a origem, digamos, temporalmente mais próxima é o expressionismo abstrato. E muitos deles tiveram uma passagem pelo expressionismo. Eram pintores de manchas e tal. O abstracionismo, o abstrato norte-americano, foi bastante forte. Um Pollock, e vários outros, inclusive o pessoal lá do Leste, quer dizer, mais influenciado pela coisa japonesa, oriental etc. Já uma influência mais distante é o Dada, o Marcel Duchamp, o grupo Fluxus etc.

José Teixeira de Brito: Surrealismo.

Frederico Morais: Surrealismo menos. Quer dizer, apesar de que sempre é uma busca, digamos assim, do fantástico que existe nessa realidade, da sociedade de consumo. Então, quer dizer, isso ocorre com todos os artistas. Uns vieram do expressionismo, porque dentro da *Pop* você também tem uma vertente mais expressionista. É, mas por outro lado você tem um antecedente figurativo forte que é o Hopper, que é uma das origens da *Pop*. Então, quer dizer,

de repente são várias coisas que convergem para sair um movimento. Eu acho que o Glauco tem também esses diferentes momentos contraditórios entre si como todo artista. E ele age com muita frequência de uma maneira que tem alguma semelhança com a *Pop*, inclusive nessas relações, Brasil com a cultura europeia, ou Estados Unidos com a cultura europeia etc. Há semelhanças.

José Teixeira de Brito: O atual diretor da escola de Beaux-Arts, Nicolas Bourriaud, que foi curador da última exposição de Glauco em Paris, esse ano, interpretando os quadros, passando pela exposição, ele disse que o Glauco se deparou com o *Pop* em 1964 com o Rauschenberg, mas que o *Pop* dele é muito mais britânico, que o *Pop* do Glauco lembra muito mais o *Pop* inglês pela questão da narrativa e das narrativas em rede, das associações, dessa coisa da colagem, da marca, do estereótipo, da mulher gostosa. Claro que em torno da cultura deles. Aí, eu conversei com outro cara que me disse assim: não, mas o Glauco me lembra muito mais o *Nouveau Réalisme* francês, que tem uma pegada um pouco mais social.

Frederico Morais: Toda obra permite uma porção de leituras. E o papel do crítico, dá para pegar uma coisa do Roland Barthes, ele apenas multiplica as metáforas da obra. Esse é o papel do artista, e do crítico. O crítico não é necessariamente um explicador. Ele apenas multiplica os sentidos da obra de arte. Então, quer dizer, cada cabeça uma sentença, cada crítico tem sua leitura. Mas, essas relações todas que você mencionou, são corretas. Eu acho que realmente a *Pop* nasce na Inglaterra. A própria palavra “pop” lá aparece pela primeira vez. Mas agora o problema é que, de alguma maneira, a Inglaterra foi pioneira, mas era uma coisa tímida. Quer dizer, quando chega aos Estados Unidos há uma explosão realmente, quer dizer. E a influência vem é dos Estados Unidos, não da Inglaterra. Por outro lado, quer dizer, há uma velha discussão entre o *Nouveau Réalisme* de Pierre Restany e a *Pop*. Porque são mais ou menos contemporâneos. E evidentemente também que há diferenças. Mas você tem uma vertente dentro do Novo Realismo que é dos *descollagistes*, são aqueles artistas que rasgam cartazes. E que é um grupo pequeno, mas extremamente interessante, inclui franceses e alguns italianos. Eles trabalham exatamente as partes rasgadas dos cartazes de rua, dos *outdoors*. O norte-americano prefere mostrar a imagem contida, grande. E já o francês quer destruir, porque o francês, durante muito tempo, foi quem sempre reagiu à cultura de massas. E por isso reagiu aos Estados Unidos. Assim como reagia, tinha grupos terroristas para destruir computadores e tal. Quer dizer, a Europa tem aquela cultura antiga, tem um mundo medieval, tem um mundo românico. Então, quer dizer, as coisas lá são demoradas. Hoje, essa coisa está

diferente. Claro, tudo isso existe, agora eu acho que o Glauco teve esse impacto que foi ótimo. Hoje, se você analisa o Rauschenberg em relação a outros, ele é quase um antigo, quase um conservador. Porque ele, sobretudo na colagem, ele é muito diferente de um Oldenburg, de um...

José Teixeira de Brito: Jasper Jones...

Frederico Morais: Jasper Jones é muito mais forte. Jasper Jones era um expressionista abstrato. Então, mas eu acho isso, que esta parte do abstrato do Glauco é relativamente pequena. Ela transparece em alguns detalhes da figuração dele, mas não acho que é o que define a coisa dele. O que define o Glauco é essa manipulação de imagem.

APÊNDICE V: ENTREVISTA AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, OUTUBRO DE 2013

José Teixeira de Brito: Afonso, quando foi a primeira vez que você ouviu falar, que se deparou com a obra de Glauco Rodrigues?

Affonso Romano: Conheci a obra, antes de conhecer o próprio Glauco. Eu morava ainda, nesse tempo, em Minas, depois fui morar nos Estados Unidos, e cheguei de volta no Rio em 1967. E quando eu cheguei já tinha uma série de informações sobre essa geração à qual havia pertencido o Glauco. E depois, claro, acabei virando amigo dele, estive na casa dele várias vezes, convivi com a primeira esposa dele, que era uma pessoa maravilhosa, e fomos estreitando amizade. Percorreram-se, aí, trinta ou quarenta anos. E tem uma coisa que eu acho muito interessante, certa coincidência entre a visão de Brasil que ele tinha e a visão de Brasil que eu tinha. Acho que isso foi determinante. Eu tinha muito interesse numa teoria que explica parte do Brasil que se chama “Teoria da Carnavalização”. Uma teoria que foi criada por um russo, chamado Mikhail Bakhtin, em 1928. O Glauco nem sabia disso. Nem tinha nascido. E, essa teoria do Bakhtin tem tudo a ver com o tipo de obra que o Glauco fez. Ou seja, como retratar a nossa realidade, como retratar o nosso cotidiano, de uma maneira que seja ao mesmo tempo irônica, satírica, que seja uma fusão – do passado e do presente, como se fosse uma crônica atemporal, do Brasil. Aliás, isso está na obra do Glauco, ele pega um índio, pega um negro, esses elementos fundamentais na nossa constituição, e tira do passado e joga no presente. Quer dizer, o preto, o índio, o branco, o carioca, o sambista, eles estão aqui hoje, mas também estão no tempo de Tomé de Souza, estão no tempo de Caminha! Então, Glauco fez uma leitura da História do Brasil que é o tipo de leitura que eu faço também. Que é irônica, que é carnavalizada, e que mistura diversos tempos. Nesse sentido a obra dele é muito singular. Muito singular. A gente sempre pode estabelecer paralelos entre o que ele fez e o que o Mario de Andrade fez em *Macunaíma*, por exemplo. *Macunaíma* é uma rapsódia sobre o Brasil, Brasil do tempo do índio e o Brasil moderno de São Paulo. E eu tenho certeza de que o Glauco bebeu nessas fontes modernistas. E isso é interessante, porque tem um tipo de artista que acha que inventa a roda. E quebra a cara. Porque você não inventa a roda, você se apropria dessa roda e faz a história andar. O Glauco sabia disso. Quer dizer, ele devorou o Manifesto Antropófago. Ele devorou os modernistas, ele trouxe essas propostas que foram

marcantes nas décadas de 20, 30, trouxe para os anos 60. E os anos 60 foram muito importantes para ele, para a vida dele, foram importantes para minha vida – eu vivi em Los Angeles, vi nascer o Movimento Hippie, participei das manifestações contra o Vietnã, contra a guerra, e quando cheguei ao Brasil tinha aquela ditadura, e eu imagino que a pergunta que o Glauco se fazia era a mesma que eu fazia. Que País é este? O tempo todo ele pega São Sebastião, pega os ícones da nossa televisão, e joga isso dentro de uma perplexidade que busca a identidade dele como pintor, a identidade do Brasil, e a identidade da época. Eu acho que nesse sentido ele é muito daquela geração de 1967, de 1968, ele foi Tropicalista, sem ter assinado necessariamente algum manifesto, sem ter participado muito ostensivamente. O Tropicalismo estava na raiz do que ele fazia.

José Teixeira de Brito: Você vê relação com a *Pop*, principalmente essa questão da ironia? Porque o Glauco tinha sido figurativo, mas estava abstrato. E com a ditadura e com a *Pop* em Veneza, com Rauschenberg, ele tem um baque e muda completamente. E aí, como isso vira Tropicalismo? E até que ponto é *pop*, ou não é *pop*? Ou o *Pop* ficou lá e o que a gente fez aqui é antropofagia?

Affonso Romano: O que é interessante no Glauco é ele como artista antenado, aliás, um tipo de artista muito interessante, porque ele era antenado, mas dava a entender que estava desligado. Não estava nem aí. Mas a pessoa que não está nem aí é que está percebendo tudo. É o caso da Clarisse Lispector, não estava nem aí, mas sabia de tudo. E nisso, evidentemente, ele estava absorvendo o Movimento *Pop*norte-americano, que foi muito importante, o Movimento *Op*, essas coisas dos anos 60, que foi um momento de neovanguarda. O que seriam os anos 10, anos 20, do século XX, passaram a ser reeditados nos anos 60. E eu participei disso de alguma maneira, que estava envolvido com os grupos de vanguarda, participei de exposição de poesia de vanguarda, em Minas, e várias coisas no Brasil. Então, eu tinha uma proximidade com essa visão que o Glauco propiciou e que era uma digestão muito pessoal. Ele podia ter feito uma coisa *pop*norte-americana, ou uma coisa europeia. Aliás, muitos concretistas enveredaram por esse caminho, fizeram um negócio asséptico, europeu. O Glauco não, ele trouxe os trópicos para dentro da sua pintura. Como é que pode, o sujeito está vivendo no Rio, essa cidade aqui, como dizia García Márquez, o Caribe começa no Rio, e ele, vindo de Bagé, assumiu logo essa coisa e entendeu o que estava acontecendo. E tinha a ditadura. A ditadura para nossa geração foi uma barreira. Ao mesmo tempo foi um obstáculo que você tinha que ultrapassar de alguma maneira. Isso na música, na poesia, no romance, e a

pintura do Glauco é a ultrapassagem dessas dificuldades, que a política da época construiu a nosso desfavor.

José Teixeira de Brito: Podemos pensar que antes de 1964 a vanguarda no Brasil era despolitizada? Em paralelo a isso, Glauco estava no seu “isolamento”, mas fazendo aquilo que foi classificado como realismo socialista, ligado ao comunismo, ao Taller de Artes Gráficas do México, enquanto em São Paulo estava acontecendo o concretismo. Perante a história da arte, enquanto ele e Danúbio eram os “atrasados”, estavam todos aqui (eixo Rio-SP) muito “na frente”, na vanguarda, mas não faziam uma arte engajada politicamente. Como conviviam esses contextos históricos? De modo isolado?

