

Grupo Rex e uma outra genealogia da arte brasileira

Fernanda Lopes^I

Resumo: Este artigo revisita a constituição e atuação do Grupo Rex (1966-1967) considerando sua tentativa de construção de outra genealogia para a arte brasileira, especialmente no que diz respeito à arte moderna e sua relação com a arte contemporânea. Textos e materiais produzidos pelo próprio grupo são a base dessa análise.

Palavras-chave: *Grupo Rex. Genealogia. Flávio de Carvallah. Anos 1960.*

Grupo Rex and another Genealogy for Brazilian Art

Abstract: This article revisits the constitution and performance of Grupo Rex (1966-1967) considering its attempt to build another genealogy for Brazilian art, especially with regard to modern art and its relationship with contemporary art. Texts and materials produced by the group itself are the basis of this analysis.

Keywords: *Grupo Rex; Genealogy; Flavio de Carvalho; 60's.*

I Crítica de arte e pesquisadora, Fernanda Lopes é doutora pelo PPGAV-UFRJ. Organizou Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite (2016) e é autora de Área Experimental (2012) e “Éramos o time do Rei” – A Experiência Rex (2006). Foi curadora adjunta do MAM Rio (2016-2020) e, entre as curadorias que realiza desde 2009, está a Sala Especial Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo (2010). E-mail: fernanda.clopes@gmail.com. Rio de Janeiro, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1219982192260376>, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6145-7061>.

AVISO: É A GUERRA

É incrível como, pensando bem, as coisas são simples.

Por exemplo: tem gente que, depois de pensar e sofrer bem, acha que, do jeito que está, a situação das artes plásticas no Brasil não pode continuar. E, sempre pensando bem e sofrendo mais ainda, eles resolvem dar um grito de "basta" (qualquer semelhança com um outro tipo de exclamação bastante semelhante é intrinsecamente intencional). Pois eles gritam "basta", porque sabem que tudo é muito simples de analisar, concluir e realizar. Essas gentes são os Rex, que não podem censurar, e eu comento.

Considerando que não há locais (há inúmeros em não chamar de galerias de arte locais que com esse nome por si abundam, e os motivos se seguem) que tenham um objetivo determinado ou uma linha de conduta idem, ou seja, que se atenham a um movimento e não passem de um primitivo sofisticado hoje para uma população amanhã, ou de um pop autêntico hoje para um primitivo civilizado amanhã.

Considerando que isto mata qualquer movimento que irrompa, pois o artista — já não tendo galeria — também não tem representatividade comercial, o que faz com que ele se vive por conta própria, dependendo de oportunidades fortuitas e de acenos muito mais ocasionais do que a própria palavra segue, dependendo de amizades influentes ou da influência de amizades, exposto hoje aqui, não sabe quanto tempo depois ali, algum trabalho dormindo no beco inutil dos alicerces das já super-citadas locais, arriscando mostrar sua figura no ano que vem, depois das manchas de um coitado que se exibiu depois dos rabiscos de outro que há dois anos não mostrava nada, porque contou a oportunidade a chegar.

(É incrível como, pensando bem, as coisas são simples. Perceberam a dispersão de forças? Perceberam por que não há movimento



FALTA UM, MAS SEMPRE ESTÁ FALTANDO UM

que não tenha continuidade? Onde? Como?!

Considerando que a isto e aquilo se acrescenta a falta de informação por parte da chamada crítica especializada, que se compraz mais no trabalho de um repórter de artes do que de um crítico propriamente dito, já que as críticas são frequentemente incompreensíveis, raramente úteis para o artista e para o público, a quem, teoricamente, se dirigem.

Considerando que a isto, aquilo e aquilo mais se percebeu que a crítica não se renova, no sentido de que novos críticos não se formam, ou não se firmam, para constituir e divulgar a base teórica e informativa dos movimentos que se esboçam.

Considerando que a falta de informação é tão precária que, intencionalmente, Rio e São Paulo se boicotam ao vice-versa, não só porque não há troca de informações, mas também porque não há concretização de organização.

(Essa história de que brasileiros faz tudo na boca ainda vai aca-

har com o Brasil: que faz, faz. Mas podia fazer muito, muito mais. E preciso determinar com urgência em que medida a preguiça e a indolência são componentes do subdesenvolvimento.

Considerando que praticamente não há livros, monografias, nem oficiais nem particulares, sobre artistas e movimentos de arte brasileira; considerando que nem o próprio colecionador tem auxílio por parte da imprensa especializada após a dos locais comumente denominados de galerias de arte, para que se formem verdadeiras coleções de arte brasileira.

Que Rex são eles

Considerando que assim não vai, os Rex partem para a guerra contra este estado de coisas, a fim de não partir para o exterior, que é o último recurso para subsistir. E partem para a guerra com a coroa da vida clara das coisas já incrível como, pensando bem, as coisas são simples; com a espada afiada da ação, sediada no ca-

telão (sediada à Rua Iguaçu, 960, em São Paulo; tendo todos por rainha a mulher, assim, no geral, a mulher (sediada, claro, a mulher na particular, que mulher já é bom no geral, imagine no particular).

Pois considerando tudo isto, os Rex gritam de novo "basta" e, como entre o primeiro e o segundo grito o tempo já passou, o segundo grito sai mais convicto; calçam a cobra; desembainham a espada (perante-se a jogo imaginário da livre associação para os interessados); botam a ponte levadiça; põem a guerra é justamente para levar muita gente para o castelo, arulam a rainha (depois de dar-lhe a segurança que só outras coisas igualmente ondulantes dão); avancam "E a guerra!"

E propõem:
A tentativa de formação de um grupo com força para superar os sistemas viciados de seleção para exposições nacionais ou estrangeiras. Plano de ação?

Ei-la, a quem possa interessar:

1) organização de uma sala de

exposições, cujo nome será "Rex Gallery & Sons", à Rua Iguaçu, 960, São Paulo, que atenda a objetivos desde já definidos, os quais sejam:

2) exposições coletivas dos elementos do grupo, ou de elementos escolhidos sob a responsabilidade do grupo;

3) renovação contínua dos trabalhos expostos, para que o público vá sendo informado regularmente sobre as novas obras produzidas;

4) publicação periódica de um boletim, sendo este o primeiro, intitulado "Rex Time" (seja primeira correia é "Rex Teen"), informando sobre as atividades do grupo, divulgando suas idéias, reproduzindo os trabalhos mais recentes, instruindo e divertindo o público leitor;

5) edição de monografias dos artistas do grupo;

6) realização constante de palestras em sala de exposições, palestras informais, clubes, propositivas a grupos interessados e preferidas pelos próprios artistas;

7) tudo isto será possível, porque o grupo é uma cooperativa, e de qualquer obra vendida será extraída uma porcentagem para a formação de um fundo, que reverterá para a edição do boletim e das monografias, para a conservação e limpeza do castelo, além de coisas mais correntes, tais como para manter a espada afiada, a coroa pronta para qualquer emergência em que o respeito se faça império, a ponte levadiça azurrada, já que — vale repetir — se pretende levar muita gente para lá. (A rainha continuará a depender de fundos particulares outros).

Depois da coroa, a panela

E mais uma panela que se forma? Claro que sim. Mas leva sobre as outras a vantagem de poder utilizar também, com todos os benefícios, o nome de movimento. Além de ter, diferente das outras, a boca mais larga, o fundo mais

atendam sem falta a inauguração da já memorável

REX GALLERY & Sons.

