

ARTE, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO NO BRASIL DOS ANOS 1960.

Os outdoors realizados por Nelson Leirner.

Bruno Sayão

Os *outdoors* realizados por Nelson Leirner em 1968

A escolha de um único trabalho artístico como objeto de estudo traz em si um inevitável caráter arbitrário. Entretanto, a escrita desse artigo indica que esse modo de pesquisar permite um aprofundamento e uma abordagem da parte para o todo que evita o enquadramento da produção artística em rígidas categorias da História da Arte. O foco e ponto de partida dessa pesquisa é o trabalho *Outdoors nas ruas de São Paulo*, 1968, de Nelson Leirner. A partir da análise desses *outdoors*, são estabelecidas relações com elementos do contexto social e artístico do Brasil dos anos 1960. Além dos elementos históricos que o projeto de Leirner aponta, ele também sugere possibilidades para questões debatidas nas artes visuais até a atualidade, como o convívio imediato da arte com a cidade, a apropriação de meios publicitários e a relação entre arte e política.

São tratados nesse texto tanto aspectos estéticos de *Outdoors nas ruas de São Paulo*, como também sua ligação com importantes transformações sociais pelas quais a sociedade brasileira passa na década de 1960. Além desses, é explorada a relevância desse projeto para a História da Arte, especialmente por inaugurar o uso de *outdoors* como suporte artístico.

Por fim, será analisado o índice político do trabalho e como nele se equaciona a relação entre arte e política, tão marcante na década de 1960.

***Outdoors* nas ruas de São Paulo**

Em 1968, Nelson Leirner contrata com seus próprios recursos uma empresa chamada Espaço para expor na cidade de São Paulo cem *outdoors* com uma mesma imagem. Na época, só existem *outdoors* de dezesseis folhas e o período contratado é o mínimo: 15 dias. Essa primeiro modelo

de *outdoor* criado pelo artista contem os dizeres "Aprenda colorindo gozar a cor" (Imagem 8.1).

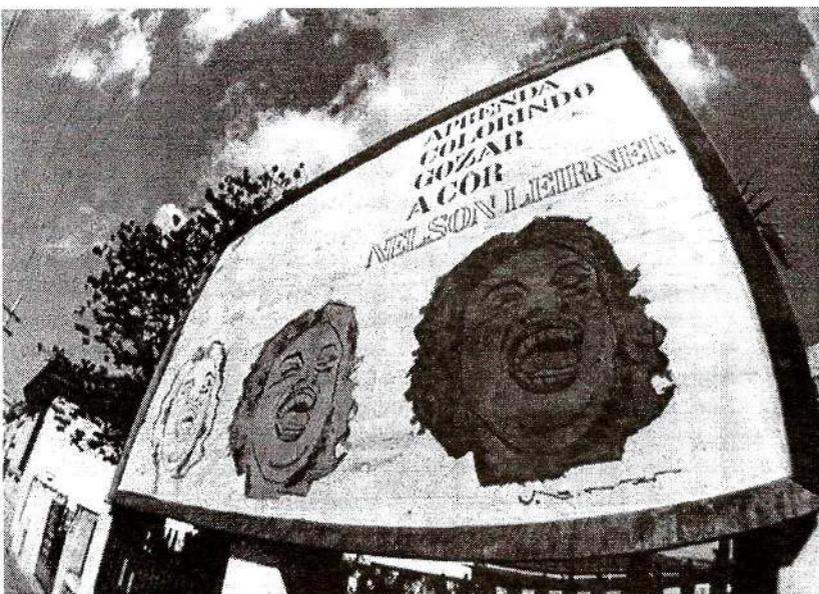


Imagem 8.1
Outdoors nas ruas de São Paulo
1968
Primeiro modelo dos outdoors.



Imagem 8.2
Outdoors nas ruas de São Paulo
1968
Segundo modelo dos outdoors.