Affonso Romano:É, eu acho que uma das coisas muito interessantes da história da arte é que a história é reescrita constantemente. Eu sou a favor de que se reescreva a história da arte do século XX. Está muito mal escrita. Nós temos que fazer uma revisão das vanguardas, porque grande parte das vanguardas que explodiram aqui são mero reflexo do que estava acontecendo na Europa. Hoje, quando você fala em Concretismo, isso é uma coisa tão velha, isso tem até que explicar para as pessoas. Isso é um desvio que aconteceu no mercado, na história brasileira. É uma vontade paulista de ser europeu, e frustrada. O jogo das formas. Como se você vivesse na Bauhaus, você vivesse em Ulm na Alemanha. É um complexo de inferioridade. E, por outro lado, a posição tropicalista, a posição do Glauco, era uma posição vitalista. Você não pode olhar um quadro dele sem sentir o Brasil pulsando ali. Sabe-se que aquilo é uma época, que aquilo é uma história que tem gente vivendo, sofrendo aquilo, não é um auge intemporal, inodoro, como certa arte concretista, ou seja, a ideia de formalismo. É uma ideia que é interessante, mas pode ser uma doença. O Glauco se livrou dessa doença do século XX. Se afastou dessa coisa de Marcel Duchamp, dessa coisa da arte gratuita, e colocou uma crítica, um pensamento político, que coincide com algumas coisas que estavam sendo feitas na ficção, na poesia, no teatro. Muita coisa do teatro. Aliás, eu até tive muitas associações com o Glauco no sentido completo, não somente de estar em festas, em solenidades. Ele teve, inclusive, a generosidade de ilustrar um livro meu, chamado *A grande fala do índio guarani*. Quando uma editora resolveu fazer uma edição de luxo desse livro, eu olhei e pensei: só o Glauco é capaz de dar conta do que está no substrato desse livro. Primeiro, é um livro onde a metáfora central é o índio. O índio guarani. Eu conheci os índios brasileiros em encontros de caciques, no Mato Grosso. Não sou como Oswald de Andrade, que nunca viu um índio... E escreveu o Manifesto Antropófago. Então, esse livro fala desse

conflito, eu na Alemanha, dando aula em Colônia, me sentindo um índio ali, e aquela catedral que tinha oito séculos, e eu me sentindo um índio em volta daquilo. E o conflito de uma geração apolítica, a única pessoa que podia dar conta daquilo era o Glauco. E eu falei com ele e ele generosamente fez uma ilustração lindíssima, muito discreta, repetindo certas marcas, certas características que são de determinados índios brasileiros, nada discursivo, e uma complementação do livro que eu achei muito interessante. Depois ele trabalhou comigo e me deu colher de chá, num disco que eu fiz, de poemas que eram falados pela Tônia. E a Tônia era muito amiga dele, estivemos diversas vezes na casa dela, estivemos com a Tônia na casa dele, e ele fez um retrato da Tônia, que é o retrato que está na capa desse livro. Aliás, tem um livro que traz toda a história gráfica e iconográfica, e os quadros do Glauco, essas, essas coisas estão lá.

José Teixeira de Brito: Sebastianismo: explica-me isso.

Affonso Romano: Aliás, eu também sou ligado no sebastianismo, sabia? Você, quando estuda a História de Portugal, a História do Brasil, você tem que passar por São Sebastião. O próprio Padre Vieira, orador barroco no século XVII, era sebastianista. Ele escreveu sobre o fato de que Dom Sebastião ia ressuscitar, e não apenas ia ressuscitar, mas como ia ressuscitar com a forma de Dom João IV. Quando João IV já tinha morrido, disse que ia ressuscitar assim mesmo, marcou o dia e a hora que isso ia acontecer. O sebastianismo é um culto que tem em Alcântara. Lá nesse culto, eles estão esperando São Sebastião. E o Glauco pegou isso, pegou muito bem. Para entender o lastro português, o lastro brasileiro tem que passar pelo messianismo que está na nossa política, que está no Antônio Conselheiro. E tocar neste aspecto que é brasileiro/universal, da utopia, uma coisa que pode acontecer. E pelo o que eu sei, o Glauco retomou imagens da infância dele. Esse Sebastião que ele coloca ali com uma intimidade muito grande é um Sebastião da infância dele, que estava em Bagé.

Então, quando o artista consegue aliar o seu presente de adulto e vincular isso à história do seu país, que foi o que ele fez, você junta três coisas aparentemente diferentes e heterogêneas e dá um salto. E dá um salto estético. E o Dom Sebastião aí é um ícone. E, aliás, tem uma coisa engraçada: o Dom Sebastião é considerado meio *gay*. É macho, é fêmea, é muito feminino. E o Glauco trabalhou essa ideia da ambiguidade desse santo. Que é uma certa ambiguidade da malemolência carioca, da malandragem. De estar na região intermediária, que é um dos itens fascinantes quando você estuda a carnavalização. Na carnavalização você joga justamente com o elemento de metamorfose: masculino e feminino; o sujo e o limpo; o alto e

o baixo – todos os opostos fazem parte da estrutura do carnaval. E isso está no nosso Sebastião de Glauco, que é passado e presente.

José Teixeira de Brito: Ele dizia que a imagem de São Sebastião flechado, mas sorrindo, era o povo brasileiro.

Affonso Romano:É verdade. É, Dom Sebastião flechado e sorrindo, é isso aí! Aliás, os gringos não entendem isso muito bem. Ainda agora, eu estava conversando com um estrangeiro, numa viagem recente que fiz, e ele disse: engraçado, os brasileiros vivem rindo. Uma vida duríssima, precisam pegar condução de duas, três horas, não tem habitação direito, vivem numa certa miséria e estão sempre achando graça. Os gringos não entendem isso. Isso tem a ver um pouco com os trópicos. Não é à toa que lá nos países nórdicos, muito desenvolvidos, há uma alta taxa de suicídio. Dizia-me um amigo, que morou na Finlândia, que na Finlândia não tem problema porque o governo resolve todos os problemas das pessoas. Isso é mortal, não é?

José Teixeira de Brito: No Brasil, apesar dos problemas, vivemos a ênfase da harmonia que explica a negação do conflito?É disso que você está falando? Da negação do conflito?

Affonso Romano: Esse é um problema estético, é um problema cotidiano, é um problema metafísico. Nós precisamos do conflito. Quando você entra numa sociedade onde as coisas estão muito organizadas, estão cada coisa no seu lugar, você entra em desespero. Tanto é que, por exemplo, eu tive um aluno que foi morar na Alemanha, foi dar aula na Alemanha, e não resistiu, um mês depois voltou porque não suportou o silêncio. Ele era nordestino, estava acostumado com o galo cantando, vizinho gritando, o barulho, o frenesi dos trópicos; aquela ordem foi uma agressão, e ele voltou. Então, há certa ordem que às vezes, para nós, parece um pouco cemitério, não é? A gente precisa um pouco do conflito. Claro que aqui a gente exagera um pouco. Podia botar um pouco de ordem nesse caos. E o carnaval fala disso.

José Teixeira de Brito: A pintura de Glauco era assim como uma escola de samba, tinha um enredo, uma narrativa...

Affonso Romano:A pintura dele e a parte inclusive gráfica que é muito importante. Ele morou em Roma. Ele tinha uma gráfica, que foi montada pelo embaixador na ocasião, à disposição dele. Ali, ele citou grande parte das coisas que ele levaria para a *Senhor* e outras

revistas. Era um artista gráfico e um pintor descritivo. Você olha para um quadro dele e tem sempre alguma coisa acontecendo. É como se fosse um desfile. Um enredo em que existe uma história e se pode localizar o sujeito perfeitamente. Acho que isso cria uma empatia muito grande com o público. Ao contrário de certa arte que anda por aí, muito álgida, muito fria, que você olha e aquilo pode ter sido feito na Polônia, pode ter sido feito em qualquer lugar e não se localiza nem no tempo e nem no espaço.

José Teixeira de Brito: Eu queria voltar aos anos 60. Tivemos aqui no Rio a exposição “Opinião 65”, em 66, a “Opinião 66”, em 67, e a Nova Objetividade Brasileira, onde vários artistas jovens, mais novos que o Glauco, de uma geração mais nova, estavam se destacando, o Vergara, o Gerchman, o próprio Oiticica. Se você pudesse me comentar como era a relação do Glauco com esses contemporâneos, que na verdade eram de uma geração mais nova, mas que estavam todos neste movimento de vanguarda engajada, política e tal. E dentro disso eu ponho a seguinte questão: na exposição Nova Objetividade Brasileira, o Oiticica escreve um manifesto onde prega o fim da pintura de cavalete. E lá estava o Glauco com o seu quadro de cavalete no meio da exposição. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

Affonso Romano: Olha, eu vou falar uma coisa que vai escandalizar muita gente. Tem que se fazer uma releitura da arte neste tempo, e o nosso querido Hélio Oiticica tem sido supervalorizado. Uma mania de Hélio Oiticica, em detrimento de outros artistas. Em longo prazo, se fizermos uma comparação entre o trabalho dele, do Gerchman, e o do Glauco, e outros, esses outros são muito mais importantes. Há uma supervalorização de pessoas que fizeram jogos formais. Muita coisa do Hélio você encontra nos alemães dos anos 20, dos anos 30. Tem um grupo dentro da história da arte brasileira que faz a leitura equivocada da arte brasileira. Chega a dizer, por exemplo, que os artistas que contam atualmente são os artistas que investiram num tiro de vanguarda, que é essa vanguarda álgida, formal apenas, e esquecem essa coisa que é tipicamente brasileira. E, nesse sentido, quando se fizer uma releitura que não passa por certos curadores que, me parece, estão mais a serviço do mercado do que de certas leituras que se fazem necessárias, evidentemente o Glauco vai ter outro lugar, ou o Gerchman etc. Não é? Espero que isso já esteja acontecendo.

José Teixeira de Brito: Seguindo, então, já que estamos falando do Hélio, continue nesse contexto...

Affonso Romano: Você sabe, para você, quem gosta de artes plásticas é muito interessante pensar o seguinte: o Ferreira Gullar, por exemplo, possui umas posições interessantes, o Gullar é o exemplo da esquizofrenia, dessa coisa, ele participou do Concretismo e nega o Concretismo, participou do Neoconcreto e ao mesmo tempo ele abomina o Neoconcreto. Ele é a favor da vanguarda, mas é contra. E toda vez que encostam ele na parede, ele não se manifesta, entende? Esse negócio da Lygia Clark e do Hélio, porque se ele falar mal desses dois ele está liquidado. Ele chegou a fazer uma coisa até meio esperta como se a Lygia e o Hélio devessem a ele tudo. Ele tem muita culpa nesse negócio da reinterpretção. Ele fica em cima do muro em relação às vanguardas, mas, quando chega à prática que ele teve, ele depende das pessoas. Ele tem outro olhar.

Virou um endeusamento... O Hélio tem lá o valor dele etc. Mas tem um endeusamento que não faz sentido em relação à obra dele. Aqueles objetos que ele fez, meio escultura, meio pintura, e mesmo aquelas pinturas que ele tem, geométricas, aquilo foi feito por Josef Albers em 1930. Então, não tem invenção nenhuma naquilo. Aí a culpa é do Paulo César Duarte, desses críticos que tomam conta da Bienal, que inventaram uma teoria de que a arte brasileira só se tornou uma arte adulta e internacional depois do formalismo. Que é do Weissmann, do neoconcretismo etc. Então, joga-se fora Guignard, Portinari, é uma estratégia de jogar fora o que nós temos...