(Galeria Rex)

especialistas em

Arte de Vanguarda

em São Paulo.

3 de junho de 1966 • Rua Iguaçu 960

às 9 nove horas da noite

Figura 1

Aviso: é a guerra.

Fonte: publicado na capa do *Rex Time* n.1. (São Paulo, 3 de junho de 1966)

A manchete estampada em letras maiúsculas na capa da primeira edição do *Rex Time*, publicado em 3 de junho de 1966, dava conta da postura do grupo. “Aviso: é a Guerra” é o título do editorial escrito pelo poeta e jornalista Thomaz Souto Corrêa, que anunciava, logo nas primeiras linhas:

Tem gente que, depois de pensar e sofrer bem, achou que, do jeito que está, a situação das artes plásticas no Brasil não pode continuar. E, sempre pensando bem e sofrendo mais ainda, eles resolveram dar um grito de “basta!”. [...] Essas gentes são os Rex, que me pedem comunicar, e eu comunico. (CORRÊA, 1966).

Formado por Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, em junho de 1966, o Grupo Rex inaugurou suas atividades em São Paulo com a abertura de um espaço de exposições, a *Rex Gallery & Sons*, localizada na Rua Iguatemi, n. 960¹ (dividindo espaço com a loja de móveis Hobjeto, de Geraldo de Barros), e o lançamento de um jornal-boletim, o *Rex Time*.² O grupo queria por fim às relações viciadas das instituições culturais, das galerias e leilões. Buscando espaço para a nova produção artística, os Rex “baixam a ponte levadiça, pois a guerra é justamente para levar muita gente para o castelo”. Em quase um ano de atividade marcado pelo humor e a ironia, promoveram conferências; sessões de filmes experimentais e documentários; organizaram cinco exposições, uma delas reunindo jovens artistas³; e editaram cinco números do jornal *Rex Time*.

Em boa parte da fortuna crítica constituída sobre o grupo, em leituras feitas na época e posteriores, é comum encontrar a ideia de que o Grupo Rex queria acabar com o sistema de arte, que eles eram contra o sistema de arte. Além de uma impossibilidade (uma vez que o sistema de arte no Brasil mal existia, naquele momento baseado na existência de alguns museus, galerias e leilões, voltados para a exibição e comercialização da arte moderna e da arte abstrata brasileiras), é uma leitura um tanto apressada. Entre 1966 e 1967, o grupo Rex instituiu e manteve em funcionamento uma galeria, que além de realizar uma programação regular, contanto com cinco exposições

1 Atual Avenida Brigadeiro Faria Lima, próximo ao Shopping Iguatemi.

2 Lê-se ‘time’ e não ‘taime’.

3 Em 10 de março de 1967, a galeria inaugurava a exposição dos “Sex Artistas”, reunindo os “artistas de amanhã”: Maria Diva Tadel, Iza Christina Ribeiro, Maria do Carmo Gross, Mario N. Ishikawa, Martcello Nitsche e Yoshihiro Hashimoto. Os seis jovens artistas eram alunos do 3o e 4o anos do curso de Formação de Professores de Desenho da Escola de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado. Estudam sob a orientação dos pintores Sergio Ferro, Flávio Império e Flávio Motta.

e eventos paralelos (como palestras e exibição de filmes), funcionava como uma cooperativa, assumindo formalmente um compromisso de trabalhar na venda dos trabalhos expostos e investir no funcionamento da própria galeria o percentual arrecadado para si nas vendas. A programação era anunciada nos jornais, junto com a programação das demais galerias da cidade, e parte da imprensa da época fazia matérias sobre suas vernissages.

Entendendo a importância e o papel de um sistema de arte (mais do que só o mercado), o grupo Rex queria na verdade mudar suas bases de funcionamento. Queria por fim às relações viciadas das instituições culturais, das galerias e leilões, e buscar espaço para exposição da nova produção artística, da jovem produção artística feita naquele momento dos anos 1960. Os Rex “baixam a ponte levadiça, pois a guerra é justamente para levar muita gente para o castelo”.⁴

É mais uma panela que se forma? Claro que sim. Mas leva sobre as outras a vantagem de poder utilizar também, com todas as honrarias, o nome de movimento. Além de ter, diferente das outras, a boca mais larga, o fundo mais acolhedor, o material mais resistente ao fogo da inveja, da inutilidade, da futrica, da fofoca. E uma panela com uma peneira ajustada automaticamente sobre a boca, para impedir a entrada de impurezas que acabem por entornar o caldo. (CORRÊA, 1966).

A formação e atuação do Grupo Rex no contexto da arte brasileira na segunda metade dos anos 1960, é marcado no campo sócio-político pela ditadura militar a partir de 1964 e, no campo artístico, pelas discussões fomentadas naquele momento, sobre a (re)definição da ideia de arte, de objeto artístico e a possibilidade de outras categorias de arte, como a performance e a participação. Como consequência, também era colocadas em xeque a prática da crítica de arte e a formação do artista. A busca de alternativas contemporâneas para a produção artística e novas formas de comunicação com o público, desenvolvidas pelos artistas naquele momento, também implicava na abertura de novos espaços no circuito artístico onde essa produção pudesse circular e ser discutida.

Esse inconformismo ou tendência (ou gosto) pelo considerado inadequado, fora dos padrões da época (dentro e fora do campo da arte), era provavelmente uma das ligas que mantinha unidos artistas de produções plásticas

4 Aviso: é a guerra”. Rex Time n.1. São Paulo, 3 de junho 1966.

tão diferentes (considerando especialmente Geraldo, Nelson e Wesley uma vez que Fajardo, Resende e Nasser era ainda muito jovens naquele momento⁵). O Rex não era um coletivo com objetivo de produzir obras em grupo (com autoria compartilhada) e sim um esforço conjunto para constituir um espaço de resistência, uma alternativa aos padrões de funcionamento do sistema de arte e de leitura da história da arte naquele momento. Cada um dos artistas que fizeram parte do grupo, entre 1966 e 1967, mantiveram suas produções individuais enquanto realizavam as atividades da Rex Gallery & Sons. Como aponta José Resende:

Acredito que a aliança entre Geraldo, Nelson e Wesley fosse mais estratégica, voltada para uma intervenção provocativa, que tentava colocar a situação das artes plásticas em discussão. Acho que a principal motivação era relativa à política cultural.⁶

Havia uma inquietação e insatisfação com relação ao objeto de arte e ao sistema, presentes de forma particular na trajetória individual de cada um dos três e que encontram uma válvula de escape comum na atuação em grupo. Uma união improvável, mas possível. Muitos críticos da época costumavam caracterizar Wesley Duke Lee como alguém em choque permanente com o meio artístico. Em 1963, ele realizou, no João Sebastião Bar (SP), um grande happening. No João, podia-se entrar sem gravata e as moças não precisavam de companhia. Jorge Mautner, um dos frequentadores, conta que o lançamento do seu primeiro livro, *Deus da chuva e da morte*, foi feito lá, num *show* em que ele tocava bandolim e cantava músicas suas. O João Sebastião Bar era tão revolucionário que até sua pornografia de banheiro era inteligente, dizia uma matéria de jornal da época. Wesley apresentou lá a *Série das Ligas*:

Aquela época era a fase da *Série das Ligas*, considerada altamente pornográfica. Acharam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou. Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor meus trabalhos. Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. O que fazia não era 'pare-

5 Na formação do Grupo Rex, aos três artistas experientes, juntaram-se três artistas jovens. A ideia, de Wesley Duke Lee, era que a presença jovem trouxesse vida para o grupo. Wesley convidou Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, seus ex-alunos, para participar da iniciativa. Em 1963, os três jovens estudantes de arquitetura (acompanhados de Luiz Paulo Baravelli, que não chegou a integrar o Grupo Rex), procuraram Wesley para que ele os recebesse como alunos. Mas não como alunos de arte. A preocupação dos quatro era suprir o que denominaram como uma carência no ensino de arquitetura.