O artista nota que a empresa não havia seguido o contrato e vários locais escolhidos para a instalação das imagens não foram respeitados. Ele então negocia com a empresa e consegue a aplicação de mais cem peças na cidade. Já que Leirner não havia recebido retorno nem da imprensa, nem dos transeuntes sobre as cem primeiras aplicações, decide fazer algumas pequenas alterações na imagem a ser aplicada nesse segundo momento. O segundo modelo de *outdoor* criado pelo artista vem acompanhado dos dizeres "Aprenda colorir gozando gozar colorindo" (Imagens 8.2). Aparentemente esta segunda versão também não gerou nenhum retorno relevante.

Ainda no ano de 1968, por ocasião da abertura da exposição de Rubens Gerchman na Art-Art Galeria, Leirner aplica na parte de cima da fachada da galeria o *outdoor* e coloca à venda as impressões que a Espaço havia lhe dado como sobra. As dezesseis folhas que compunham o *outdoor* são embaladas em um tubo para serem vendidas com o objetivo de recuperar parte dos gastos que o artista teve com o trabalho. Nenhum tubo é vendido.

Com o projeto *Outdoors nas ruas de São Paulo*, o artista pretende dar continuidade à pesquisa que vinha desenvolvendo na ocupação de espaços públicos, dessa vez utilizando um novo suporte, que atinge um novo público: motoristas e passageiros de automóveis.

A concepção da imagem a ser divulgada nos *outdoors* é baseada em manuais de desenho acadêmico. O artista encontra no manual uma imagem de uma mulher que aparenta estar em êxtase sexual e, então, faz uma cópia fiel desse desenho apenas alterando a cor.¹ Como resultado tem-se o rosto de uma mulher indicando

¹ As informações sobre a concepção e a aplicação dos *outdoors* apresentadas até aqui foram extraídas a partir de uma correspondência por e-mail entre o pesquisador e Nelson Leirner, realizada em 2011.

APRENDA COLORIR GOZANDO GOZAR COLORINDO NELSON LEIRNER

prazer sexual repetido três vezes, uma na cor branca, uma na cor ocre e uma na cor magenta. Ao lado desses elementos gráficos está a frase "Aprenda colorindo gozar a cor" ou "Aprenda colorir gozando gozar colorindo". O texto presente nos *outdoors* propõe uma relação inusitada e dúbia entre o sexo e o fazer artístico. Abaixo desse texto está a indicação da autoria, o nome do artista: Nelson Leirner (Imagem 8.3).

Já com algumas décadas de distanciamento, o artista avalia os efeitos do trabalho e sua relação com a imprensa:

"Coloquei sem avisar ninguém e eles não tiveram repercussão nenhuma. Não saiu nos jornais, ninguém comentou nada a respeito comigo. Ainda hoje, as pessoas só entendem que há algo acontecendo através do registro da mídia." (Leirner, 2002)

Apesar dessa avaliação negativa por parte do artista, parece quase impossível a tarefa de mensurar a repercussão dos *outdoors* entre inúmeros transeuntes que tiveram contato com eles. Além disso, como registro, o trabalho permanece repercutindo no meio artístico sendo citado e comentado em inúmeros textos.

Na bibliografia consultada o projeto de Leirner é tratado por diferentes títulos e classificações. Além disso, em alguns casos os dois modelos dos *outdoors* são indicados como trabalhos diferentes. Aqui, opta-se por tratar das duas versões de *outdoors* como um único trabalho, uma vez que fazem parte de uma mesma concepção e apresentam somente pequenas diferenças entre si. Quanto à classificação e ao título, opta-se por seguir os utilizados no *site* do artista, que classifica o trabalho como happening e emprega o título *Outdoor nas ruas de São Paulo*.²



O *outdoor* como suporte

O uso de *outdoors* como suporte de arte no Brasil, iniciado em 1968 por Nelson Leirner, já remonta a mais de 40 anos de história. Ao longo desse período suas utilizações têm sido diversas com artistas intervindo diretamente na placa de *outdoor*, com artistas projetando uma imagem a ser impressa para somente um *outdoor* e projetando uma imagem a ser impressa em diversos *outdoors*, como fez Leirner.