Eu diria o seguinte: estou muito satisfeito que se faça um filme sobre o Glauco e sua geração. Que a exposição sobre ele rode o Brasil inteiro e até em outros países, porque há uns equívocos na história da arte contemporânea que precisam ser revistos. Acabou de sair na França, agora, um livro meu chamado *O enigma vazio*, que já tinha saído na Itália também, onde eu estudo certos enigmas e certos equívocos da arte contemporânea. E por que eu-poeta, eu-escritor, me meti nisso? Por uma razão muito simples e que tem tudo a ver com o Glauco Rodrigues, ou seja, grande parte da arte contemporânea se quer uma arte conceitual. O que é isso? É uma arte que se baseia no conceito, no juízo, em formação teórica. A tal ponto que algumas obras são não apenas abstratas, mas só existem na cabeça do autor. Bom, como escritor, a mim me interessam os conceitos, e acontece que eu comecei a analisar os famosos conceitos de Marcel Duchamp até esses que estão por aí. O que eles pensaram, o que eles falaram? E a maioria das obras, a maioria dos conceitos não resistem a uma análise lógica. Não resistem a uma análise estética, isso não tem nenhuma dúvida, mas não resistem a uma análise de pensamento. Quer dizer, não têm rigor epistemológico, não têm o tratamento da

retórica e têm equívocos linguísticos muito grandes. Então, certas coisas que andam na moda por aí eu olho como se fosse uma coisa já do passado. E tenho dito que é necessário fazer uma revisão da arte do século XX. Uma revisão onde essa ideia de conceito tem que ser analisada a fundo. Não se pode falar de conceito, qualquer conceito é obra de arte. Que é isso? Conceito é uma estrutura, você tem que saber um pouco de retórica, tem que saber um pouco de estilística, tem que saber linguística. Saber por que o conceito funciona e não funciona. E há uma coisa também que é curiosa, o criador dessa coisa toda da modernidade e pós-modernidade que é o Marcel Duchamp era um indivíduo de signo duplo e ele tem sido lido de uma maneira só. Ele era um símbolo mais complexo. Tem que ser lido de duas maneiras, não é? E quando você começa a ler da maneira mais complexa, você começa a ver as contradições que existem na sua obra. Então, artistas como Glauco e outros que preservaram a imagem e preservaram o volume, a cor, preservaram o cavalete, fizeram a sua obra sem se preocupar com isso que era o modismo, que é muito coisa da pós-modernidade. Espetáculo, performance, imagina, performance. Qualquer coisa é performance. Qualquer coisa é performance. Quando qualquer coisa passa a ser arte, é sinal que arte não é qualquer coisa e tem que ser redefinida.

José Teixeira de Brito: Glauco seria um pintor menor porque pintava retratos? Existe preconceito em relação ao pintor por encomendas?

Affonso Romano: Essa coisa de artista menor e artista maior é muito interessante porque, a julgar pelo que algumas pessoas dizem, o critério de maior e menor: Da Vinci era um pintor menor, Rembrandt era um pintor menor, os grandes pintores passam a ser pintores menores. Há uma mania nas artes plásticas como até na literatura também há de que você tem que inventar a roda o tempo todo. E acontece que, com essa mania de inventar a roda, se acaba inventando o nada. Você entra no modismo. E as galerias estão hoje comprando modismos. Se você armar uma instalação com muita cera, muito sabão, uma coisa muito grande, a galeria, essa ideia, vai comprar porque isso é um espetáculo que vai atrair a imprensa. O jornalista por sua vez é um sujeito voltado para o espetáculo. Raros jornais têm uma pessoa com critério para analisar certas exposições. O jornalista compra o espetáculo. E o leitor, coitado, começa a ler no jornal aquele espetáculo e começa a achar que aquele espetáculo é arte. Não é arte, é espetáculo, é um outro gênero. E neste sentido eu costumo dizer uma coisa que se torna cada vez mais verdade para mim: de que não há formas esgotadas. Há pessoas esgotadas diante de certas formas. Ou seja, você pode fazer, pegar um

quadro, pegar uma natureza, pegar uma imagem e fazer uma obra de arte maravilhosa. Você decretar que não se pode fazer uma obra de arte com soneto, não se pode fazer uma obra de arte com um romance. Olha, o romance é uma loucura, todo mundo está lendo romance. Você abre os jornais, as notícias são feitas por romancistas, e eu ouvi há mais de cinquenta anos a história de que o romance tinha acabado. Então, o romance acabou, a pintura acabou, o cinema acabou. Tudo acabou. Acabou na cabeça de meia dúzia de pessoas que estão faturando essa ideia em torno de uma proposta de mercado, que é a famosa sociedade do mercado de espetáculo que nós temos por aí. Agora, resistir a isso não é para gente pequena, não. É para quem sabe o que está fazendo, é para quem tem um projeto. E o Glauco tinha um projeto. E era isso que ele desenvolveu nas suas artes gráficas e na sua pintura.

José Teixeira de Brito: Vou lhe dar um exemplo: uma Beatriz Milhazes custa um milhão, e um Glauco foi vendido por três mil reais num leilão na semana passada. A gente pode classificar o Glauco pelo valor de mercado que ele tem?

Affonso Romano: Não, entre as perversões atuais existe a perversão do mercado. Existe, por outro lado, uma série de livros publicados sobre a perversão que é o mercado. Você não pode ter um Jeff Koons, que tira retratos dele trepando com a Cicciolina, que era uma *strip-teaser* famosa, e ele vender essas fotos como obra de arte. Pode trepar à vontade com a Cicciolina, mas que ele quiser agora vender isso como obra de arte faz parte da ideia de que arte é espetáculo a ser vendido. Então, estamos atravessando um negócio muito complicado. Eu tenho escrito muito sobre isso que é uma coisa chamada pós-modernidade. Na pós-modernidade você não tem hierarquia, qualquer coisa é semelhante a qualquer coisa. E isso se dá nas relações de pai e filho dentro da sua família. O menino não pede mais a bênção hoje. A relação entre o pai, a mãe e a criança é muito diferente do que era há alguns anos. Na política é a mesma coisa. Qualquer pessoa sabe melhor o que fazer com o país do que quem está dirigindo o país. Isso faz parte de uma confusão que é a falta de hierarquia, o culto ao fragmento. Você não tem mais ideia de conjunto, você tem ideia de fragmento. Você tem ideia da coisa que tem que ser feita rapidamente, do espetáculo, do *happening*, da performance. O artista tem que ter noção de que isso é um sintoma. Eu gosto muito da definição de poesia que o Drummond tinha, que é a que eu pratico. O artista tem um projeto poético pensante. Você constrói uma coisa que se constrói enquanto está construindo. Ao contrário desses artistas que ficam pulando de galho em galho. Você ouve que tão usando papel feito no Nepal, então você faz uma obra com aquele papel e vai vender muito. É o que

está pintando no mercado. E é uma tentação. Eu acho que isso é um divisor de águas entre o espetaculoso e a arte.

José Teixeira de Brito: Vamos voltar a essa questão do retrato. O Glauco dizia que ele não se preocupava com essas críticas, que ele sabia que o Da Vinci tinha feito isso, que o Goya tinha feito isso. E que pintar as elites do tempo dele era também a sua missão. Porque ele estava pintando a sociedade brasileira de sua época. As oligarquias, assim como Goya pintava o rei e a rainha. Isso fazia parte da construção da iconografia histórica do Brasil, e ele estava contribuindo com aquilo. Você concorda com isso? Com essa questão de ele se sentir quase um pintor que podia pertencer a qualquer tempo. Ele poderia ter nascido na Idade Média e ele teria feito a mesma coisa. E também com essa questão de o artista que consegue viver de pintura. Isso é um mérito muito grande, não é?

Affonso Romano: Quando eu tinha 17 anos, eu fui visitar o Manuel Bandeira e levei para ele uns poemas. E o Manuel Bandeira me perguntou: “Você sabe escrever sonetos?”. E eu tinha uns sonetos escritos. O que ele estava querendo dizer? Se você quer ser escritor, você tem que ter um domínio do *metier*. Tem que saber o que é métrica. Como é que se faz um poema de forma fixa, antes de se jogar no poema de forma aberta. Na pintura, a mesma coisa, na arte, a mesma coisa. Outro dia, me procurou uma conhecida que é pintora e disse que tava terminando um curso de Belas Artes na Federal e que lá era proibido pintar. O trabalho final tinha que ser uma instalação. Ela teve que impetrar um mandato de segurança para apresentar uma pintura. Isso é uma situação curiosa. Você não pode proibir uma pessoa de pintar, proibir uma pessoa de desenhar. E muitos desses artistas que andam por aí fazendo sucesso não sabem desenhar, não sabem pintar. Se você pedir para eles darem uma mostra, você vai perceber que eles se jogaram em certas manifestações por incompetência diante de certas coisas. Como se um músico não soubesse harmonia, não soubesse composição e resolvesse como fez o John Cage, construir objetos e sons dos mais heterogêneos, que é uma pesquisa interessante, mas que não pode ser a negação de um aprendizado que passa por Mozart, por Bach. É por aí. Enfim, vocês de Bagé têm uma sensibilidade muito grande. Você põe no liquidificador, espreme e vê o que isso dá.

José Teixeira de Brito: Dá uma bela vitamina atômica.

Affonso Romano: Mas essa luta que você colocou realmente é complicada. Realmente, em *off*, não precisa aparecer, Hélio Oiticica e Beatriz Milhazes são equívocos. A Beatriz, ela

produz a coisa, é tudo igual aquilo! As pessoas falam mal do Romero Brito, mas se você olhar o negócio da Beatriz ela está indo nesse caminho. É ilustração, é um negócio de consumo de sociedade. E o pobre do Hélio Oiticica, então, é uma calamidade. Ele virou. Como é que pode, o sujeito que era a favor da marginalidade. Traficava maconha, você sabe disso. Ele não usava, ele traficava. Em Nova York, quando ele estava lá com Neville de Almeida, os amigos dele, ele traficava maconha. Ele vivia de tráfico. Não tem nada de mais, pode fumar, traficar à vontade. Mas era um sujeito que estava na marginalidade. E virou de repente um ícone do sistema! Então, tem alguma coisa esquisita. O sistema é um negócio tão perverso que engoliu a marginalidade e a marginalidade ficou feliz. Caso do Duchamp, ele era contra, foi engolido e ficou feliz. Mandou reproduzir aquele urinol, comprou 30 urinóis e vendeu e ganhou dinheiro com aquilo. Quer dizer, tem um cinismo. Tem um cinismo nessa coisa que é brabo. O Antônio Dias mesmo achou muito simpático, você citou ele. Antônio Dias vive atrás da moda. O negócio do papel que eu falei é coisa dele. Estava na moda pintor usar um papel de não sei onde, lá do Oriente, e ele foi lá, comprou o papel e fez uma mostra sobre isso. Sendo que ele, na verdade, se sente até excluído hoje, em relação aos Nuno Ramos da vida. Ele fala desse pessoal como se fossem competidores. Porque ele passou de moda. Como ele vive ligado a moda, ele passou de moda.

José Teixeira de Brito: A arte brasileira é muito influenciada por modismos?

Affonso Romano: E essa coisa do mercado é terrível. É terrível. Eu, quando fiz esses artigos que deram esse livro *Desconstruir Duchamp*, os artistas plásticos em São Paulo se reuniram e me decretaram inimigo número um da arte contemporânea. Eu achei uma condecoração. Eu não sou inimigo de coisa nenhuma. Eu estava defendendo uns princípios, e as pessoas se sentiram ameaçadíssimas. Como é que uma pessoa falava abertamente coisas que eles gostariam de ouvir e de falar e não poderiam. Tem uma série de pessoas importantes na área de artes plásticas, curadores, galeristas, diretoras de fundação, diretores de banco que me disseram particularmente: olha, eu concordo com isso tudo que você está falando, mas eu não posso falar isso. Não posso falar isso. Quer dizer, você já pensou que situação? Um patrulhamento terrível. O sujeito é dono de galeria, é colecionador e não pode falar a verdade. Aí, você se dá conta que muita gente coleciona coisa e não tem a menor noção do que está colecionando. Tem um curador que manda eles comprarem. Eles não têm a menor ideia do que é aquilo. Ele compra alhos e bugalhos da mesma maneira. Então, eu, como sou artista, eu olho para isso de outra maneira. Eu não estou no mercado, eu faço uma coisa que não tem

mercado que é poesia. Poesia não tem mercado. Então, estou acostumado a falar do mercado. Então, eu olho o mercado e, peraí! E é complicado isso. Essa coisa tem matizes mais estranhos. Eu estive agora em Frankfurt, na Feira de Frankfurt. E teve uma celeuma aí, que apareceu sobre o que é Frankfurt? O discurso que o Rufatto fez no princípio, e no final da Feira teve um discurso do Paulo Lins que foi meu aluno. Paulo Lins é da Cidade de Deus. O Rufatto fez também um discurso. Os alemães adoram esse discurso, que você fale mal do Brasil, que mostre que isso aqui é uma tragédia, que não tem muito jeito. Então, se você chega à Alemanha, na Europa, com um livro marginal, que fala do subúrbio, da violência, eles compram e elegem. Você leva um outro livro, meio europeu, que você está pensando: “Isso aqui nós fazemos melhor. Nós queremos o exótico”.

