



Circuito, cidade e arte: dois textos de *Malasartes*

Patricia Corrêa

O texto procura analisar, em dois artigos publicados na revista Malasartes (1975-1976), a percepção e a crítica de uma dinâmica específica da arte no Brasil dos anos 70. A partir dessa dinâmica de circulação e descontinuidade, pensou-se tanto o circuito comercial e institucional da arte quanto a presença da arte na cidade.

Arte contemporânea, revista Malasartes, circuito de arte, cidade.

“Mais do que em obras de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam”,¹ anunciava a revista *Malasartes* nas primeiras páginas de seu primeiro número. A frase assinalava o eixo temático desse empreendimento coletivo que durou três números, lançados entre o segundo semestre de 1975 e o primeiro semestre de 1976, e cujos editores – Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas – apresentavam como “uma revista sobre a política das artes”. *Malasartes* propunha-se, afinal, não apenas a refletir sobre as condições e possibilidades de inserção da arte no processo cultural brasileiro, mas também a ser, ela própria, um vetor dessa inserção, circulando como periódico no âmbito da mídia impressa, em que almejava articular um campo de produção e divulgação de conhecimento da arte.

Talvez uma palavra possa sintetizar as expectativas e desconfiças implicadas na articulação desse campo: circuito. Eis um dos focos de atenção da revista que, em vários momentos, procurou questionar seriamen-

te como se daria a dinâmica específica do circuito de arte no Brasil, quais seus potenciais e limites. A problematização dessa dinâmica mostra-se em uma idéia frequentemente discutida em suas páginas, a de uma descontinuidade dos discursos da arte no meio cultural brasileiro. Na imediata contradição circulação/descontinuidade encontramos um ponto de partida para a análise de uma certa coerência própria às indagações dos textos de *Malasartes*, que nos aproximaria dos debates que a revista procurou estabelecer.

Algo que desde seu primeiro número se evidenciava era a necessidade de abrir e desmitificar questões que estariam sob o risco de resumir-se a opiniões ingênuas ou tendenciosas, a necessidade de se levantarem paradoxos contra leituras simplistas. Por exemplo, a questão fundamental da dimensão pública da arte, que em larga medida mobiliza os trabalhos de arte desde a modernidade. É possível indicar na revista atitudes que revelavam o quanto essa questão seria indissociável da abordagem daquela contradição. Se por um lado discutiu-se a idéia equivocada de que a implantação do mercado de arte no Brasil nos anos 70 – o chamado *boom* – corresponderia a um

Miguel Rio Branco
Sem título (Caixotes),
1976, fotografia.

Fonte: Resende, José. Ausência da escultura in *Malasartes* n. 3, Rio de Janeiro, abril/maio/junho de 1976

maior alcance social das significações da arte, por outro lado questionou-se a ilusão de que a instalação de obras de arte em locais de livre acesso numa cidade seria o suficiente para torná-las arte pública. Urgente era perceber a precariedade dessa dimensão pública no país para então lidar com seus riscos, intervir em suas contradições. Referimo-nos especificamente a duas iniciativas nos debates convergentes da revista, de autores que eram também seus editores: os textos *Análise do Circuito*, de Ronaldo Brito, publicado na *Malasartes* n. 1, e *Ausência da Escultura*, de José Resende, publicado na *Malasartes* n. 3. Assim, na afinidade que guardam entre si – a discussão de fatores determinantes de uma possível base institucional para a arte no Brasil, seja pelo mercado e pela política cultural ou pela inserção da arte no espaço social –, temos uma sugestão de trajeto. Nosso objetivo é sobretudo indicar nesses textos a percepção de uma dinâmica da arte em que se contrapõem circulação e descontinuidade, pela qual se pôde pensar tanto o circuito comercial e institucional da arte no Brasil quanto a presença da arte nas metrópoles brasileiras dos anos 70. Para além de um sentido meramente retrospectivo, queremos sugerir o interesse de uma reflexão – necessariamente mais extensa do que a que faremos aqui – sobre as conseqüências e a vigência desses debates.

Circuito de arte

O texto com que Ronaldo Brito abriu o primeiro número da revista, *Análise do Circuito*, dedica-se a investigar o estatuto da arte no ambiente cultural brasileiro, procurando compreender os mecanismos que dominam a circulação do trabalho de arte no país. O

conceito de circuito é crucial: analisá-lo é também, inevitavelmente, contrapor o que se gostaria que ele fosse ao que de fato ele é. Por isso, todas as conotações positivas dessa palavra – mobilidade, vitalidade, extensão – submetem-se a um sentido em geral negativo – encerramento, estabilidade, repetição –, decorrente de uma visão lúcida da preponderância de certos modos de pressão do mercado sobre a produção e o consumo da arte. Circuito, afinal, diz respeito não apenas à circulação do trabalho como mercadoria excepcional, mas também como bem cultural, núcleo da produção social de significados por sua vez atuantes na esfera mais ampla da cultura; o fato de que essa sua dimensão pública não se efetive no Brasil é justamente um motivo para que o autor busque esclarecer o funcionamento desse sistema então aqui vigente. Este é um ponto importante do texto: ainda que o mercado pareça ser seu tema central, o que está realmente em jogo é a abertura de nosso ambiente cultural à reflexão e à experiência da arte, jogo que se estende como propósito de toda a revista. E é necessário reconhecer que esse é um jogo árduo, ainda mais para uma arte que traz certa “inteligência estratégica”, que incessantemente critica sua própria posição na sociedade contemporânea.