Na história do uso do *outdoor* como suporte de arte, merece destaque o evento "Arte na Rua", por sua amplitude e qualidade. Organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, esse projeto tem duas edições: a primeira acontece em 1983, em São Paulo e a segunda no ano seguinte, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Nas duas edições do evento dezenas de artistas são convidados a realizar projetos de arte em *outdoor*. Essa oportunidade gera, então, importantes reflexões sobre o uso desse suporte. Luiz Paulo Baravelli é convidado a participar de sua segunda edição e levanta questionamentos sobre a validade dessa participação. Em carta às curadoras da exposição, o artista coloca uma descontraída reflexão:

menu "happening" e são referidos pelo título "Outdoors nas ruas de São Paulo". Site oficial do artista Nelson Leirner. Disponível em <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em 09 de maio de 2011.

2 No site do artista Nelson Leirner os *outdoors* estão classificados no

Imagem 8.3
Outdoors nas ruas de São Paulo
1968
Reedição para espaço expositivo do segundo modelo dos *outdoors*.

Pequena Tragicomédia:
 Cientista: O sr. sempre morou aqui?
 Caiçara: Faz 40 anos que piso esta praia todos os dias.
 Cientista: O sr. sabe que esta praia é puro minério de urânio?
 Caiçara: Não. O que é minério? O que é urânio?
 Moral: Acesso não é tudo.
 (Baravelli, 1983, p.55)

Muitas são as questões que o uso de *outdoors* como suporte de arte suscita. A mais imediata e apontada por Baravelli é que, ao transportar as artes visuais para a rua, ainda que em suporte bidimensional, surgem novos fatores que demandam outra lógica de trabalho. O público modifica-se, o tempo de percepção diminui, impõe-se o caráter efêmero, as dimensões se ampliam e perde-se a legitimidade dada pelo espaço expositivo.

Aracy Amaral, então diretora do MAC-USP, também comenta no catálogo da exposição "Arte na Rua 2" o uso de *outdoors* na arte:

"E mesmo que no frígido dos ovos, os artistas promovendo o sistema de *outdoors* – cartazes em via pública – o evento possa acabar "se convertendo em publicidade da própria publicidade", o importante é a imagem em grande dimensão, impactante por sua escala, quando criativamente concebida, com o dom de provocar o estranhamento ao se deparar um passante com uma bela imagem, humorosa ou formalmente bem resolvida, sem qualquer apelo aquisitivo ou institucional, em proximidade a painéis publicitários utilitariamente determinados." (Amaral, 1984, p.4)

Amaral ressalta a validade e a legitimidade do uso desse suporte na arte fundamentalmente por subverter um instrumento publicitário. É a ressignificação de um meio tradicionalmente percebido

como de comunicação, de incentivo ao consumo, de alienação e principalmente de apreensão passiva da realidade. O espectador, antes mesmo de ter contato com o trabalho, já tem um repertório de, para que, e a quem serve um *outdoor*. A arte então frustra essa expectativa e, na medida em que propõe outras possibilidades, também propõe um olhar crítico sobre o meio.

Essas questões indicam que, no uso do *outdoor* como suporte de arte, não basta ampliar a escala de um trabalho concebido nos moldes do sistema de arte tradicional. Já em 1968 Leirner compreende tais pontos, e utiliza a linguagem do *outdoor* com uma imagem sintética e de rápida percepção, mas que, de fato, suscita uma reflexão muito mais profunda que aquela usualmente aplicada pelo meio publicitário. Leirner apropria-se de formas utilizadas pela publicidade para realizar um trabalho de arte que ao mesmo tempo que comunica em segundos sua mensagem, permite ao espectador uma reflexão e, estranhamento extremamente significativos. É a desconstrução do *outdoor*.