José Teixeira de Brito: Você não acha que, quanto mais perdemos o lado europeu, melhor?

Affonso Romano: Não, são duas coisas. Você não pode viver sem a Europa. Tem um pensador chamado Américo Castro que falou uma coisa muito sensata. Ele disse que o latino-americano não vai à Europa, ele retorna à Europa. Vocês foram criados como eu, com a Europa na veia. Os autores, os pintores, as referências, tudo europeu. Pensamento francês, iluminismo.

José Teixeira de Brito: Esteticamente, a Europa tem uma influência muito forte. A iconografia do Glauco busca outros caminhos na cultura popular, na cultura de massa...

Affonso Romano: Aí, tem uma coisa que eu não sei se bate com o que você está perguntando, mas de alguma maneira me explica algumas dúvidas. Eu tenho uma amiga que você deve conhecer que é pintora, é a mulher do Carlos Bracher. Carlos Bracher é pintor. Faz muitos quadros de pessoas e tal. E a mulher dele, a Fani, um dia me disse que aparece na casa deles um *marchand* argentino e fez para ela uma proposta: se você assinar um contrato comigo, de exclusividade, dos seus trabalhos todos, eu garanto que em cinco ou dez anos você será uma pintora famosa internacionalmente. Você só pode vender para mim, para mais ninguém. Ela recusou entrar naquela porque ia virar essa coisa de que se tem vários exemplos aí. Quer dizer, tem uma máquina, e, se você entra naquela máquina, você expõe na galeria de Nova York, Milão, na Alemanha, que é uma multinacional. Então, essa resistência, assim, no entrar. Saber que tem um jogo que é superficial é doloroso, às vezes. Você, de repente, um competidor seu ter sucesso, mas você sabe que aquela coisa tem fôlego curto. É complicado.

Não se pode mexer nesse problema da arte sem estudar a ideologia contemporânea. Nesse livro aí que eu falei, *Oenigma vazio*, eu resolvi fazer exatamente um percurso ao contrário. Resolvi ler o que os teóricos famosos dizem sobre arte. O que diz Jean Claire, que é o maior teórico francês e crítico, que fez uma exposição retrospectiva do Duchamp. Foi o primeiro que fez a retrospectiva do Duchamp. Tem vários livros. O que ele diz sobre a questão da arte? E aí tem uma coisa curiosa, ele vai até o meio do caminho, daí para a frente ele não consegue ver mais. E ele é importante na história da crítica francesa. Ele vê as coisas com os óculos do século XX. Ou seja, ele elogia o Duchamp e nega valor aos que vieram depois do Duchamp. Todos aqueles que repetiram o que o Duchamp faz, ele diz que são repetidores. E fala uma coisa que é maravilhosa, porque é um absurdo, um absurdo. Eu fico imaginando como é que ele falou isso... Ele tem um capítulo, uma parte do livro dele onde diz que Marcel Duchamp é o Leonardo Da Vinci do século XX. E ele vai tentando demonstrar isso, rapaz. Você pega Da Vinci e pega Duchamp, ele não entendeu o negócio. Ele não entendeu o século XX, não entendeu o Da Vinci muito bem e fez comparação entre duas coisas que não têm nada a ver. Então, tem uma confusão teórica que os melhores, no caso do Jean Claire, entram nela. Você pega o Otávio Paes, o Otávio Paes é maravilhoso, ganhou o Prêmio Nobel. Eu tinha lido um livro dele quando estava na faculdade, um livro sobre Duchamp, onde ele analisa *O Grande Vidro*, que é aquele quadro, trabalho do Duchamp, que tem ali umas figuras e tal. E o Paes analisa isso, e diz coisas incríveis sobre esse quadro que não estão no quadro. Isso foi em 1969. E as pessoas começam a ver no quadro coisas que ele diz. Aí fica o negócio do conceitual. A religião é a mesma coisa, o sujeito vai à igreja, falam aquelas coisas e você acredita e acha que vai ser salvo, que vai para o céu ou para o inferno. É a mesma coisa. O Paes fala coisas dele! Ele era de fundo surrealista, tinha vivido na Índia, tinha um negócio meio indiano. E jogava tudo que é dele dentro do Duchamp, que não tem nada a ver com Duchamp. Uma vez eu estava na Tate Gallery, estava lá exposto esse *O Grande Vidro*. Pensei: “Vou observar esse negócio aqui direito”. Não tinha ninguém olhando *O Grande Vidro*, rapaz. As pessoas passavam como se aquilo fosse transparente. Coisa esquisita. Tem tanto livro escrito sobre isso e não tem ninguém olhando isso. Aí, você vê a diferença, a escrita e a obra. Aquilo é uma obra literária, não é artes plásticas. O que o Duchamp quis fazer, ele até interrompeu, disse que queria fazer mais coisas e não conseguiu fazer tudo, deixou o quadro interminado. Virou uma obra literária. Então, só pode analisar como literatura. Não pertence às artes plásticas. Está no lugar errado! E não existe uma análise. Então, peguei o Otávio Paes para analisar, peguei o Jean Claire, peguei Foucault, o pessoal

todo. Vou ver o que eles falam sobre arte. E você fica pasmo ao perceber que pessoas notáveis cometem notáveis equívocos. E vocês vão acabar com esses equívocos. A ideia é essa.

José Teixeira de Brito: Tropicalismo, política literária, Bahia, São Paulo. Onde é que ficou o Glauco Rodrigues?

Affonso Romano: Isso é interessante pensar o seguinte: o Glauco é o mais tropicalista dos artistas plásticos brasileiros. E, no entanto, quando aparece alguma coisa sobre o Tropicalismo, o nome dele fica um pouco de lado, ou até esquecido. Isso se deve não mais às artes plásticas, mas isso se deve à política artística. Ou seja, houve uma aliança entre os baianos e os paulistas. Ou seja, Caetano, Gil e vários outros se aliaram aos concretistas e se apoderaram de alguma maneira do Tropicalismo. O Tropicalismo é uma coisa muito mais ampla. E rever a obra do Glauco é inserir a obra do Glauco dentro de um movimento muito importante onde ele foi um protagonista.

APÊNDICE VI: ENTREVISTA FERREIRA GULLAR, SETEMBRO DE 2014

José Teixeira de Brito: Estivemos com o teórico francês Nicolas Bourriaud, atual diretor da Escola Nacional de Belas Artes de Paris, na Exposição que inaugurou um novo espaço expositivo na Escola. E pela primeira vez ele propôs que a instituição dialogasse com as artes do mundo, não só as artes francesas. Na ocasião, Bourriaud enquanto curador desse espaço e dessa exposição levou a série de Glauco Rodrigues intitulada *Carta de Pero Vaz de Caminha* para ser exposta. Tendo isso como ponto de partida, nós começamos uma pesquisa que, além de investigar a pintura de Glauco, tenta entender em que contexto histórico ele está inserido. Como ele dialoga com os diferentes movimentos artísticos, com a Nova Objetividade, com o seu passado no Grupo de Bagé, fazendo gravura em 1950 e tratando de questões sociais. E embasado no TGP do México, buscando popularizar a Arte. A partir disso, gostaria que você me falasse, enquanto crítico, das suas impressões, da sua interpretação sobre a obra do Glauco Rodrigues.

Ferreira Gullar: O Glauco teve várias fases. Teve essa fase inicial, da arte engajada, da gravura, que foi um movimento que se espalhou no Brasil a partir de uma visão marxista, comunista, de usar a arte como instrumento de denúncia. Depois ele partiu para outra fase, uma fase abstrata, em que explorava a matéria, inspirada no abstracionismo norte-americano. Depois ele entrou em outra fase em que voltou à figura, uma nova fase que coincide com o Tropicalismo, com o resgate de uma coisa nacional, que de algum modo lembra o modernismo, em outro nível, mas com essa temática nacional, em que ele chega a uma simplificação da cor e da matéria que de certo modo remete a Tarsila. Àquela época em que houve uma redução da linguagem pictórica às cores mais simples. Então, eu vejo que ele é um pintor com uma história muito variada e com uma liberdade muito grande. Ele de certo modo resgata a pintura figurativa no Brasil. Até indo para a figuração histórica de Victor Meirelles, por exemplo. Ele se livra de qualquer preconceito criado pela visão moderna e tudo é matéria de pintura.

José Teixeira de Brito: Ferreira, você mencionou esse socialismo marxista da década de 50. Eu gostaria que você fizesse um paralelo entre o concretismo que está acontecendo com Max Bill e a Bienal de São Paulo e o Glauco no Grupo de Bagé e no Clube de Gravura

fazendo *realismo socialista*. Você escreveu sobre as vanguardas brasileiras. Pode comentar sobre isso?

Ferreira Gullar: Aquilo foi um movimento que no México estava vigente, uma redescoberta de uma questão social brasileira, era um fenômeno de uma época em que alguns artistas se engajaram nessa arte política, de denúncia, assim como o Centro Popular de Cultura da UNE fazia espetáculos teatrais denunciando a exploração dentro desse contexto. A arte concreta nasce de outra vertente. Não tem nada a ver com política, é uma coisa que vem a partir de Mondrian, do *cubismo*, e chega a uma arte não figurativa, que é o *taxismo*, sem ordem, sem estrutura racional. E a tendência *concretista*, que se consolida na *Escola de Ulm* com Max Bill. É essa tendência que na Argentina inspirou muitos artistas que, através da Argentina, aqui no Brasil, fez surgir um movimento que buscava a criação de uma arte racional, de uma arte elaborada quase sem emoção, com estrutura racional precisa, que é a coisa do Max Bill. A tal ponto que no final Max Bill, em “tensões visuais”, já estava querendo mostrar o fenômeno ótico, ou seja, como é que se dá a visão, o quadro é uma exploração das possibilidades do fenômeno visual, quer dizer, está virando ciência. No Brasil não chegou a tanto, mas havia dois grupos, um no Rio e outro em São Paulo. O Grupo de São Paulo era mais racionalista que o grupo do Rio de Janeiro. Era mais radical e queria fazer uma arte matemática, uma série de coisas que nunca foram feitas. E no Rio surgiu o movimento *neoconcreto*, que é uma reação a esse excesso de racionalidade. Nessa época, cinquenta e tantos, o Glauco estava fazendo uma arte meio abstrata mais informal, que não tinha nada a ver com o *concretismo*. Mas de fato quando ele ganha seu rumo próprio é quando ele retorna à figura e passa a explorar essa coisa tropical que é festa, que é cor, que resgata a história brasileira. Então, acredito que isso é a coisa mais importante em Glauco.

José Teixeira de Brito: Você falou na relação de Glauco com os modernos de 22 e da própria relação pictórica com Tarsila do Amaral, mais especificamente os elementos estéticos que unem os dois. Como você vê a presença dessas questões nacionais, de identidade e até mesmo regionalismo na arte brasileira?