6 Em entrevista à autora. São Paulo, 13 out. 2003.

cido', você entende? Só me restava, portanto, a ação individual. Foi quando aconteceram os *happenings*. Fiz a exposição no João Sebastião Bar, porque não tinha onde expor, e então 'cometi' lá minhas invenções. (DUKE LEE, 1980, p. 20-21).

Ao contrário do que acontecia na obra de Wesley – na qual a insatisfação com o sistema de arte tinha muito de sua origem no choque entre a sua formação intelectual e a realidade nacional e da sua consequente “inadequação” ao meio –, a insatisfação que acompanhou Geraldo de Barros desde o início da sua produção está voltada para os limites do objeto de arte. Nas palavras de Paulo Herkenhoff, “Sua inserção na história da arte contemporânea no Brasil será feita de modo consistente e em permanente busca de ruptura, como libertação de quaisquer cânones e conquistas”. (HERKENHOFF, s. d.). Já nos anos 40, recém-chegado do interior de São Paulo, onde nasceu, Geraldo descobriu a fotografia. O encontro se deu através de Atháide de Barros, com quem constrói um laboratório de fotografia no ateliê do Grupo 15, grupo fundado por eles e outros artistas em 1948. No mesmo ano, Geraldo entra como membro do Foto Cine Clube Bandeirante, onde adota um comportamento diferente do determinado pelo pictorialismo, rompendo com a tradição fotográfica nacional. Ele foi um dos primeiros artistas no Brasil a usar técnicas de recorte, sobreposição, solarização e desenho no negativo. Geraldo explica:

Acredito também que é no 'erro', na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. [...] Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica. (BARROS, 1994, p. 11).

Essa atitude o tornou não reconhecido pelos membros do Foto Cine Clube Bandeirante e suas fotografias são constantemente recusadas nas exposições organizadas por eles. Ainda segundo Paulo Herkenhoff,

As *Fotoformas*, na sua execução representam um dos momentos mais importantes da dessacralização da fotografia no Brasil, posto que a aura da pintura única e original transmutou-se em aura da imagem fotográfica. Geraldo de Barros impôs recortes, superposições de negativos, intervenções nas chapas, recortes físicos reais das imagens e montagem sobre uma base de eucatex, “como esculturas”, diz o fotógrafo. O fato é que, em todos esses procedimentos, a busca da imagem abstrata, via a fotografia, significou rever o próprio estatuto da fotografia. Agora ela é um corpo (e não superfície e um espaço representado, daí Waldemar Cordeiro vê-la como “desnaturalização”). (HERKENHOFF, s. d.).

Depois de participar do Grupo Ruptura, na década de 1950, Geraldo interrompeu por algum tempo suas atividades artísticas para se dedicar mais à atividade de designer (gráfico e de móveis), onde seu inconformismo com os limites impostos do objeto artístico tornam-se mais fortes. Em 1954 funda a Cooperativa Unilabor e em 1964 Hobjeto Móveis (que entre 1966 e 1967 dividiria espaço com a Rex Gallery & Sons), dedicadas à produção de móveis. Em 1958, funda com Alexandre Wollner e Rubens Martins a Forminform, um importante ateliê de grafismo no Brasil, responsável pela criação de marcas e de logotipos. Ele só volta a pintar já nos anos 1960, dividindo atelier com o amigo Nelson Leirner. Desde 1964 vinha desenvolvendo um processo de pesquisa onde trabalhava com imagens de *outdoors* e colagens. Era como um movimento de ida e volta: ele tirava um elemento da rua para trabalhá-lo e depois devolvê-lo a seu local de origem. Foram essas colagens que ele apresentou pela primeira vez na Galeria Atrium (SP), junto com Leirner.

Essa exposição marcou um *turning point* dentro da obra de Barros, mas também de Nelson Leirner. Foi nela que o artista apresentou para o público pela primeira vez trabalhos nos quais a crítica ao sistema de arte e o estímulo à participação do espectador são pontos-chave. Essas questões marcam sua obra até hoje e, nesse sentido, um marco importante na sua formação artística foi a morte de seu pai, Isai Leirner (1903-1962). Isai e Felícia Leirner (1904-1996) integravam o ambiente artístico-cultural de São Paulo, sendo um dos casais que mais incentivaram as artes na cidade entre os anos de 1950 e 1960. No Museu de Arte Moderna de São Paulo, Isai participava como diretor-tesoureiro, era membro do Conselho e também integrava a diretoria da Bienal de São Paulo.

Provavelmente animados pelo interesse do filho nas artes a partir de 1953, os dois passaram à ajudá-lo, valendo-se de seu prestígio e influência. Leirner divide sua vida artística em AP e DP: antes e depois do pai (CHIARELLI, 2002, p. 31). Com pouquíssimo tempo de estudo, o jovem Nelson Leirner já tinha exposto na galeria de arte mais importante da cidade na época. Em 1961, seu pai conseguiu que a Galeria São Luiz fizesse uma individual com seu filho, sem que a proprietária sequer tivesse visto as obras. O catálogo dessa primeira individual, por sua vez, foi escrito pelo famoso crítico polonês Ryzard Stanislawsky. Leirner também era aceito em todos os salões, com direito a prêmio. Depois da morte do pai, as portas se fecharam para ele e vieram as críticas ao seu trabalho. Logo cedo, Nelson já tinha testemunhado os meandros do poder no sistema de arte. Essa convivência intensa com o mercado da arte proporcionou ao artista um profundo conhecimento do jogo de influências e poder que estavam envolvidos no meio artístico. Um depoimento do artista à Agnaldo Farias é muito esclarecedor nesse sentido:

Durante três ou quatro anos, começaram a acontecer muitas coisas com a minha carreira; coisas retumbantes, embora estranhas. Notei, por exemplo, que com seis meses de pintura fui premiado num salão. Com um ano de trabalho exponho na melhor galeria de São Paulo, a São Luiz, que apresentou meus desenhos sem vê-los antes. Mais seis meses e entro na Bienal; e Stanislawsky, crítico polonês de fama internacional, acrescenta ao meu trabalho uma longa crítica. Aos poucos a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tinha visão do que fazia então, e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer, até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo. (FARIAS, 1994, p. 41-42).

A partir desse momento, as obras de Nelson Leirner convidavam o espectador à participação, com um tipo de provocação, que faz o público sair da passividade perante a obra, ao mesmo tempo em que o conscientiza das estruturas que regem a relação entre o observador e o objeto de arte. Em uma matéria de jornal da época, ele explica:

Procuro na minha arte a liberdade que concretizo através de rompimentos, quebras de motivos e tradições. Rompimentos estes que não são somente meus, mas também obrigo o público a romper. O diálogo nas artes somente se dará através de atitudes. (LEIRNER, 1967).