Em *Outdoors nas ruas de São Paulo*, o artista vale-se de elementos da indústria cultural, sob a influência da Arte Pop, mas com uma finalidade radicalmente oposta a usualmente utilizada em *outdoors*. Leirner transmite uma mensagem ruidosa, intrinsecamente marcada por ambiguidade e que não alcança um resultado específico esperado. O trabalho não visa o convencimento do espectador, mas sim provocá-lo para o novo.

A segunda experiência de Nelson Leirner com *outdoors*

Em 1995, Nelson Leirner realiza uma segunda experiência com *outdoors*, mas em um contexto



Imagem 8.4
Fim de festa
1995
Imagem a ser aplicada
no outdoor.

bastante diferente da primeira. O artista participa do projeto "Contato - Campanha de Sensibilização sobre a AIDS/95", realizado pelo Sesc-Carmo, em São Paulo. Para esse projeto são convidados diversos artistas atuantes no circuito nacional, que desenvolvem *outdoors* ligados à temática da AIDS.

Para esse evento, Leirner cria um outdoor com uma imagem de balões de gás nas cores primárias duas vezes, preenchendo assim toda a parte superior do campo visual. Na parte inferior está escrito "FIM DE FESTA" e abaixo, em letras menores, "N. LEIRNER - 95". À esquerda desse texto destaca-se a imagem de um pequeno balão amarelo em formato alongado que remete a preservativos.

Embora esse trabalho estabeleça relações plásticas evidentes com os *outdoors* de 1968 e até mesmo o sexo como tema em comum, a finalidade e o contexto diferenciados não permitem a ligação direta entre esses projetos. Nessa segunda experiência com outdoors, Leirner está dentro de um evento com finalidades bastante específicas, e responde a isso com um trabalho em que a função de comunicação é priorizada em detrimento da pesquisa artística. Já na primeira experiência é central a experimentação do suporte, realizada sem parceria com nenhuma instituição, nem com temática preestabelecida.

Contexto Social

Como foi apresentado, *Outdoors nas ruas de São Paulo* está intimamente ligado a questões exteriores ao sistema de arte. Sendo assim, para a compreensão mais qualificada desse projeto, cabe ressaltar alguns aspectos do contexto social em que ele foi realizado. Vale a ressalva de que o presente artigo não tem o objetivo de fazer um estudo focado na sociedade brasileira na década de 1960. Entretanto, alguns aspectos dessa sociedade serão apontados em razão de sua contribuição que oferecem para a análise dos *outdoors* realizados por Leirner em 1968.

Ditadura Militar

A década de 1960 inicia-se herdando parte do otimismo e da euforia da década anterior. Sob a situação política turbulenta com a renúncia do então presidente Jânio Quadros e com as dificuldades colocadas para que João Goulart se tornar seu sucessor, vive-se um período de efervescência cultural e intenso debate político. Essa situação modifica-se radicalmente com o golpe militar.

Em 1964, os militares, apoiados por setores empresariais e da classe média, dão um golpe de

Estado e assumem o comando do Brasil. O regime, que aparenta ter um caráter provisório, torna-se cada vez mais rígido. Em 1968, como fruto de disputas internas do governo, setor mais autoritário dos militares assume o poder.