Ferreira Gullar: Eu digo que o que dá originalidade ao *modernismo brasileiro* é o caráter nacional. Porque toda a arte anterior, *cubismo*, *neoplasticismo*, *expressionismo*, *futurismo*, todas essas artes são internacionalistas. Elas não têm nada de local, nada de nacional, nada de regional, elas são criações universais, buscando uma linguagem universal, não têm nada de nacional. E o *modernismo* bebe nessas artes, mas adota uma visão nacional e

nisso consiste a originalidade do *modernismo brasileiro*. Exatamente nisso. Quer dizer, não é a cópia da coisa estrangeira exatamente por isso: embora adotando elementos da linguagem internacional, do cubismo etc., tem o elemento nacional que dá ao *modernismo brasileiro* um caráter próprio, original.

José Teixeira de Brito: Mas a questão da vanguarda. Glauco no seu tempo não foi compreendido como vanguarda. Você, por exemplo, teorizou sobre a Lygia Clark, sobre o Hélio Oiticica, mas não sobre Glauco.

Ferreira Gullar: Ele não era um artista de vanguarda. Esse negócio de vanguarda é um pouco chavão. Esses movimentos se caracterizaram como vanguarda porque viraram um movimento. Quer dizer, o *modernismo* é vanguarda na arte brasileira porque a arte brasileira era acadêmica até aquele momento. Então, aquilo é uma ruptura com a tradição e, conseqüentemente, é vanguarda. Como teve exposição, manifesto e tal, se caracterizou como vanguarda. Agora, o Glauco e outros artistas que não se juntaram a nenhum movimento desses ficam de fora. Mas isso não tem importância, porque vanguarda é um fenômeno do século XX, o que tem importância é a qualidade das coisas. Não importa se o cara participou de vanguarda ou não participou, a vanguarda é uma coisa histórica, datada. O que importa é o que na vanguarda se cria. Algumas vanguardas têm artistas que criaram coisas e outros que participaram da vanguarda e não criaram nada. E tem o artista que não participou de vanguarda nenhuma e que tem uma qualidade própria que é a sua obra, esse é o caso do Glauco. Ele tem a obra dele e independe de movimento, ela vale pelo que é.

José Teixeira de Brito: Hélio Oiticica propõe na Nova Objetividade uma cartilha. E uma das regras dessa cartilha é o abandono da pintura de cavalete. Diz que o cavalete tinha que ser abandonado, que a pintura de cavalete estava morta. Existe alguma relação entre a Nova Objetividade e a Teoria do Não Objeto?

Ferreira Gullar: O Não Objeto é um pouco diferente disso. Veja bem, a *Teoria do Não Objeto* nasceu da seguinte maneira: um dia Lygia Clark chamou a mim e ao Mário Pedrosa e outros amigos para irmos à casa dela ver um trabalho que ela tinha acabado de fazer e que não sabia muito bem o que era, como denominar. Se aquilo era pintura, escultura, o que era aquilo? Não sabia. Ela queria que a gente visse para dar um palpite. Daí nós fomos. Então, esse trabalho dela consistia numa série de placas de madeira, umas verdes, outras cinzas, colocadas atravessadas quase como uma fogueira de São João. Então ela perguntou: “O que é isso?”. O

Mario Pedrosa falou assim: “Isso de algum modo é um relevo”. E eu disse: “Mário, não é relevo porque relevo pressupõe uma superfície, aí não tem superfície nenhuma. Ele falou: “É, tem razão, não é relevo. Então é escultura?”. Eu disse: “Não é escultura porque as placas estão soltas. Não tem o caráter de escultura”. Nessa altura veio a cozinheira da Lygia e disse que o almoço estava pronto. Aí o pessoal foi todo para a mesa almoçar e eu fiquei olhando o trabalho dela sozinho e pensando: “Bom, não é pintura, não é escultura, não é relevo, mas de qualquer maneira é um objeto. Mas a cadeira também é um objeto. Então, qual é a diferença entre a cadeira e esse objeto aí? A cadeira tem um uso e isso aqui não serve para nada. Não tem utilidade, ele é só sentido. Então ele é um *Não Objeto*. Fui para a mesa e falei que tinha descoberto o nome daquilo lá. O nome é não objeto. Daí o Mário disse: “*Não Objeto* é nada. Porque o objeto é objeto do conhecimento, o que é não objeto é nada”. Aí eu disse: “Mário, deixa de teoria, isso aí é filosofia, eu não estou falando de filosofia. Aquilo ali é um objeto, como uma cadeira é um objeto, como a mesa é um objeto, só que a mesa tem uma utilidade e ele não tem, então ele não tem o uso, ele é só sentido, ele é só significado, por isso é que o estou chamando de *Não Objeto*. Aí ele falou: “É, tem cabimento, tá certo” e tal. Nós almoçamos, fomos para casa e eu escrevi um texto: “Diálogo sobre o Não Objeto”. Porque ao fazer esse raciocínio eu comecei a pensar nos outros trabalhos dos companheiros do grupo e que esses trabalhos tinham uma característica que diferiam do que se chamava *arte concreta*. Era outra coisa, não era mais o raciocínio do Max Bill, não era mais o *construtivismo*, era outra coisa, mais intuitivo, menos racionalista. Então a *Teoria do Não Objeto* nasce para definir essa experiência nova. Compreende? Agora, é claro que, depois, a *arte neoconcreta* derivou, foi evoluindo e chegou ao extremo em Lygia e Oiticica.

Acontece o seguinte: a poesia tem a ver com isso, a poesia nossa, dos poetas concretos. Eu tinha feito um poema assim: verde, verde, verde, verde; verde, verde, verde, verde; verde, verde, verde, verde; verde, verde, verde, erva. Era um quadrado verde. Então, na minha cabeça, o verde fazia nascer a erva. A erva nasce do verde. Saiu no *Jornal do Brasil* e um amigo meu me telefonou, dizendo que havia achado muito legal o meu poema e tal. E eu disse: “Você viu como a repetição da palavra verde faz nascer a erva, explode a erva?”. Ele disse: “Não vi nada disso, eu não li. Eu só vi e vi que era tudo verde, não fiquei lendo”. Então eu pensei que o poema fracassou. Falei: “Bom, como eu posso fazer o cara ler palavra por palavra e no final ter uma estrutura visual? Como eu posso fazer isso?” Fiquei raciocinando e no final escrevi o seguinte, nas costas de uma folha de papel: Osso, depois nosso, depois ovo, aí comecei a fazer um livro escrito nas costas da folha, e aí no final dava uma estrutura visual

e você leu palavra por palavra. Então: era um livro que era um poema. O poema não podia ser publicado a não ser naquele livro. Quer dizer, o livro e o poema eram uma coisa só. O livro e o poema. Manuseável como um livro. Aí o terceiro livro que eu fiz desses aí não era mais um livro, era um quadrado branco, como uma série de folhas que você abria até chegar ao núcleo do poema. Então, esse abrir das folhas etc. inspirou a Lygia a fazer o *Bicho*. Compreende? Claro, é manuseio. É a participação do espectador na obra de arte. Isso eu não inventei. O livro é manuseável. Quando eu fiz o *Livro-Poema*, eu fiz o gesto participar da criação da obra. Mas não fui eu que inventei o manuseio do livro. O livro sempre foi manuseável. Mas aí a Lygia pegou esse elemento e criou um objeto metálico, que não tem palavra nenhuma e que é só o manuseio e a estrutura. É outra coisa. Partiu do *Livro-Poema*, mas criou outra linguagem. No prosseguimento dessa experiência, por ter feito o *Livro-Poema*, eu fiz o *Poema-Objeto*. Aqueles poemas com uma placa branca, um cubo azul, e no meio uma palavra escrita. Quando você levanta o cubo está a palavra *lembra*. Aquele objeto tem uma palavra pulsando ali embaixo. Então, eu comecei a fazer os Poemas-Objeto. E aí falei, bom, agora não vou usar mais a mão, agora eu vou usar o corpo. Daí fiz o *Poema-Enterrado*, para entrar com o corpo todo, não só a mão. O Hélio Oiticica, ao ver o *Poema-Enterrado* publicado no jornal, falou: “Vamos construir. Meu pai está construindo uma casa nova, vamos fazer lá na casa nova esse teu poema enterrado”. Eu falei: “Teu pai não vai fazer isso, cara”. E ele: “Não, vai. Ele vai fazer uma caixa d’água e eu vou dizer para não fazer a caixa d’água e fazer o *Poema-Enterrado*”. Daí fez o *Poema-Enterrado*. Que é uma sala, no fundo do chão. Você entra, desce uma escada, abre a porta do poema, entra no poema, levanta um cubo vermelho, embaixo tem um verde, levanta o cubo verde, embaixo tem um branco, levanta, aí tá escrito a palavra *rejuvenesça*. Bom, esse poema foi construído e um dia o “estado maior” *neoconcreto* foi para a casa do Hélio Oiticica para inaugurar o Poema coisa e tal. Estava todo mundo lá. Só que tinha chovido três dias seguidos e o poema estava inundado. Então, não deu para inaugurar. Depois disso eu não voltei mais na casa do Oiticica, outros fatos aconteceram, eu me envolvi com política e abandonei a vanguarda. Mas o Hélio, a partir do *Poema-Enterrado*, criou o projeto de *Penetráveis*. O *Poema-Enterrado* é o primeiro *Penetrável*.

Então, a Lygia, por sua vez, desdobrou o *Bicho* e começou a criar outras coisas que não tem mais nada a ver com o *Bicho*, até chegar às experiências que são meramente sensoriais. Como entrar em um tubo. Em vez de entrar no poema, entrar em um tubo, entende? Quer dizer, o que importa é a sensação, é a sensorialidade, é tátil, então, deu um desenvolvimento inesperado que, ela própria dizia, não é mais arte. É tratamento

psicanalítico. Arteterapia. Ela achava que aquelas experiências ajudavam a resolver problemas psíquicos. Ela viu que tinha se afastado da experiência estética propriamente dita, então virou uma coisa física e psicológica. Meramente sensorial. Porque exclui a razão, exclui a lucidez. Quer dizer, eu viro um bicho com sensações animais apenas. Entende? Ao contrário do *Bicho*, em que eu participo daquela movimentação, no outro eu sou apenas sensorialidade, eu não sou pensamento. Então, para mim, a arte da Lygia para no *Bicho*. No meu modo de ver, a arte mesmo para no *Bicho*. As outras experiências são interessantes como uma audácia dela de buscar outras coisas, mas pertence já a outro terreno. E o Hélio Oiticica também desenvolveu no rumo dele, a partir do *Poema-Enterrado* e dos *Penetráveis* e outras coisas que foi fazendo. Foi para a escola de samba e, com o negócio da escola de samba, fez o *Parangolé* a partir da capa da porta-bandeira. Pois a capa da porta-bandeira, quando ela dança, levanta e acompanha os movimentos, e ele se inspirou naquilo para fazer os *Parangolés*, aí ele enriquece com cores e torna mais variado, mais complexo. Mas, sinceramente, no meu modo de ver, isso é outro tipo de experiência. Nem tudo que é expressão é arte. Pode ser expressão e não ser arte. O cara pisa no meu pé, eu grito. É expressão. Mas não é arte. Se eu amassar um papel preto e colocar aqui, é expressão, mas não é obra de arte.

José Teixeira de Brito: Podemos dizer, então, que houve, nesse momento histórico, uma valorização de artistas que estavam fazendo jogos formais, em detrimento de outros artistas? Você se coloca numa posição de revisar as suas próprias opiniões daquela época?