Esse inconformismo que marcava, de diferentes maneiras, a produção de Barros, Leirner e Duke Lee, também era peça-chave da atuação do Grupo Rex. Seguindo uma tendência geral da época, de “olhar o Brasil com novos olhos”, de repensar o país e suas estruturas (não só políticas, como sociais e artísticas), o Grupo Rex coloca em questão a tradição construtiva dos anos 1950 ao mesmo tempo em que recupera elementos dadaístas e do realismo fantástico, buscando mais elementos artísticos e de pensamento, e pouco uma questão de identidade nacional. Ou melhor, buscando alternativas para isso que se chamava de uma “identidade nacional”. Dentro desse contexto, o grupo faz uma “releitura” da história da arte, nacional e internacional, ao eleger as referências artísticas das quais se apropriam e a partir das quais fundamentam a sua atuação. Não por acaso, o grupo volta-se para as figuras do modernismo até então marginalizadas no país, como Oswald de Andrade, e Flávio de Carvalho. Entre as referências estrangeiras estão, em especial, Marcel Duchamp e a Arte Pop. A partir de suas escolhas e abordagens, o Grupo Rex possibilita um outro viés de leitura da arte brasileira e de sua historiografia. Além de recuperar iniciativas até então desconsideradas pela história oficial da

AVISO: REX KAPUT



...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

...do que se passou no grupo de Rex. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte. O grupo Rex não é um grupo de artistas, mas sim um grupo de pessoas que se uniram para fazer uma obra de arte.

Figura 2
Aviso: Rex Kaputt.
Fonte: publicado nas páginas 2 e 3 do jornal Rex Time n.5 (São Paulo, 25 de maio de 1967)

arte brasileira, acabaram apontando, com sua ironia e postura duchampiana, para um ponto de referência alternativo à vertente construtiva.

Rex e Oswald de Andrade

O artigo *Aviso: Rex Kaputt*, publicado na quinta e última edição do jornal *Rex Time* (25 de maio de 1967), é o documento mais direto nesse sentido. Nele é feito um amplo balanço comentado sobre as condições de formação do grupo, sua atuação ao longo de 1966 e 1967, além de justificativas para seu fim. Nesse contexto, traçam o que seria a genealogia Rex, explicitando nomes e momentos fundamentais da história brasileira (na arte e fora dela) que “possibilitaram” e validaram a formação e atuação do grupo. Diz o texto:

Para melhor compreensão da posição quase pioneira e muito independente do movimento Rex nas perspectivas históricas do Brasil, daremos abaixo uma lista das principais personalidades que condicionaram as mais importantes reviravoltas culturais do país. Evidentemente, a opinião pública sempre tão lenta em seus movimentos, ainda não alcançou a importância dos acontecimentos (chamados mais tardes de happenings pelos americanos) criados a tão duras penas pelas citadas personalidades. Mas como temos confiança no Brasil e em seu povo, ficamos esperando a data em que tudo ficará mais claro para todos. (GRUPO REX, 1967).

O conjunto de seis acontecimentos é apresentado conforme salienta o texto, em ordem cronológica. Em primeiro lugar ficou “Caramuru (Boom)”. Aqui o Grupo Rex faz referência ao descobrimento do Brasil através de um tema recorrente da historiografia, da literatura e do imaginário brasileiros: a história de Diogo Álvares, o Caramuru, um dos primeiros habitantes brancos do Brasil, aonde chegou provavelmente como náufrago no início da colonização portuguesa. O aventureiro português passou a vida entre os índios, assumindo uma função mediadora ao facilitar o contato deles com os primeiros administradores e missionários portugueses. Foi apelidado de Caramuru pelos tupinambás, sendo a origem e o significado desse apelido diferentes explicações. A mais comum é que Diogo teria descoberto que seria devorado por toda a tribo. Em uma tentativa de fuga, foi perseguido pelos tupinambás e, vendo-se acuado, deu um tiro acidental para o alto. Foi o suficiente para conquistar o respeito da tribo e ganhar o apelido de Caramuru, que em tupi quer dizer o Filho do Trovão. Diogo Álvares casou-se com a índia Paraguaçu, filha de um grande guerreiro e chefe tupinambá da Bahia. Tiveram filhos e netos. A índia foi mais tarde batizada em Saint-Malo, na França, como Catherine du Brésil ou ainda Catarina Álvares Caramuru.

A história de Diogo Álvares se constituiu desde o século XVI como uma das narrativas mais utilizadas para se falar a respeito do Brasil e estabelecer uma origem para o país. A lenda, que ao longo dos séculos serviu de tema para poetas e escritores, marca como momento de nascimento do Brasil o encontro com aos viajantes portugueses. O casal Caramuru e Paraguaçu é considerado o “primeiro casal cristão desta terra onde o milagre do seu amor floresceu na civilização”,⁷ tendo desempenhado um papel fundamental na integração das raças que formaram o povo brasileiro.

7 O 1º Congresso de História da Bahia, promovido em 1949 pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia homenageou a família brasileira com uma placa de mármore na fachada da Igreja da Graça (Salvador) com os seguintes dizeres: “O 1o Congresso de História da Bahia tributa a gratidão nacional a Diogo e Catarina Alvares Caramuru, primeiro casal cristão desta terra onde o milagre do seu amor floresceu na civilização - que assim começou - e na cidade que o imortaliza 1549 - março - 1949”. A relação entre a índia Catarina Paraguaçu e a paróquia da Graça teve início em 1530, quando a esposa de Caramuru teve um sonho onde via, em uma praia, um navio destruído com náufragos tremendo de frio e morrendo de fome. Junto aos marinheiros estava uma mulher branca e fascinante, que segurava uma criança no colo. Sabendo do sonho da esposa, Diogo Álvares mandou que a costa fosse explorada. Na primeira tentativa nada foi encontrado, como o sonho persistia, Caramuru insistiu nas buscas e encontrou um grupo de 17 navegantes espanhóis, que garantiram não haver presença feminina naquela embarcação. O sonho persistia e a mulher pedia a Paraguaçu que a levasse para sua aldeia e lhe construísse uma casa. Finalmente, Diogo encontrou na oca de um índio uma imagem da Virgem Maria com o menino Jesus nos braços. A imagem havia sido recolhida na praia e hoje adorna o altar-mor da paróquia da Graça.

Em segundo lugar está “Bispo Sardinha (nhãm-nhãm)”, uma referência a história de Dom Pedro Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, que junto com mais 90 tripulantes da embarcação onde estava, foi devorado por índios caetés em 1556 depois de um naufrágio na costa nordeste brasileira. O episódio reforçou o mito da saga dos colonizadores civilizados contra os selvagens canibais que viviam em terras brasileiras. Em terceiro lugar está “D. Pedro 1º (Independência ou Morte)”, onde o Grupo Rex faz referência à declaração de Independência do Brasil, e principalmente às circunstâncias em que ela se deu. A Família Real se transferiu para o Brasil em 1808 devido ao Bloqueio Continental decretado pelo Imperador francês Napoleão Bonaparte. A permanência no Brasil por mais de 10 anos fez com que a colônia fosse nomeada a Capital do Império, e muitas mudanças e melhorias foram implantadas aqui para que a antiga colônia pudesse abrigar a Família Real.