O ano de 1968 merece destaque na história brasileira não somente pelos reflexos das agitações políticas que ocorriam em todo o mundo, mas principalmente pelos fatos políticos ocorridos no país. Trata-se de um ano marcado por conflitos entre os movimentos sociais e o governo golpista. De um lado, o governo militar que cada vez mais revela seu caráter autoritário e suas pretensões de passar um longo período no poder. Do outro, o movimento estudantil que é o primeiro movimento social a conseguir se organizar nacionalmente para combater a ditadura. O movimento estudantil oferece especial interesse para esta pesquisa por ser um elemento aglutinador de intelectuais e artistas. O primeiro semestre do ano de 1968 é marcado por manifestações e confrontos com a polícia em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre os quais se destacam o assassinato do estudante secundarista Edson Luís pela Polícia Militar, a Sexta-feira Sangrenta e a Passeata dos Cem Mil. No segundo semestre deste mesmo ano podemos destacar a violenta invasão da Universidade de Brasília pela polícia, a Guerra da Maria Antônia e a prisão de centenas de estudantes durante o XXX Congresso da UNE, organização já na clandestinidade. (Valle et al., 1999)

Essa série de conflitos culmina, então, no grande marco do enrijecimento do governo militar: o Ato Institucional número 5. No dia 13 de dezembro de 1968 é promulgado o AI-5 que amplia os poderes do presidente a níveis inimagináveis ao mesmo tempo que cerceia os direitos civis. O Poder Executivo pode então cassar mandatos, suspender direitos políticos, demitir ou aposen-

tar funcionários públicos, intervir nos estados e municípios e fechar provisoriamente o congresso nacional. Os últimos anos dessa décadas são marcados então dura repressão exercida pelo governo, que amplia seu caráter autoritário.

Consolidação da Indústria Cultural

Entre as transformações sociais que ocorrem no Brasil da década de 1960 destaca-se o amadurecimento do capitalismo com a reorganização da economia brasileira de maneira a aumentar sua inserção no mercado internacional, ampliar a industrialização e o mercado interno de bens materiais. Essas transformações têm influência direta na produção cultural brasileira.

A televisão, que até a década de 1950, tinha um caráter experimental e até mesmo amadorístico, torna-se o grande meio de comunicação brasileira na década de 1960. A televisão e outros meios de comunicação vão se especializando e sendo administrados cada vez mais sob a lógica da produtividade e do lucro. Renato Ortiz comenta essas transformações sociais a partir do conceito de indústria cultural criado pelos frankfurtanos:

[...] a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que quer dizer que ela seria regida pelas mesmas normas e objetivos: a venda de produtos. O espírito capitalista e racional penetra dessa forma a esfera cultural e organiza a produção nos mesmos moldes empresariais das indústrias. (Ortiz, 199, p.55)

Ortiz utiliza-se dessa noção de indústria cultural para analisar o desenvolvimento da comunicação e da arte no Brasil, identificando as décadas de 1960 e 1970 como o período de consolidação da indústria cultural brasileira. O autor ainda aponta que o governo militar impôs ao país

uma censura que cerceou a produção cultural, ao mesmo tempo que foi grande incentivador e financiador dessa indústria cultural.

Junto do veloz desenvolvimento dos meios de comunicação também ocorre o aumento dos investimentos em publicidade. Se em 1964 eram investidos 152 milhões de cruzeiros em propaganda no Brasil, em 1968 esse número cresce para 960 milhões de cruzeiros e chega a 3,460 bilhões de cruzeiros em 1972.³

Este acelerado crescimento da publicidade e a consolidação da indústria cultural são elementos significativos na análise dos *outdoors* de Leirner. O artista se apropria de meios publicitários em meio a um contexto em que a publicidade cresce desenfreadamente e exerce cada vez mais poder sobre a população.

Contracultura/sexualidade

Outro elemento presente no contexto brasileiro no qual o trabalho de Leirner elaborado é a contracultura, que se inicia no final dos anos 1960 e tem seu auge no começo dos anos 1970. Influenciado por movimentos de contracultura nos Estados Unidos e na Europa, surge no Brasil um grupo composto principalmente por jovens da classe média que negam a racionalidade da modernização autoritária e buscam subjetivar as relações humanas. Nessa busca trazem dois elementos marcantes para a contracultura: o uso de drogas e a libertação sexual. Outro fator ligado a esse contexto foi o início da difusão da pílula anticoncepcional.