Ferreira Gullar: Claro. Aconteceu isso. Veja bem, evidentemente que existiram coisas que eu pensei naquela época que não estavam corretas. Mas eu sempre tive uma postura crítica, tanto que me afastei. Quando chegou num determinado ponto, eu me afastei. Porque eu, enquanto poeta, por exemplo, se faço um poema que é uma sala com três metros de altura, três metros de largura, e no fundo do chão só tem uma palavra. Que poeta é esse? Que diabo, eu estou virando é arquiteto! Então, eu comecei a me perguntar, o que está acontecendo? É interessante, mas a poesia mesmo não é aquilo. Tanto é que depois daquilo eu escrevi livros de poemas que me deram muito mais prestígio do que essas coisas que eu fiz naquela época. Do ponto de vista da apreciação crítica. Porque é uma coisa que vai à natureza da poesia, que é a reflexão, é descoberta, é espanto. Quer dizer, aquilo é bonito, é legal, eu não nego o que eu fiz. Tanto que até os *Poemas-Objetos* que eu fiz, depois de muito, há cinco anos, quando expuseram no Passo Imperial, eu fiz outro.

José Teixeira de Brito: Poderia dizer que o Ferreira Gullar desse momento, anterior a 64, estava preocupado em olhar para frente, com as vanguardas? E, depois, no *Poema Sujo*, se preocupa em olhar para trás, para a sua história, para a história do seu país? No caso do Glauco, o que Nicolas Bourriaud diz em Paris é que ele foi esquecido, não foi incluído na história da arte oficial do País, na historiografia oficial, justamente porque estava olhando para trás.

Ferreira Gullar: O *Poema Sujo* não olha para trás do ponto de vista estético. É outra coisa, é outro fenômeno. Porque, da Vanguarda, por exemplo, o que sobrou do *concretismo*? Quer dizer, está na história que é vanguarda, mas o que sobrou? Qual é a grande obra *concretista* paulista? Conhece alguma? Que ficou célebre como *arte concretista*? Não. Porque aquilo era pobre. E mesmo a *arte concreta* aqui do Rio, que era melhor que a de São Paulo, também. Ficou o *neoconcreto* porque ele era uma posição nova diante da vanguarda. Ele é uma contribuição nova. O movimento *neoconcreto*. Em livros sobre a arte contemporânea, não tem *modernismo brasileiro*, não tem nada, só tem *arte neoconcreta*. Porque nela existem documentos, ideias e propostas que não são cópias da arte internacional, são contribuições novas, minhas, da Lygia, do Amílcar, do Weissman. E o pensamento que eu desenvolvi a partir das obras deles. Então, o que mantém a coisa viva é a qualidade da obra. Teoria tudo passa. Amigos elogiam você, mas depois morre você, morrem os amigos, e se sua obra não presta, acabou. Só fica o que o povo carrega no colo.

José Teixeira de Brito: Sobre o Glauco Rodrigues e o Tropicalismo. Se você pegar uma antologia sobre o Tropicalismo, você não vai encontrar uma imagem de Glauco Rodrigues. Será que existe uma questão de política artística?

Ferreira Gullar: Glauco Rodrigues é um artista reconhecido, com prestígio, e o Tropicalismo em si não é grande coisa. A obra do Glauco é muito mais importante. O Tropicalismo é um fenômeno um pouco fantasioso daquele período. Mas nas artes plásticas o Tropicalismo tem contribuições novas para se pensar.

Por exemplo, sobre Haroldo de Campos, o cara era *concretista*, *racionalista*, aí o cara adere ao Tropicalismo, é uma bobagem. O Tropicalismo é o contrário da *arte concreta*. Aquilo ali é oportunismo. Augusto, Haroldo, são carreiristas. Eles têm talento, mas ao mesmo tempo são carreiristas. Eles brigaram conosco por isso. Em vez de estarem trabalhando na obra como a Lygia, como o Hélio, como o Glauco, fazendo sua arte, eles ficavam inventando maneiras

teóricas de se impor. Por que nós rompemos com eles? Porque eles inventaram uma teoria de que a poesia concreta iria ser feita a partir de fórmulas matemáticas. Daí eu liguei para o Augusto e falei: “Pô Augusto, tá brincando, né?”. Eu disse: “Escuta, o movimento é um só, nos todos pertencemos à poesia concreta, agora, se vocês vão dizer uma coisa com a qual nós não concordamos, nós seremos obrigados a romper com vocês”. Daí ele disse: “Faça o que você quiser”. E eles publicaram o artigo deles: “Da psicologia da composição à matemática da composição”. E eu publiquei do lado: “Poesia concreta e a experiência fenomenológica”. Que é o contrário disso. Um ano depois, o Décio Pignatari me procura: “Gullar, eu gostaria que vocês publicassem no Suplemento um documento nosso, porque a indústria brasileira sempre foi uma indústria de consumo e só agora ela está se tornando uma indústria de base. E a poesia brasileira também sempre foi uma poesia de consumo, só agora nós vamos construir uma poesia de base”. Eu falei: “Vocês têm uma poesia de base para a gente publicar?”. E ele: “Não, nós temos uma teoria”. Quer dizer, mais uma teoria! Cadê a poesia matemática? Não tem, ficou na teoria. “Me traz uma poesia de base que eu publico, agora, teoria eu não publico.” E nunca houve poesia de base nenhuma. É tudo teoria, quer dizer, o cara, em vez de fazer a obra, fica fazendo teoria.

A teoria do Não Objeto só vale porque ela é feita para explicar o que já existia, não é só teoria. Fazer obra a partir de teoria não dá. Você pode fazer teoria a partir da obra, daí é diferente. Então, o que vale é a obra do cara. Você vê hoje os trabalhos do Glauco, você sente a criatividade dele. Você sente que é um artista que está ali, que é um criador, uma pessoa inspirada, que resgatou a linguagem figurativa da arte brasileira, não copiando, porque ele não tem temor de versar um quadro acadêmico, consagrado, porque ele sabe que a criatividade não está naquele tema, nem naquelas figuras em si mesmas, mas na maneira com que o artista concebe ou transfigura. E essa é uma qualidade que ele tinha. E, inclusive, enquanto ilustrador ele não tinha o temor de ilustrar, ao contrário, se pode ilustrar com talento, criatividade. Aí não é mera ilustração, no sentido de não se estar criando nada. Não havia isso no trabalho dele.

José Teixeira de Brito: Quanto à relação com o movimento da Nova Objetividade brasileira, Glauco até tentou abandonar o cavalete, fez algumas pinturas em objetos acrílicos, objetos em madeira e tal, tentando seguir essa cartilha da nova objetividade. Isso dura um ano ou dois até que ele joga tudo para as cucuias e volta para a pintura de cavalete. Sobre o fato de Glauco pintar retratos para sobreviver, até que ponto os artistas perdem o domínio da sua arte

por aceitar uma encomenda? Ele teria feito concessões por fazer retratos das elites? Seria uma contradição para um artista socialmente engajado?

Ferreira Gullar: É uma bobagem. Não tem nada a ver. O cara pintar retratos é uma opção. O Drummond escrevia crônicas para o jornal. Então ele estava fazendo concessões? Ele tinha que ganhar a vida dele. Eu escrevo crônicas, Vinícius escrevia crônicas, são gêneros diferentes. Uma das melhores obras de Portinari, por exemplo, é um retrato da sua esposa. É melhor que todas aquelas obras sociais, os *retirantes*, miseráveis e tal. Os desenhos que ele fez são todos de muita qualidade, de muito talento. O cara não tem que ficar preocupado em fazer história, deve fazer por ter prazer em fazer, em criar obras, coisas lindas. A arte existe porque a vida não basta. É por isso que a arte existe, porque a vida é pouca, não nos satisfaz. *A noite* de Van Gogh, por exemplo, tem milhões de noites, em todo o mundo. Van Gogh criou *a noite estrelada*, é uma noite a mais no mundo. Que nunca você verá no céu, só está no quadro dele. É por isso que a arte existe, para criar o que não existe antes. Então, essa coisa de ficar com teorias, de querer participar de movimentos, é uma coisa que historicamente é importante, aconteceu. Mas não é isso que dá o valor a um artista, existem muitos artistas que não participaram de movimentos, mas que se impuseram por sua qualidade. E o que sobrevive é a obra, não é teoria, não é manifesto, é a obra que sobrevive.

José Teixeira de Brito: Sobre essa legitimação dada a Glauco feita por Nicolas Bourriaud, que é o mesmo que escreveu uma obra chamada *Estética relacional*, e que hoje pode servir para pensar a obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Como que você vê a valorização do Glauco, por parte desse teórico francês?

Ferreira Gullar: O Glauco não se inseria num movimento dito de vanguarda, com teorias e tal, pois não são as teorias, nem a inserção em movimentos, que fazem o artista. O que importa é a obra. Tem muita gente que está citada nos movimentos *concretos* e *neoconcretos* e sua obra não sobreviveu, só estão os nomes deles lá. Sobrevive quem fez coisas que realmente têm qualidade e são criativas. Só porque participou e assinou um manifesto, isso não interessa.

José Teixeira de Brito: Vocês fizeram juntos um álbum sobre o Rio de Janeiro?

Ferreira Gullar: Na verdade, ele leu um poema meu sobre o Rio de Janeiro e, como ele estava fazendo esse livro, que é uma espécie de guia irônico, engraçado, muito inteligente

e criativo, aí ele usou o poema. Botou o poema no livro porque o poema tem um espírito meio aproximado dessa visão que ele tem do Rio de Janeiro. É muito bonito o álbum que ele fez.

José Teixeira de Brito: A partir da obra de Glauco é possível se vislumbrar uma parcela do Brasil? Se aproximar um pouco do que é o Brasil, pictoricamente? Em termos de imagem e de estofa histórico, cultural? A pintura de Glauco contribui na compreensão do Brasil?

Ferreira Gullar – A arte não releva a realidade. A arte cria, inventa a realidade. A *noite* de Van Gogh não existe na realidade, só existe no quadro dele. *Hamlet* é uma invenção de Shakespeare. Não existe. Quer dizer, existe toda a humanidade e mais um cara chamado *Hamlet* que ele inventou. A obra do artista é uma coisa que ele inventou, que ele criou. Ela vale por si, como um acréscimo à realidade do Brasil. O Brasil era uma coisa, e, com Glauco, é mais alguma coisa. Com Glauco o Brasil é mais alguma coisa. Com Amílcar, é mais alguma coisa; com Lygia Clark, mais alguma coisa. É isso. O Brasil fica mais rico com a obra do Glauco Rodrigues, assim como fica mais rico com a poesia do Drummond. A realidade se enriquece. Não é que revele a realidade.

José Teixeira de Brito: Se formos levar à risca o que você está dizendo, toda a arte feita no território nacional é uma continuação de um Brasil a mais?

Ferreira Gullar: Acrescenta quando é arte. Quando é criação, quando tem qualidade. Acrescenta quando é criação. O Glauco acrescenta porque a pintura dele é uma coisa que ele criou. Não existe nenhum pintor que pinte da maneira que ele pintou, que crie as coisas que ele criou. É uma linguagem própria, um universo próprio, que tem o Brasil como tema. Mas não é igual ao Brasil do *modernismo*, de Anita Malfatti e de Tarsila. É outro Brasil. Entende? Que incorpora aquele Brasil, que incorpora Victor Meirelles. Então, isso é uma contribuição. O que é o Brasil? O Brasil é uma invenção cotidiana. Está sendo inventado todo dia.

José Teixeira de Brito: Aquela frase do Tom, o Brasil não é para principiantes. O Glauco, de alguma maneira, a partir disso que você está dizendo, ele junta tudo isso e apresenta uma leitura, uma visão de Brasil.

Ferreira Gullar: Arte é o que está feito. O resto é teoria. O que importa é o que do pensamento dele se transformou em pintura. Não existe uma história verdadeira. Qual é a verdadeira História? Foi a contada pelos historiadores do século XIX ou é a contada pelos

historiadores de hoje? Cada um conta uma história. Tem várias versões do Brasil. Teorias, maneiras de entender o Brasil. Não existe aquela que é a única, verdadeira. Cada uma tem uma parte de verdade. E você, lendo, você tem a compreensão também, que é a sua própria compreensão. Você não é obrigado a seguir o que disse Gilberto Freire, por exemplo. Mas você pode achar que determinadas coisas que ele disse são verdades e acrescenta ao conhecimento do Brasil. Agora, o que é definitivamente o Brasil eu não sei.