Os portugueses criticavam e questionavam a permanência da corte no Rio de Janeiro. O ponto alto da insatisfação foi a Revolução do Porto, ocorrida em 1820 em Portugal, que exigia o retorno da corte visto como forma de “restaurar a dignidade da metrópole” e restaurar a condição de Lisboa como capital do Império. D. João VI se viu obrigado a retornar a Portugal, mas deixou aqui em seu lugar como Príncipe-Regente seu filho D. Pedro I com um conselho: “Coloca a coroa na tua cabeça antes que outro aventureiro o faça”. Assim, a independência do Brasil foi proclamada em 7 de setembro de 1822 não por brasileiros, mas por um português representante da monarquia que exercia o papel de metrópole dessa colônia. A declaração da independência foi uma manobra para acalmar os ânimos internos e manter o domínio sobre a colônia, já que continuava sendo governada por um português.

As três primeiras citações fazem referência a acontecimentos que marcaram a construção da história e da identidade do Brasil, a partir do olhar estrangeiro. Uma história que tinha como marco fundador o encontro com o outro, que começa a existir só no encontro (na validação) do outro, no caso do Brasil, o outro-português. Essa é quase a pedra fundamental de parte importante da arte moderna brasileira, especialmente na atuação de Oswald de Andrade e de seu pensamento antropofágico. Essas preocupações fazem parte do questionamento que volta a se estruturar com força no Brasil a partir de 1964 no Brasil. A vontade de renovação da arte brasileira, que se desenvolvia desde a segunda metade dos anos 1960, vinha acompanhada da vontade de renovação do Brasil como um todo. Entre os temas básicos desse processo de revisão cultural estavam a redescoberta do Brasil e volta às origens nacionais – àquilo que era próprio do Brasil (e não uma tentativa de adequação ao que vinha do exterior). Tais preocupações foram responsáveis

pelo engajamento de grande parte dos intelectuais e dos artistas brasileiros na causa da construção de um Brasil novo.

O pensamento antropófago foi atualizado pelos debates culturais de meados dos anos 1960, que buscavam uma *brasilidade* renovada e tinham em Oswald de Andrade um ponto de referência. Assim como em 1924 e 1928, de maneiras diferentes, havia o desejo de inverter os termos da relação entre o Brasil e o exterior, de acabar com a hegemonia da metrópole.

Passados os primeiros e eufóricos momentos modernistas, onde se destacou como o grande animador, Oswald de Andrade foi marginalizado pela crítica oficial. Depois de 30 anos de isolamento, o pensamento de Oswald foi recuperado pelo grupo de poetas concretos de São Paulo. Em 1958, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari lançaram, no número 4 da revista *Noigandres*, o manifesto “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, onde questionavam a forma tradicional da poesia estruturada em rimas e métricas, decretando o fim do verso e propondo substituí-lo por estruturas baseadas na disposição gráfica e no aspecto sonoro das palavras. Entre as principais influências apontadas pelo grupo no texto, como Mallarmé, James Joyce e Maiakóvski, está Oswald de Andrade. Os poetas concretos viam na poesia coloquial oswaldiana o modelo para seus poemas-objetos. “Oswald já falava ‘somos concretistas’, afirmação premonitória”, diz Haroldo de Campos (GIRON, 2002 apud MATTAR, 2005), que, em 1964, assinou prefácio de três livros do escritor, reeditados nos dez anos de sua morte.

A partir da segunda metade dos anos 1960, o pensamento de Oswald de Andrade passou a ser recuperado por artistas de diferentes áreas culturais. Um marco nesse processo foi a montagem de *O Rei da Vela* por José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina (SP), em 1967, que marcou a reabertura do Teatro depois do incêndio em 1966, e a primeira vez que a companhia encenava um texto brasileiro. *O Rei da Vela* foi como uma descoberta, um reencontro com a realidade nacional, o homem brasileiro e o seu meio geográfico, social e político. No texto-manifesto *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina* escrito em 1967, José Celso afirma:

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação à sua visão do Brasil desde anos depois de abril de 1964. O problema era o do aqui e agora. E o aqui e agora foi encontrado em 1933 n’ *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. (CORREA, 1979).

Reafirmando a sintonia do grupo com essa movimentação em torno de uma “redescoberta” do Brasil, o jornal *Folha da Tarde* publicou uma nota na edição do dia 30 de junho de 1966 anunciando que no dia seguinte a Rex Gallery iria apresentar uma sessão de cinema com documentários de cinema-verdade realizados em São Paulo em 1965. Com o título de “Brasil Hoje” a seção reunia os filmes “Viramundo”, de Geraldo Sarno; “Nossa Escola de Samba”, de Manuel Gimenez; “Subterrâneos do Futebol”, de Maurice Capovilla; “Memória do Cangaço”, de Paulo Gil; e “Roda e outras estórias”, de Sergio Muniz. Todos os filmes foram produzidos entre 1964 e 1965 por Thomas Farkas e, reunidos mais tarde sob o nome de “Brasil Verdade” são considerados clássicos do documentário brasileiro. Juntos, eles ganharam mais de 10 prêmios, entre 1965 e 1967, em festivais no Brasil e no exterior. Em 1969, esse conjunto de filmes deu origem ao projeto “Caravana Farkas”, reunindo quase 20 documentários realizados entre 1969 e 1970 no Nordeste brasileiro. O conjunto, pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira, foi produzido por um grupo de jovens cineastas organizados em torno de Farkas. Cada um dos documentários aborda um tema, como a literatura oral, a religiosidade popular, o artesanato, o sertanejo, e o cotidiano na fazenda. Os documentários da Caravana Farkas foram os primeiros a retratar uma faceta pouco conhecida da realidade brasileira.

A ideia de descoberta e redescoberta da América era algo que rondava o imaginário do grupo. Buscando romper com a apatia e conformismo do público brasileiro, eles inauguram a exposição *Descoberta da América* na Rex Gallery & Sons em 21 de outubro de 1966. Como o cartaz da exposição apontava, 21 é “12 ao contrário”, e foi em 12 de outubro de 1492 que Colombo descobriu a América. A brincadeira com as datas reforçava a proposta da exposição, onde os artistas procuraram ligar as tendências do Grupo Rex com os movimentos contemporâneos. O título apontava com clareza a origem desses movimentos: os Estados Unidos. Em matéria publicada no dia da inauguração no jornal *O Estado de S. Paulo*, Wesley explica o motivo do título: “A mostra chama-se *Descoberta da América* devido ao fato de a exposição ser em outubro e também ao de trazermos as manifestações do tempo para o ambiente local”. (GRUPO REX, 1966). Em outra matéria, também publicada no dia da inauguração, mas no jornal *Folha de S. Paulo*, quem explica o título da exposição é Nelson Leirner e Geraldo de Barros: “Nós pertencemos a uma tendência da arte de vanguarda cuja origem está na América (daí a denominação de *Descoberta da América* para a exposição que vai ser realizada hoje). É a primeira vez que a arte é exportada da América para outros países, mesmo da Europa, de onde sempre procedem os movimentos de arte”. (BARROS; LEIRNER, 1966).