Se uma parcela dos jovens opta pela militância política como reação à ditadura militar,

especialmente organizando-se em torno do movimento estudantil, outra parcela vê no movimento *hippie* uma alternativa ao modelo de conduta imposto pela ditadura. O primeiro grupo é acusado pelo Estado e por parte dos meios de comunicação de subversivo, traidor e terrorista, o segundo grupo é tachado de perdido, doente e drogado. O desejo do governo militar por controle e padronização das condutas individuais chegaram a atribuir caráter patológico a ambos os grupos. As intenções políticas são maquiadas por argumentos médicos, então

"Desqualificam-se e patologizam-se, assim, aqueles que fazem oposição ao regime militar, que resistem ao terrorismo do Estado: são doentes e é preciso tratá-los." (Coimbra, 1997, p.434)

O Estado condena a libertação sexual, utilizando-se de argumentos moralistas, mas ao mesmo tempo, de maneira contraditória, é decisivo na consolidação da indústria cultural, que cada vez mais se utiliza da sexualidade como produto, substituindo a moral católica pela moral do mercado.

Mesmo com esse processo iniciado, ao exibir imagens de uma mulher em orgasmo em um *outdoor* o trabalho de Leirner ainda mostra-se ousado se levarmos em consideração, por exemplo, que o primeiro orgasmo da teledramaturgia brasileira é apresentado somente em 1979, por meio da analogia proposta na filmagem de um punho fechado que se abre na série *Malu Mulher*. (Hamburger, 2005, p.52)

É nesse ambiente dividido entre o moralismo e a transformação do sexo em apelo publicitário que Leirner instala nas ruas de São Paulo *outdoors* que anunciam o prazer sexual, não para promover um produto, mas como uma prática que é colocada em direta relação com a arte. A mensagem textual utiliza-se de uma forma imperativa

³ A Televisão Brasileira. *Mercado Global*, n.31/32, ano 3, 1976, p. 20. Apud ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.130.

e tachativa para apresentar uma proposta que gera mais dúvidas do que orienta o espectador. É com essa mensagem dúbia que o artista estampa em imensas placas o prazer sexual em uma sociedade que, possivelmente, não aceitaria isso de maneira mais objetiva.

As artes visuais no Brasil dos anos 1960

No início da década de 1960, as artes visuais no Brasil mantêm-se com uma vasta produção ligada ao Abstracionismo e ainda sob a forte influência do Concretismo, muito presente na década anterior. É também um período de investigação das possibilidades de interação da arte com as massas. Um exemplo bastante significativo dessa investigação são os Centros Populares de Cultura (CPC). Os CPCs são grupos ligados à União Nacional dos Estudantes espalhados por todo o país, que pretendem levar arte politizada às massas. Esse objetivo acaba por fomentar práticas que questionam a necessidade de rever a forma utilizada para chegar às massas. É também um espaço de reflexão acerca da viabilidade de fazer pesquisa estética e se comunicar uma mensagem política em um mesmo trabalho. Os CPCs tiveram uma atuação mais intensa no teatro e na música, mas também tratavam das artes visuais e influenciaram toda uma geração de artistas nas mais diversas linguagens. Com o golpe militar de 1964 os CPCs são imediatamente e definitivamente fechados.

Depois do golpe militar de 1964, o debate político aparece como questão muito evidente para a produção artística. Obviamente, não foram todos os artistas que politizaram seus trabalhos, mas de maneira geral a produção desse período adquire uma energia contestatária até então inexistente. É nesse período também que a figuração reaparece com força, principalmente

ligada a influência da Arte Pop norte-americana.