José Teixeira de Brito: Você disse que o Glauco se apropria de certos elementos sem medo desses elementos serem clichês. Por que a bananeira, no Glauco, deixa de ser um clichê de Brasil?

Ferreira Gullar: Ele não pinta a bananeira assim como não pinta a bandeira como se pintava no século XIX. Ele pinta à sua maneira. Ele vê, concebe e expressa a bananeira de uma maneira própria. É por isso. Por isso também, ele não tem medo de versar qualquer coisa, porque ele sabe que tem a capacidade de dizer à sua maneira. O artista cria uma linguagem. Então, quando ele cria a linguagem dele, tudo ele traduz na linguagem dele. Então, tudo o que ele diz tem uma originalidade própria da linguagem que ele criou.

José Teixeira de Brito: Glauco, em sua formação visual, isolado nas latitudes do Pampa, no meio de um contexto completamente diferente do contexto da metrópole carioca, que depois vai inundar o trabalho dele. Isso faz dele um estrangeiro ao estar aqui observando essa realidade?

Ferreira Gullar: Eu não nasci no Rio de Janeiro, eu nasci no Maranhão. João Cabral nasceu em Pernambuco. Cada um nasce em um lugar diferente e traz a sua história, traz a sua vivência de Brasil diferente, de setores diferentes. E tudo isso vem a enriquecer a obra dele. Tudo isso que está aí na história do Glauco entra de uma maneira ou de outra no que ele fez depois. Porque é o que você é, é a sua vida, é a sua experiência de vida que enriquece a sua obra, o que você faz. Às vezes, coisas erradas que você faz contribuem para que você faça melhor no futuro, porque você aprendeu que não é por ali.

José Teixeira de Brito: Para finalizar, Glauco, depois de sua fase abstrata, e com a chegada da ditadura militar, sofre um impacto muito grande com a obra do Robert Rauschenberg com a delegação *pop* na Bienal de Veneza de 1964. E a obra dele muda radicalmente, ele passa a seguir uma linguagem *pop*, uma cartilha *pop*. Mas, assim como os

modernistas, ele consegue fazer isso com uma tremenda raiz nacional, antropofagicamente. A pintura de Glauco a partir da metade dos anos 60 pode ser pensada como *pop*?

Ferreira Gullar: O Glauco é o que ele é. Ele se influenciou pela arte *pop* e fez a arte *pop* à sua maneira, como ele fez as outras coisas à sua maneira. Porque ele era uma pessoa com uma personalidade com traços próprios de criação. Qualquer coisa que ele fizesse sempre teria uma marca pessoal. Porque ele tinha uma personalidade que definia as coisas à sua maneira. Então, a explicação é essa: é a personalidade. O cara que não tem isso, pega e fica copiando outro artista e nunca cria, porque não tem a coisa original, própria, criativa. Tem muito cara que passou a vida inteira copiando outros, mas não é o caso dele, ele tem originalidade, por isso cada coisa que ele fez, mesmo se influenciando por outros, tem sempre um tom que é próprio dele..

APÊNDICE VII: ENTREVISTA GILBERTO CHATEAUBRIAND, OUTUBRO DE 2014

José Teixeira de Brito: Gilberto, quando foi a primeira vez que o senhor ouviu falar em Glauco Rodrigues?

Gilberto Chateaubriand: Desde que formei minha coleção que, na verdade, teve origem por sugestão de Carlos Scliar, gaúcho de Viamão. Eu me tornei muito ligado, via Scliar, ao mundo gaúcho, às artes gaúchas e aos artistas gaúchos. E não podia deixar de ter sido ele que me levou ao Glauco. Mas de uma maneira muito inesperada, porque eu fui conhecer Glauco como adido cultural em Roma. Onde ele servia com o embaixador Hugo Gouthier no Palazzo Doria Pamphilj, na Piazza Navona. Ele estava fazendo uma pequena exposição numa sala que o embaixador havia criado para artistas brasileiros. Foi nessa oportunidade que eu o conheci. Época em que ele era artista abstrato. E eu fiquei tão impressionado com a qualidade da pintura dele que disse: “Olha, Glauco, eu não quero voltar para o Brasil sem levar uma obra tua, mesmo que eu tenha que partir antes do fim da exposição”. E ele disse: “Não tem problema, amigo do Scliar é meu amigo (naquele tempo era *panner generose*, que você podia carregar peso, volume, tudo). Aí vim trazendo uma obra que está lá no Museu até hoje, amarela, um quadro abstrato muito bonito. Como tudo o que ele fazia, tudo o que ele tocava, ele transformava em beleza.

Depois, aqui no Brasil, era a época dos astronautas, ele se encantou com a façanha do Yuri Gagarine fez uma série de trabalhos sobre o Gagarin, que eu tenho vários. Também estão aqui no Museu de Arte Moderna. Depois é que ele entrou na fase brasileira, digamos assim, propriamente dita. Ele resolveu retornar às raízes e produziu duas séries, das quais eu possuo a parte de uma, que são, na verdade, imortais obras-primas: A série dos *Caxinauás* e a série do *Descobrimento do Brasil*.

José Teixeira de Brito: Gilberto, sobre o Glauco abstrato, quais suas impressões? Como era o Glauco abstrato? Por que ele se torna abstrato e por que depois ele larga a abstração?

Gilberto Chateaubriand: É preciso dizer que isso era o ano de 1964. E havia uma proximidade enorme com a pintura dominante da escola de Paris que era abstrata e, evidentemente, ele não podia deixar de sofrer as influências, como todos os pintores no Brasil buscavam seguir os franceses que dominavam a cena pictórica no mundo. Depois foram sucedidos por Nova York. E Glauco larga o abstracionismo e volta ao figurativismo, num movimento interno, em que a sua obra vira indigianista, brasilianista. Uma decisão íntima.

José Teixeira de Brito: E qual a influência da *Pop* e de Robert Rauschenberg? Porque Glauco esteve com Rauschenberg naquela Bienal de Veneza de 1964, quando a delegação norte-americana chega quase que impondo a sua arte. E de alguma maneira o Robert Rauschenberg também estava lidando com o futuro, com a chegada do homem à lua, e me parece que há certa relação. O que você pensa sobre isso? Você, que conviveu com Glauco, em algum momento você viu alguém classificá-lo como *pop*?

Gilberto Chateaubriand: Evidente. Há uma influência marcante. Mas ele mesmo se classificava como Glauco Rodrigues. E é isso. Simplesmente isso.

José Teixeira de Brito: Sobre as duas grandes séries de Glauco, a gente encontra não só uma revisão da História do Brasil, como uma revisão das artes plásticas brasileiras. Um buscar de elementos simbólicos, uma tentativa de decodificar o Brasil. Você pode me falar um pouco sobre isso?

Gilberto Chateaubriand: Ele se apaixonou por livros sobre a vida animal no Brasil. Começou a ler livros sobre zoologia, sobre fauna e flora, e resolveu transportar as ideias que nasceram dessas leituras para a tela, associado à vida dos índios e à História do Brasil. O que deu nascimento a essa série *Descobrimento do Brasil*. São mais ou menos dezoito, dezenove quadros, dos quais eu tenho doze. E oito me acompanham aqui, permanentemente, na minha sala de jantar. Essas oito obras e o retrato do Lewgoy, que está ali.

É uma pintura muito explícita e muito corajosa. E, sobretudo para a época, porque na época não se estava acostumado com a pintura narrativa. E na verdade ele é um grande autor de pintura narrativa, o maior autor de pintura narrativa do século passado no Brasil.

Depois de 50 anos sempre descubro algo novo ao mirá-las. Um prazer saudosista de encontrar velhos amigos, muitos já falecidos. Com o passar do tempo, minha leitura dessas narrativas de Glauco muda.

José Teixeira de Brito: Quando o Glauco retorna ao Brasil, qual o ambiente político que ele encontra aqui e como ele lida com isso?

Gilberto Chateaubriand: O Glauco era um homem de esquerda, como era o Scliar. Com a diferença de que o Scliar chegava com seu esquerdismo ao ponto de pertencer ao partido comunista. Depois ele se indispôs numa viagem a Moscou e se desligou do partido. Mas as ideias persistiram. E ele era um comunista encantador. Porque ambos, na verdade, dois dionisíacos, queriam aproveitar da vida o mel que ela tinha de melhor. O que faziam muito bem e souberam fazer cada um a seu modo. Um, por um caminho mais austero, que era o Scliar. E o Glauco que exerceu o Dionisismo na sua plenitude, com meu apoio, admiração e imitação. E isso num ambiente de repressão. Então, ele começou a transbordar esses sentimentos na tela. Tem várias obras dele tremendamente antimilitaristas e que surpreendentemente foram apresentadas em Minas.

José Teixeira de Brito: Gilberto, um dia o Glauco chegou para você e disse que iria pintar o seu retrato? Ou foi você que encomendou esse retrato?

Gilberto Chateaubriand: Ele espontaneamente me disse que iria fazer o meu retrato, baseado no quadro de um italiano que se chamava *Visita dos embaixadores*. Então ele se fixou num dos personagens desse quadro para fazer o meu. Primeiro, veio aqui umas três vezes me fotografar. Depois, ele começou a pintar o quadro e, por fim, me chamou para posar duas vezes. E aí, uma grande particularidade: o gauchismo dele. Ali no canto tem um Scliar, que é uma pintura na pintura. O Scliar veio pintar especialmente a sua obra que está representada. Aquela natureza morta é uma pintura. Não é do Glauco, é do Scliar. Para simbolizar a amizade deles, a união deles. A admiração recíproca. O carinho que um tinha pelo outro. Só mesmo o gaúcho para ter sentimentos assim tão delicados. Foi tudo escolha dele. Todos os quadros da minha coleção representados no retrato foram escolhidos por ele, que pegou o livro da minha coleção e ele mesmo fez a seleção. Eu não tive a menor interferência. E quando ele me trouxe o quadro aqui, foi um deslumbramento. Pegou Antônio Dias, que era contemporâneo dele, pegou nomes históricos, Anita Malfatti, Portinari, Tarsila do Amaral, que era a geração dos anos 20. Depois pegou a geração dos anos 40, com Djanira. E depois dos anos 50, com Guignard. E vai até a geração de 60, com Antônio Dias. O quadro representa o colecionador e a sua voracidade pela arte brasileira, que ele expressou com sabedoria, maestria e aquela qualidade pictórica maravilhosa, peculiar à obra dele.

Ele faz uma bela homenagem a diferentes artistas, de Anita Malfatti a Tarsila do Amaral, de Antônio Dias a Carlos Scliar, ao mesmo tempo dizendo que poderia ser qualquer um deles se quisesse. Glauco poderia ser um falsificador se quisesse, mas dificilmente será copiado; ele dominava a técnica como ninguém, é difícil fazer igual, é impossível imitar o Glauco.

José Teixeira de Brito: Como o Glauco se relacionava com os seus contemporâneos, além de Scliar, além de Bianchetti?

Gilberto Chateaubriand: Da maneira mais generosa e amistosa possível. O Glauco era sangue universal. Não era homem de rancores, não era homem de ter diferenças, invejas. Ele era um ser absolutamente superior. E a mim me interessa o Glauco que eu vi, que convivi, que admirei, que adquiri e que publiquei. Através da presença dele permanente no Museu de Arte Moderna do Rio e através de exposições individuais. O aspecto dionisíaco, particular e próprio dele, o transformava em um grande companheiro. Ele gostava muito de comer bem. As duas Normas são tradicionalmente maravilhosas cozinheiras, chefes. Ele gostava de viajar, de conhecer pontos históricos, pontos turísticos. Ele tinha uma sede de conhecimento insaciável, o que caracteriza o homem universal que ele era. Ele era muito amigo da Tônia, do César Teddy, que era companheiro dela na época, da Odete Lara, do Darcy de Almeida, um físico do Instituto de Manguinhos. Era um ambiente da maior camaradagem e de conversas espirituosas.