REX GALLERY & SONS

RUA IGUATEMI 960

GRANDE ACONTECIMENTO

SEXTA-FEIRA

21 DE OUTUBRO

(12 AO CONTRÁRIO)

**DESCOBERTA
DA AMERICA**

COMPAREÇAM TODOS : ATRAÇÕES VARIADAS

**VOCE TAMBEM PODERA PINTAR
(TAXI PAINTING)**

Em benefício do ovo do cachorro morto

APRESENTANDO OS ARTISTAS EXCLUSIVOS

GERALDO DE BARROS

WESLEY DUKE LEE

OLIVIER PERROY (Gatão)

JOSÉ RESENDE

ROLANDO CABOT

NELSON LEIRNER

CARLOS FAJARDO (Fáfá)

FREDERICO (Pão) NASSER

NOTA: AOS CAVALHEIROS SOLICITAMOS UM PRATO DE SALGADINHOS
AS SENHORAS BEBIDAS

Figura 3 (anterior)
 Cartaz da exposição
Descoberta da América, inaugurada
 21 de outubro de
 1966. 48 x 32,5 cm

Figura 4 (direita)
Você acha a pintura moderna um borrão que qualquer criança faz? Fonte: Jornal da Tarde (SP), s.d.



Aproveitando a brincadeira do grupo com o acontecimento histórico, um jornal de circulação regular (não identificado, mas provavelmente o Jornal da Tarde) publicou provavelmente no dia da inauguração (a data também não pode ser identificada) uma tira com um desenho como de uma história em quadrinhos com o título: “Você acha a pintura moderna um borrão que qualquer criança faz?”. O desenho traz um grande barco da época das grandes navegações. Dele sai um barco menor com seis homens vestidos como europeus na época do descobrimento. Os homens são os integrantes do Grupo Rex e a bandeira no barco anuncia: “A Descoberta da América. 21 de outubro”. O barco vai em direção a uma escada, onde se encontra um índio. No topo da escada se vê uma placa com os dizeres: “Rex Gallery & Sons. Iguatemi, 960”.

A exposição também é tema de uma história em quadrinhos publicada no jornal *Rex Time* n. 3, lançado no dia da exposição *Descoberta da América*. No primeiro quadro os seis artistas aparecem, como no desenho anterior, vestidos como europeus na época do descobrimento. A legenda informa: “Continuação: resumo do capítulo anterior. Blablabla, muitas dificuldades e coisa e tal, os artistas achavam que havia um outro caminho para as artes ocidentais, apesar de alguns especialistas no assunto afirmarem que a ‘terra é chata!’. Assim foi que: seis navegantes resolveram se empenhar na longa viagem”. No quadro seguinte a legenda informa que “Francisco III, Rei de Nápoles, o grande mecenas, apesar de apoiar as aventuras, só aconselhava a viagem dali a dois anos”. A figura, um senhor careca, de óculos, é muito parecido com Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, grande mecenas brasileiro, responsável pela criação da Bienal Internacional de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

No quadro seguinte, somos informados que “o grupo jesuítico, ‘Ferraz’ nas suas atitudes, desaconselhava a aventura pela distância do centro, e que não

seria possível navegar, uma vez que não tinha participado da escolha da tripulação”. A ilustração mostra um homem, vestido de preto, sendo atacado por pássaros, segurando em uma das mãos uma espécie de placa de pedra, como aquelas onde foram escritos os 10 Mandamentos – as normas de conduta da Lei de Deus. Essa pode ser lida como uma referência à postura da crítica de arte paulistana, que segundo o grupo era contrária a qualquer tipo de renovação nas artes, e à figura do jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, ligado aos modernistas e que fez parte do júri da Bienal de São Paulo em suas primeiras edições.⁸ Em seguida, os artistas aparecem em um barco chamado “Rex Gallery”. A legenda nos informa que eles decidiram partir sozinhos, “na grande tradição brasileira de Sagres”. Em um desenho muito parecido com o que foi publicado em jornal não identificado (analisado anteriormente), os artistas aparecem chegando em terra firme. O último quadro da história traz um ovo em pé. A legenda informa: “O ovo permanece em pé na iguatemi. O truque a gente não conta”. Um tubo de cola araldite revela o truque.

8 Não foi encontrada nenhuma outra referência direta do Grupo Rex ao crítico Geraldo Ferraz, mas em uma resposta ao artigo “Brasília: o júri montou no porco”, publicado por Ferraz no jornal O Estado de S. Paulo em 28 de janeiro de 1968 a respeito da polêmica causada pelo porco empalhado apresentado por Nelson Leirner no Salão de Brasília de 1967, o crítico Frederico Moraes expõe sua opinião sobre o crítico paulista, que na matéria citada refere-se a Moraes como “crítico juvenil”. Transcrevo a resposta na íntegra por acreditar que Frederico Moraes e o Grupo Rex compartilhavam da mesma opinião sobre o crítico: “Pela segunda vez sou honrado com o epíteto (vá lá, alcunha) de ‘crítico juvenil’. Poderia, em resposta, e para rimar, chamá-lo de crítico senil, pois assim como juvenil casa com primavera, senil combina com imbecil. Mas dizia, fui assim chamado a primeira vez porque condenei sua [de Geraldo Ferraz] omissão (ou demissão, como diria Mário Pedrosa) no Júri Internacional da IX Bienal de São Paulo, quando concordou em não conceder o prêmio de pesquisa ao Brasil, conforme o Regulamento, e porque o Júri Especial da Bienal, onde atuamos juntos, defendi as proposições de vanguarda. Agora, porque organizei o IV Salão de Arte Moderna de Brasília (unanimemente apontado pela crítica brasileira como um dos acontecimentos mais importantes do ano de 1967) e principalmente, porque fui a público explicar a aceitação de duas obras de Nelson Leirner denominadas ‘Matéria e Forma’, no mencionado Salão. Juvenil certamente deve significar para o senhor irresponsável, apressado, festivo, talvez quem sabe infantil por oposição àquelas qualidades que obviamente identifica em si mesmo: responsável, seguro no julgamento, sério e profundo nas conclusões, maduro nas decisões. Porque não trocamos juvenil por jovem, austero por gagá, maduro por acadêmico, sério por desinformado e desatualizado. Sim, senhor Geraldo Ferraz, sou um crítico jovem não pela idade, mas por ser aberto às proposições da arte atual, por ver na arte uma forma de conhecimento, de construção da realidade, ‘um modo mais lúcido de entrar no mundo’, enfim, uma nítida e clara função social e revolucionária, e nunca evasão ou escapismo, reflexo de estados d’almas, etc. Jovem por ser capaz de compreender e sentir não só a arte dos jovens, mas a arte jovem (porque, afinal, arte não tem idade), enquanto o senhor, velho, fica falando de grafismos e matérias, defendendo o quadro moribundo, o desenho de filigranas, a estatuária, a gravura de efeitos (e/ou confeitos), marcando passo, cansado, piramidal, o raciocínio lento, movimentando-se com a mesma dificuldade do corpo, pesadão e disforme, a imaginação incapaz de avançar alguns palmos além da moldura, presa ao quadro, a ver em pinceladas inconsequentes, navios ausentes, a solidão (ou solidões?) do mar, súbitas paisagens, a noite iluminada, e por aí vai. Olavo Bilac que o ouça. Minha juventude, por isso mesmo, deve irritá-lo, não explicasse Freud o problema de outra maneira, ou a arteriosclerose (que é também cerebral). Já é tempo de aposentadoria, S. Paulo merece uma crítica melhor, mais jovem, aberta, inteligente. Como diria um dos Beatles no primeiro filme de Lester, com essa velhice que aí está o país não vai para frente. Tampouco a crítica de arte”. (In: “Porco e Aposentadoria” – Frederico Moraes – Diário de Notícias, RJ, 04 de fevereiro de 1968).