Tanto os críticos quanto os artistas atuantes nos anos 1960 concordam que não existe uma Arte Pop brasileira. Nosso contexto social era demasiadamente distinto: os EUA viviam um contexto em que a população tinha um poder de consumo e uma gama de produtos à disposição como nunca antes vistos. Enquanto isso, o Brasil vivia sob uma violenta ditadura que se enrijece a cada dia. Não cabe aqui discorrer sobre o que foi a Arte Pop, mas um olhar atento sobre a produção deste período não deixa dúvida que os artistas brasileiro importaram diversos aspectos estéticos da Arte Pop. Sérgio Ferro publica no jornal *Rex Time* um texto que critica esse processo e comenta o diferença de contexto entre Brasil e Estados Unidos:

No Brasil, a frustração generalizada a partir de 64, as restrições a qualquer ação livre e responsável, o irracionalismo mórbido que governa por procuração requerem alterações na pintura, como em tudo. Ora, a "pop", naquele momento, já era mercadoria internacional, a custa de muitos dólares, com a premiação de Rauschenberg em Veneza. Embora abafando o que fazia renascer, o neo-dadaísmo "pop" sugeria a linguagem forte que a pintura brasileira procurava[...]

Aqui[no Brasil], a violência impede a denúncia da violência, lá, há que iludir a consciência da violência. (Ferro, 1967, pp.84-85)

O trabalho de Leirner com *outdoors* em 1968 é um ótimo exemplo de como essa influência se dava em questões plásticas, mas não em sua postura política. O outdoor de Leirner não herda a postura nihilista da Arte Pop, pelo contrário é um trabalho questionador e de tencionamento político.

A influência plástica é evidente, o trabalho reúne diversos aspectos da Arte Pop: uso de técni-

cas publicitárias, cores chapadas e intensas, presença de caracteres tipográficos, uso de grandes dimensões, repetição de imagens, planificação das imagens, apropriação de imagens esvaziando seus conteúdos originais. Mas sua dimensão política aponta para um enfrentamento social que não são característicos da Arte Pop.

A censura nas artes visuais

Na medida em que o regime ditatorial vai se enrijecendo, intensificam suas tentativas de controle social, especialmente a censura, que atinge tanto os meios de comunicação quanto as artes. Se comparadas a outras formas de expressão artística, as artes visuais foram alvo de menor censura, o que pode contribuir para o número limitado de reflexões sobre a censura nas artes visuais e seus desdobramentos na produção artística. Em entrevista, Antônio Henrique Amaral comenta o foco da censura no teatro, na música e no cinema durante a ditadura militar no Brasil:

os militares estavam mais preocupados com a música popular, que atinge mais público. Teatro também. Eles estavam invocados com o teatro e o cinema, essas manifestações de massa.

Porque as artes plásticas, a gente sabe, é para um público muito pequeno e, de certa forma, inofensivo politicamente... (Amaral, 2011)

O fato de a censura ser menor nas artes visuais não deve levar à conclusão de que ela não existiu, pois ela de fato ocorreu. Sua repercussão aparece tanto na produção artística quanto nos depoimentos de artistas atuantes no período. Alguns desses eventos foram registrados e indicam a grande relevância da censura nesse meio. Em 1965, uma obra é vetada na exposição *Proposta 65*. Em 1967, a comissão julgadora

tem que intervir para evitar a retirada de alguns trabalhos do IV Salão de Arte do Distrito Federal, e no mesmo ano algumas obras são retiradas do I Salão de Ouro Preto antes mesmo de serem julgadas. Em 1968, é fechada a II Bienal Nacional de Artes Plásticas (MAM-Bahia). Em 1969, é fechada a exposição no MAM-RJ dos artistas que iam representar o Brasil na Bienal de Paris. Nesse mesmo ano, ainda Mário Pedrosa, então Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, publica em um jornal um texto criticando e denunciando a censura. O texto foi assinado com um pseudônimo. Ainda em 1969 inicia-se um boicote internacional à Bienal de São Paulo que contou com a participação de artistas brasileiros e estrangeiros. (Reis, 2006, ps.58-59)

Conclusões

Outdoors nas ruas de São Paulo é um trabalho que oferece uma visão privilegiada das transformações sociais que ocorrem no Brasil de 1968. Subversão, publicidade e sexualidade estão presentes no trabalho e ligam-se a aspectos característicos desse período: o controle social exercido pelo Estado, a consolidação da indústria cultural brasileira e a revolução sexual.