José Teixeira de Brito: Como o Glauco lidava com o mercado? E como vocês negociavam os quadros que comprasse dele?

Gilberto Chateaubriand: Essa parte mercantil era mais com as Normas. Porque ele era de uma modéstia, de uma simplicidade, invejáveis, sem nenhuma preocupação de autorreferência. Sobre os quadros que adquiri, ele chegava para mim e dizia: “Tu me dás o que quiseres”. E nunca houve uma colisão. O valor que eu atribuía, ele sempre aceitou. Ele não tinha ambição financeira, ele não era um sedento por dinheiro, ele era sedento por fusão da arte. Pela arte dele, pela obra dele, como qualquer artista com autoestima. Ele era muito desprendido, generoso com os outros.

José Teixeira de Brito: Você acredita que Glauco em vida teve o reconhecimento que um pintor como ele deveria ter?

Gilberto Chateaubriand: Em alguns setores sim, em outros não tanto. Mas ele teve uma época, enquanto vivo, de muito prestígio, muito reconhecimento, consideração e respeito. Na crítica também. Você vê os livros do Pontual, por exemplo, que era o grande crítico da época; do Frederico Morais, que é o grande decano dos nossos críticos, todos eles foram inesgotáveis em reconhecer o valor da obra de Glauco.

José Teixeira de Brito: Como foi a exposição em Paris esse ano? Uma legitimação dessas lá fora ajuda o Brasil a compreender Glauco Rodrigues?

Gilberto Chateaubriand: Não tive a menor interferência. Fui surpreendido com a exposição quando me pediram as obras emprestadas. O Cabot que foi o Deus *ex-maquina* dessa exposição. Porque o Cabot já tinha um relacionamento com o pessoal do Palais des Beaux Arts. E parece que a exposição foi um sucesso total, como merecia. Evidentemente que há um núcleo que se interessa por arte e, com uma exposição dessas, a repercussão e o interesse por Glauco aumentam muito, mas é um núcleo de, digamos assim, uma aristocracia intelectual.

José Teixeira de Brito: Olhando o quadro que é o seu retrato, eu posso dizer que o Glauco era um virtuose, que ele passava por todas as técnicas e linguagens pictóricas. Gilberto, quantos quadros de Glauco Rodrigues você possui?

Gilberto Chateaubriand: Sem dúvida, eu reputo o Glauco um virtuose do pincel, sim. E a minha coleção cobre a obra de Glauco de cabo a rabo. Todas as fases, algumas menos bem representadas, outras muito bem representadas. Eu me considero uma referência como colecionador de Glauco, modéstia à parte. Antes do abstrato, ele fazia muitas gravuras. Eu também possuo essas gravuras, estão lá no Museu. Ele era gravador por excelência. Excelente gravador. Aliás, os quatro eram.

José Teixeira de Brito: E como você vê a relação do Glauco com as artes gráficas? Com o *design* brasileiro? Com as revistas, com a ilustração, digamos assim?

Gilberto Chateaubriand: Na revista *Senhor*, onde Scliar foi editor gráfico durante anos e anos, Glauco tem uma obra gráfica muito volumosa. E realmente eram obras-primas aquelas edições da *Senhor*.

José Teixeira de Brito: Então, quando Glauco vai ser figurativo nos anos 60, não é nenhuma novidade, ele já havia sido antes?

Gilberto Chateaubriand: Sim ele começou figurativo com as gravuras, com as cenas gaúchas. E evidentemente que Glauco sempre buscou a liberdade na sua pintura, ele só fez o que quis, e isso é próprio dos gênios. Glauco era um gênio. Sua adesão com a renovação foi sempre completa. Glauco era um criador. A obra de Glauco é uma das minhas preferidas. A meu ver, Glauco Rodrigues é um dos pintores mais importantes da geração dele, no Brasil.

José Teixeira de Brito: Sobre esse quadro da série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, a moldura, quem fez? Fale um pouco sobre o quadro.

Gilberto Chateaubriand: O próprio Glauco fez as molduras e escreveu trechos da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, alusivos à pintura que ele fez. Esse quadro é o mais metafórico de todos: esse índio, debiloide, com um calção com as cores da bandeira brasileira, exprimia o complexo da superioridade do Golpe Militar em relação ao resto do mundo. Então é o Brasil, dizendo: “Sabe com quem está falando?”. É a representação do General Geisel.

Esse mostra o Brasil em sua miscigenação racial e religiosa. É uma reprodução de *Primeira Missa no Brasil*, onde entram os portugueses devotos, entram os carnavalescos, entra o pessoal de umbanda. O Brasil é essa mescla toda. Ele mistura as épocas, os tempos todos, gostava muito disso. Presente, passado e futuro.

O que você sente desse quadro? É uma indiazinha baiana, no dia sete de setembro, numa daquelas praias gostosas da Bahia, cantando o Hino Nacional. E os milicos só vendo o perigo comunista pairando sobre o Brasil, traduzido naquelas nuvens vermelhas. É o comunismo que está querendo desabar sobre o Brasil e que era a obsessão dos milicos, o antiesquerdismo deles. E um sol que está encoberto e que a gente não vê.

Aqui é uma cena de carnaval, mais ilustração que qualquer outra coisa.

Aqui são os jovens marinheiros franceses, marujos franceses conversando com os papagaios. Para ter um primeiro contato, um conhecimento, da *terra brasiliensis*.

E aqui é um retrato inspirado num grupo que ele frequentava e convivia diuturnamente em Cabo Frio. Aqui, o físico Darcy de Almeida, ali é ele, aqui Odete Lara, Tônia Carreiro, o César Teddy, o Anacyr Ferreira de Abreu, diretor da TV Globo.

José Teixeira de Brito: E aqui em primeiro plano, quem é?

Gilberto Chateaubriand: Você é um indígena mesmo! Não leu *Life*? A revista *Life*? Essa aqui é a propaganda da Chesterfield, que a *Life* na época publicava em página inteira. Então, simboliza a invasão do capital estrangeiro no Brasil e o brasileiro não está nem aí, continua se divertindo na praia. É a indiferença do brasileiro à invasão do capital estrangeiro. É uma crítica aos EUA.

José Teixeira de Brito: Gilberto, esse quadro foi capa de uma revista importante recentemente: *Art Press*. Aliás, é a primeira vez que um brasileiro é capa da revista.

Gilberto Chateaubriand: Quero lhe mostrar o Lewgoy, eu devo esse quadro à vaidade pessoal do Lewgoy, porque o quadro tinha sido pintado, eram gaúchos ambos, o Lewgoy e o Glauco, e era presente por uma soma simbólica, que Lewgoy se recusou a pagar porque ele se achou muito gordo. Então, graças à vaidade do Lewgoy o quadro está aqui. E é uma obra-prima do Glauco.

Esse aqui é um hino à antropofagia. E um hino a Tarsila do Amaral, porque ele pegou fragmentos da Tarsila e mostrou então as tabas, os índios, os sacrifícios que os índios faziam dos brancos, e o espanto e a curiosidade dos marujos franceses aqui embaixo. É a antropofagia aqui simbolizada. Ele tinha um grande apreço, grande admiração pela Tarsila, pela Anita Malfatti.

Aquele ali é o Jorge Ben Jor, que ele admirava como cantor, como compositor. E a cruz de Malta, o descobrimento do Brasil, que ele mistura com Vasco da Gama.

Aqui nas dependências, eu almoço, janto, tomo *petit déjeuner*, vem cá, aqui é a fase ipanemense dele. Ali uma paquera. Agora, por coincidência, o sujeito que ele fez a paquera, na época, era cadete da aeronáutica, meu amigo, o paulista paquerando ali.

Lá é mais um cervo do Leblon. Glauco me acompanha nos momentos mais íntimos. Aqui e na Fazenda. É uma fraternidade. Indissolúvel. E permanente.

José Teixeira de Brito: Quais suas impressões de como o Glauco via o Brasil?

Gilberto Chateaubriand: Carnavalescamente. Cariocamente. E, entre parênteses, gauchamente. Mas ele parecia muito mais nascido aqui do que nos pagos. Tropical.

José Teixeira de Brito: Sobre esse quadro *Retrato do artista quando jovem*. Fale um pouco sobre ele.

Gilberto Chateaubriand: É muito bonito. De uma ternura, de um romantismo, lindo, lindo, lindo. Gosto muito. Tem outro muito bonito que é de um homem a cavalo, cavalgando, nas ruas de Ouro Preto.

José Teixeira de Brito: Fomos a Areia, no interior da Paraíba, no Museu de Pedro Américo, para filmar os quadros dele. E agora vamos filmar no Museu de Belas Artes *A Batalha do Avaí*, porque queremos fazer um *link* justamente entre a Batalha do Avaí e esse quadro do Glauco, que você falou do homem cavalgando nas ruas em Ouro Preto, que é uma releitura de Pedro Américo.

Gilberto Chateaubriand: Sim, tem vários no museu, os da *Terra Brasilis*, os de *ALenda do Coati-Puru*. O abacaxi, que o Brasil teve que descascar. Os das praias, do tempo das colônias. Olha só, esse quadro aqui é de uma banhista, aqui outra banhista, da fase de Ipanema. A praia de Ipanema é muito presente. Lá na fazenda também está coberto de Glauco. Na fazenda em Porto Ferreira. Ele foi à fazenda duas ou três vezes. E, na época que ele foi, tinha um urubu, autodomesticado. Eu estava fazendo uma construção em frente, o urubu se colocou lá nos andaimes, acostumou e, na casa em frente, onde a gente residia, tomávamos o café da manhã na varanda, o urubu vinha, pousava no espaldar da cadeira e ficava fazendo cafuné na gente. Resolvi mandar fazer carne moída para o urubu, mas ele só comia carne de primeira... Um dia, nós fomos para a piscina e estávamos tomando caipirinha, caímos n'água e, quando voltamos, o Tião, que era o nome do urubu, tinha bebido nossas caipirinhas todas. Então o Tião estava lá cambaleante e o Glauco foi pegar a máquina e tirou várias fotografias do urubu bêbado.

José Teixeira de Brito: Gilberto, sobre as suas obras, a sua coleção, como é a sua relação com expô-las, em mostrá-las?

Gilberto Chateaubriand: Sou de uma liberalidade total. Arte é feita para ser exibida e não escondida. Arte é uma fruição pessoal e coletiva. Fico satisfeitíssimo quando minha coleção é exposta. Tenho uma saudade de Glauco, quem conheceu e conviveu com ele via que era a criatura mais entrosada com o ser humano que você pode imaginar. Nós cairemos no oblívio, no esquecimento. A gente tem uma vivência hoje, mas espere cem anos, quem saberá quem fomos nós? Entretanto, a pintura de Glauco vai permanecer.

José Teixeira de Brito: Sobre a pintura de Glauco, você disse que Glauco era cético. Como alguém cético pinta mais de cem imagens de São Sebastião?

Gilberto Chateaubriand: São os paradoxos da vida.

José Teixeira de Brito: Para terminar, sobre Bagé. Você tem o *Retrato do artista quando jovem*. Você conheceu Bagé?

Gilberto Chateaubriand: Não conheci. Aquilo é uma infusão pictórica quando durmo naquele quarto. É um quadro mais de vegetação, com uma casa muito simples, e ele em frente a essa casa lendo. Com uma lua ao fundo. Lua diurna. Lua da juventude.