Dando continuidade a sua proposta de divulgação cultural, o Grupo Rex apresentou durante a exposição *Descoberta da América* filmes culturais e documentários, nos quais se destacavam perfis e o trabalho de artistas como: Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Barnett Newman, Kanneth Noland e Frank Stella. Uma nota publicada no jornal *Rex Time* n. 3 informava:

Apresentação inédita de filmes

A Rex Gallery & Sons apresentará ao público paulistano durante a exposição comemorativa da *Descoberta da América*, e dando continuação ao seu programa de divulgação cultural, com total exclusividade, seis filmes sobre artistas norte-americanos que praticamente provocaram toda a revolução contemporânea das artes: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine do grupo Pop, e Barnett Newman, Kanneth Noland e Frank Stella do grupo Cool, Hard Edge e Op. Estes “perfis” foram realizados pelo cineasta americano Lane Slate (premiado no Festival de Veneza com um de seus documentários) para a National Education Television de Nova York. Recentemente este cineasta esteve em São Paulo rodando um documentário para a mesma entidade sobre o artista exclusivo da Rex Gallery & Sons, Wesley Duke Lee. A programação será de dois filmes, cada sexta-feira depois da inauguração, dia 21 de outubro. Não percam esta informação “viva” sobre o momento das artes. (GRUPO REX, 1966).

O cartaz da exposição *Descoberta da América* também convidava as pessoas para um “grande acontecimento”. Além de apresentar trabalhos dos artistas do grupo, também trazia a *Táxi Painting*. “Você também poderá pintar”, dizia o cartaz de divulgação da inauguração. O sistema proposto pelo grupo era simples: havia uma grande tela em branco, de oito metros quadrados no fundo da galeria e perto um taxímetro bem antigo, de metal, além de tinta e pincéis à vontade. Qualquer um dos presentes podia acionar o taxímetro e pintar na grande tela. Depois era só pagar o tempo que ficou pintando, registrado no taxímetro.

Nelson Leirner explica em uma matéria publicada no jornal da época a origem dessa ideia: “As expressões mais freqüentes que se ouvem em exposições, de parte dos assistentes, é ‘eu também seria capaz de fazer isso’, ou ‘o meu filho faria melhor’. Daremos, pois, por meio de nossa criação, o ‘taxi painting’, a todos que o desejarem, a oportunidade de pintar, desde que paguem a bandeirada, de 320 cruzeiros a 400 cruzeiros por minuto”. (GRUPO REX, 1966). Na mesma matéria, Geraldo de Barros completa: “Haverá, no local da exposição, uma grande tela e material à vontade. Quem quiser praticar o ‘taxi painting’ poderá fazê-lo à vontade e mais ainda, quem não estiver satisfeito com o trabalho de outros poderá pintar por cima. Será uma manifestação de pintura coletiva”. (GRUPO REX, 1966).

Fabiana de Barros, uma das filhas de Geraldo de Barros, ainda menina, foi uma das pessoas que esteve na abertura da exposição *Descoberta da América* e participou da *Taxi Painting*. “Como todas as *vernissages* da Rex, primeiro começou gentil o negócio, ninguém queria pintar. O papai veio e falou assim ‘Vai lá você! Você vai começar, é criança e anima as pessoas’. Eu fui, comecei a desenhar e pintar, e começou a animar todo mundo a pintar e tal, aquele negócio... Eu fiquei supercontente, que tinha sido a primeira”, conta.⁹ Ao final da exposição, a pintura na grande tela resultou em um borrão marrom, uma verdadeira lama, como definiu Wesley Duke Lee (COSTA, 2005, p. 126), já que as pessoas pintavam por cima do que já estava na tela.

Rex e Flavio de Carvalho



Figura 5
Convite para as palestras de Flávio de Carvalho. São Paulo: 30 de setembro de 1966 e 7 de outubro de 1966

Retomando a análise da genealogia do Grupo Rex estruturada por eles mesmos no artigo *Aviso: Rex Kaput*, encontramos no quarto e quinto lugares o artista Flávio de Carvalho a partir das referências “Clarabóia da cozinha da Leteria Campo Bello”, e a “Travessia do Viaduto do Chá”, respectivamente.

9 Em entrevista à autora. São Paulo, out. 2003.

Flávio de Carvalho foi o primeiro, e praticamente único, artista de toda a história da arte brasileira citado pelo grupo. Quando falam em “Clarabóia da cozinha da Leiteria Campo Bello”, os Rex estão fazendo referência ao trabalho de Flávio de Carvalho que ficou conhecido como *Experiência nº2* (1931), realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Ao percorrer a procissão em sentido contrário, e usando um chapéu, Flavio despertou a ira dos fiéis, que correram atrás dele tentando agredi-lo. Flávio foi perseguido pela multidão até a Leiteria Campo Belo, na Rua de São Bento, onde depois de passar por mesas e cadeiras, deixando os fregueses atônitos, entrou na cozinha, subiu em uma pia e entrou por uma clarabóia, após ter arreventado a tela de arame. Só saiu da leiteria quando a polícia chegou, e o levou para a delegacia em um carro de presos e sob proteção.

Vinte e cinco anos mais tarde, Flávio realizou a *Experiência nº3* (1956), também apontada pelos Rex no quinto item de suas referências como “Travessia do Viaduto do Chá”. Desde 1944, Flavio fazia reflexões sobre a “estupidez” do terno-e-gravata para o homem tropical, embora só tenha apresentado sua proposta-alternativa 12 anos depois. Em 1956, ele saiu pelas ruas do centro da cidade de São Paulo, atravessando o Viaduto do Chá, desfilando sua proposta de traje ideal para o homem tropical: saia plissada acima do joelho (antes mesmo que May Quant lançasse a minissaia), top a Michelangelo de náilon, meia arrastão e sandália de couro cru. Batizada de *Experiência nº 3*,¹⁰ foi imediatamente associada ao New Look que Christian Dior lançaria no ano seguinte, em 1957: um traje que revolucionou a moda no pós-guerra, oferecendo à mulher o direito à feminilidade, com saias no meio da perna e cinturinha de vespa.

Para Flavio, o homem tropical deveria se desvencilhar da secular tirania europeia que lhe envolvia o corpo. Em depoimento ao jornal *O Estado de S. Paulo* na época, explicava assim sua tese:

No New Look para o verão a refrigeração do corpo se dá pelo fluxo em velocidade graduável do volume de ar situado entre o corpo e o tecido, este fluxo de ar leva con-

10 Em matéria intitulada “Brave New Look”, a revista Time publicou uma matéria transcrevendo declarações de Flávio de Carvalho: “Quando as pessoas perceberem que a minha nova moda não é só mais alegre, edificante e confortável, como também econômica, todo mundo vai experimentá-la! Eu terei libertado a Humanidade de uma escravidão deprimente!”. (“Brave New Look”. Time, Chicago, 25 de junho de 1956, p. 30, 1 il, Apud Toledo, J. Flavio de Carvalho - O Comedor de Emoções. São Paulo: UNICAMP, 1994, p. 511)

sigo o vapor de água do suor para a atmosfera no exterior do traje, impedindo que o suor se deposite sobre o tecido”. E continuava: “Para que haja um bom fluxo de ar há necessidade de um bom volume de ar entre o corpo e o tecido. [...] A saia não pode ser substituída pelo short porque o short impede a circulação de ar entre as coxas.