O contexto do campo artístico também aparece de forma evidente no trabalho; um novo olhar sobre a figuração, a experimentação de novos suportes e interação da arte com o fluxo urbano são algumas dessas características. Além dessas, a influência da Arte Pop também é latente, essencialmente em aspectos formais. Já na sua dimensão política o trabalho de Leirner difere do nihilismo da Arte Pop por sua postura propositiva.

A relação arte e política, tão debatida nesse período, também está presente no happening de Leirner. Embora os *outdoors* não tematizem uma

denúncia ou bandeira política, a atitude de utilizar um suporte da indústria cultural para gerar um ruído que efetivamente atinja a população já é suficiente para evidenciar o tom político do trabalho. Leirner afirma, então, a subjetividade e a individualidade em contraposição a um regime homogenizador e massificador.

É importante aqui diferenciar a noção de uma arte politizada ou subversiva de arte com aspirações socialistas ou comunistas, correntes ideológicas muito latentes nos anos 1960. As formas e origens da oposição à ditadura são diversas. Tão variadas quanto as origens dessa oposição são as ideologias que a guiam, sendo que somente uma parcela desse grupo critica o sistema capitalista. Dessa forma, é essencial para a compreensão desse período histórico o entendimento de que nem toda produção ar-

tística que se opunha àquele regime político se opunha também ao regime econômico vigente. Sem dúvida, os *outdoors* de 1968 são politizados e subversivos, mas não tratam diretamente do sistema econômico vigente.

Nelson Leirner não realiza um trabalho que tenciona o modo de produção nem que denuncia a ditadura militar, mas é politizado na medida em que promove uma postura contrária à hegemônica, propondo uma nova relação com a publicidade, com a sexualidade e com a arte. Para tal, o artista utiliza tanto recursos temáticos quanto recursos formais que no projeto apresentam-se indissociáveis. *Outdoors nas ruas de São Paulo* depõe contra a noção de oposição entre arte de valor estético e arte política. Nesse trabalho o índice político extrapola a temática e manifesta-se também na experimentação de linguagem.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Antonio Henrique. *Antonio Henrique Amaral: depoimento*. 10 de janeiro de 2011. *Portal Digestivo Cultural*. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio_Henrique_Amaral>. Acessado em 09 de maio de 2011. Entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti, Marcos Ribeiro, Décia Foster e Sergio Niculitcheff.
- AMARAL, Aracy. *Qual é o lugar da arte?*. In: NADOR, Mônica; BRITO, Luciana. *Arte na Rua 2*. Catálogo do projeto. São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Novembro de 1984, pp.3-6.
- COIMBRA, Cecília Maria B. *Algumas práticas "Psi" no Brasil do "Milagre"*. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Orgs). *Tiradentes: um presídio da ditadura: memória de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, pp.423-430.
- BARAVELLI, Luiz Paulo. "Carta ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo". *Arte em Revista*. São Paulo. n° 8, 1984. p.55.
- FERRO, Sérgio. "Os limites da denúncia". *Rex Time*. São Paulo. n.4. 10 mar. 1967, p.3.
- HAMBURGUER, Esther. *Teleficação nos anos 70: interpretação da nação*. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp.47-52.
- LEIRNER, Nelson. A volta do pão e circo: depoimento. Julho de 2002. *Jornal do Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. n.18. Disponível em <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_nelson.php>. Acessado em 09 de maio de 2011. Entrevista concedida a Ana Maria Brambilla e a Flavio Gil.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Site oficial do artista Nelson Leirner. Disponível em: <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em: 09 mai. 2011.
- VALLE, Maria Ribeiro do. *1968, o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 1999.