Embora a ideia da saia (incluindo túnicas e vestidos) para homem não seja novidade, Flávio foi um visionário. Ou um “revolucionário romântico”, como definiu o arquiteto suíço Le Corbusier (TOLEDO, 1994, p. 76-77). Ao recuperar uma peça de uso corrente dos homens da Antiguidade (como mostram, por exemplo, as imagens de Rei Mycerinos, da 4ª dinastia egípcia, que usa modelo pregueado como o de Carvalho) e tradicional até hoje entre os escoceses (com a saia *kilt*), Flávio de Carvalho transformou a roupa em manifestação artística contra as convenções burguesas e o conservadorismo da sociedade. Menotti Del Picchia comentou assim a passeata de Flávio: “Ele não se ria, por dentro, dos que por fora se riam dele; sua aventura não era uma piada: era heroica”. Obviamente, boa parte do público que viu naquilo apenas uma piada, sem entender suas razões. E Del Picchia conclui: “Não creio que seus modelos vingam; Flávio é um Galileu e não um Dior; não é um costureiro, é um filósofo”. Del Picchia tinha razão. Ao falar de moda, Flávio de Carvalho na verdade falava sobre condicionamento, de corpo e mente, a padrões e formatos muitas vezes reproduzidos em diferentes contextos, mas sem sentido. Como a roupa extremamente quente para ser usada pelo homem dos trópicos, mas que simbolicamente carregava com ela certa “civildade” europeia. Flávio dizia que se propunha acabar com o reinado da burrice. Uma burrice que nos obriga a agonizar de calor dentro de gravatas, colarinhos, coletes e paletós. “Esta é a minha contribuição para liberar o cérebro do homem dos preconceitos que o amesquinham e o levam a repelir, sem exame, qualquer ideia nova”.

Exatamente 10 anos depois da realização da Experiência nº 3, Flávio de Carvalho foi convidado pelo Grupo Rex a fazer uma conferência na Rex Gallery & Sons. Conforme anunciado nos jornais da época, nos dias 30 de setembro e 07 de outubro de 1966, Flávio de Carvalho falou sobre a “Dialética da Moda – Motivos que determinaram as mutações da moda através da História”: duas conferências (“Dialética da Moda – Explicação Geral da Teoria” e “Dialética da Moda – Provas e Conclusão”) com direito a projeção de slides.

Os Rex prestando uma homenagem às nossas bases culturais ainda não homologadas e tentando estabelecer uma ligação entre os primeiros movimentos de vanguarda e o Rex, convidam Flávio de Carvalho para conferências sobre um tema a sua escolha. Flávio falou sobre a dialética da moda, tema ainda virgem mesmo nos centros da moda mundial. Para os pouco informados, Flávio de Carvalho é apenas um excêntrico; para

outros que tentam estar mais atualizados, Flávio é o mais característico expoente da vanguarda da arte do Brasil. (Nota da redação: é uma pena que Flávio de Carvalho tenha nascido no Brasil; isto causou um atraso de pelo menos cem anos na compreensão da obra deste artista). (GRUPO REX, 1967).

Com a galeria arrumada e cadeiras e mesa devidamente organizadas, Flávio levou dois encontros para expor, através de um texto elaborado e uma seleção rica de slides, seus pensamentos sobre a moda e a sociedade. “E a maioria das pessoas não sabia quem ele era”, lembra Wesley.¹¹ “Depois de cada palestra, Flávio ainda permanecia na galeria, conversando e respondendo perguntas das pessoas presentes sobre as experiências que tinha realizado e outros trabalhos. Ele era uma gentileza, né?”, completa.

Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho foram diálogos fundamentais para o desenvolvimento do pensamento e da atuação do Grupo Rex. Contribuíram especialmente com suas não conformidades à padrões estabelecidos, sendo ao mesmo tempo adotados e esquecidos pela arte moderna brasileira. A necessidade de repensar leituras e reconstruir histórias não oficiais, tensionando e explicitando o jogo de poder por trás das estruturas oficiais, era parte do pensamento de Oswald, Flávio e também do Grupo Rex. Em suas carreiras individuais, Nelson, Geraldo e Wesley entenderam, de maneiras diferentes, que os padrões estabelecidos pela história da arte (e pela história geral), tem como uma de suas ferramentas básicas o apagamento. Nesse sentido, é quase um passo obrigatório que a atuação do Grupo Rex, ao buscar rediscutir o sistema de arte e propor alternativas mais inclusivas a ele, retome nossa história (da arte e geral) a partir de pontos de vista, nomes e acontecimentos mantidos à margem, seja por seu silenciamento, seja por sua presença a partir de uma leitura restrita e superficial. A outra possibilidade de presença artística que o Grupo Rex propunha no sistema de arte do Brasil dos anos 1960 era também a possibilidade da construção de uma outra história, “diferente das outras, [com] a boca mais larga, o fundo mais acolhedor, o material mais resistente ao fogo da inveja, da inutilidade, da futrica, da fofoca”.¹²

11 Em entrevista à autora. São Paulo, out. 2003.

12 Idem, *Ibidem*.

Referências

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros: fotografias = photographs*. São Paulo: Raízes, 1994, p. 11.

BARROS, Geraldo de; LEIRNER, Nelson. Público poderá pintar na exposição que o Grupo Rex realizará. Folha de S. Paulo. 21 out. 1966.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não Arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002, p. 31.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Um salmão na corrente taciturna – o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005, p. 126.

CORREA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto Oficina*. 4 de setembro de 1967. In: *Arte em Revista – Anos 60*. São Paulo: Kairós, 1979.

CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. Rex Time n.1. São Paulo, 3 de junho de 1966.

DUKE LEE, Wesley. In: COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea). p.20-21.

FARIAS, Agnaldo. *Retrospectiva Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994. p. 41-42.

GIRON, Luís Antônio. Frutos da tempestade. Originalmente publicado na edição especial “80 anos de Revolução – Semana de Arte Moderna de 1922”. Revista Época, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 2002. Apud. MATTAR, Denise. *O’Brasil – Da terra encantada à aldeia global*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2005, p. 184-189.

GRUPO REX. Aviso: Rex Kaput. In: Rex Time n. 5. São Paulo, 25 maio 1967.

GRUPO REX. Rex Time n. 3. São Paulo, 21 out. 1966.

GRUPO REX. Happening em Galeria, O Estado de S. Paulo, 21 out. 1966.

HERKENHOFF, Paulo. Geraldo de Barros – *A renovação e a Constância*. Texto não publicado. s. d., Sem paginação. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

LEIRNER, Nelson. Rex fecha dia 11. Folha de S. Paulo, 21 maio 1967.

MATTAR, Denise. *O’Brasil – Da terra encantada à aldeia global*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2005, p. 184-189.

TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 76.

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 18 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