Fenômeno que certamente motivou a produção do texto foi o então recente *boom* do mercado de arte brasileiro. Até os anos 70, predominava a venda direta, mas rarefeita, das obras, com pouca intermediação e quase exclusivamente restrita a uma pequena elite consumidora da arte e dos bens culturais. Apesar de algumas tentativas de sistematização de um mercado de arte local nos anos 50 e 60, foi só com a política econômica adotada nos governos militares a

partir de 1964 que se criaram condições propícias ao negócio, com a atração de capitais pela promessa de lucro e liquidez na atividade especulativa dos leilões.² Nos primeiros anos da década de 1970, a especulação financeira da arte tornou-se uma alternativa para a aplicação de rendas concentradas, e deu-se, de fato, considerável ampliação das transações, dos agentes intermediários e dos preços das obras de arte no país. Aparentemente, seria possível daí concluir que a produção local havia encontrado um lugar próprio a partir do qual estabeleceria seus vínculos socioculturais, mas uma análise mais séria logo revelou que o *boom* não passava de um “mecanismo dinheiro-mercadoria-dinheiro”, de um “momento de intensificação” do comércio de uma produ-

ção institucionalizada, alheio aos processos de emergência e desenvolvimento da arte contemporânea local.

Tal análise é feita no texto de Ronaldo Brito, que procura avaliar a cooptação de todos os elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores, marchands e público – pela ideologia do mercado, mostrando o teor necessariamente conservador dessa transformação do território da arte, ainda estranho para a sociedade brasileira, em um território de investimentos seguros e enaltecedores. Porque, em vez de cumprir seu papel na inscrição da arte em uma esfera pública moderna, o mercado brasileiro procurava manter intacto seu arcaico estatuto:

a arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização

José Resende
Sem título, 1979,
concreto pigmentado de
preto e aço corten
400 x 1.400 x 30cm.
Fonte: Corrêa, Patrícia. *José Resende*.
São Paulo: CosacNaify, 2003



*cristã-ocidental; a arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social; a arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião.*³

Trabalhavam a favor dessa tática conservadora dois dispositivos de reação cultural, o bloqueio e a recuperação, que visavam assegurar o controle da produção e da fruição do trabalho de arte. Privilegiando ou recalçando linguagens, neutralizando seus efeitos críticos, o mercado faz muito mais do que simplesmente vender arte. Sua ação abrange desde a apropriação dos trabalhos por um espaço expositivo institucional que confira certa solidez a seus valores até o esvaziamento de seus significados pela fixação de leituras convencionais, veiculadas em textos de caráter mais publicitário do que reflexivo. O autor chama a atenção para a espécie de “esoterismo” que então dominava a escrita sobre arte e tratava de mantê-la sob uma aura de ininteligibilidade, afastada da vida social e preservada em um “mundo à parte”. A consolidação do mercado de arte brasileiro estava, assim, ligada à manutenção da categoria distinta das belas-artes, indissociável da defesa de um isolamento do circuito em relação ao ambiente cultural contemporâneo.

Porém, na época da primeira *Malasartes*, tanto quanto uma visão retrospectiva, era premente uma visão prospectiva do sistema de arte no Brasil: perceber, traçar, naquele momento, direções e estratégias de atuação dentro do circuito. Pois estava claro:

aproxima-se o momento (se já não está em curso) em que a produção contemporânea será maciçamente confrontada com o mercado: algumas poucas obras serão bloqueadas, a maioria re-

*cuperada e entre essas uma ou outra sacralizada. O jogo recomeça, com as mesmas regras.*⁴

A partir dessa constatação, o texto discute o que poderia ser uma atitude criticamente inteligente em defesa de um campo mais livre e denso para os trabalhos de arte. Como se poderia formular um modo de produção que reconhecesse sua iminente inclusão nesse jogo cada vez mais hábil em neutralizar transgressões e que, ao mesmo tempo, fortalecesse os ainda inconsistentes vínculos culturais da arte no Brasil? A solução parecia passar, fundamentalmente, pela luta por maior independência na relação entre circuito e mercado, isto é, pela construção de um circuito mais efetivamente público, sustentado por interesses sociais e, logo, menos suscetível, mais capaz de restringir a penetração da ideologia do mercado. E como se daria essa luta? Propõem-se duas linhas de ação – que, na verdade, têm na própria realização coletiva da revista um exemplo concreto –, uma mais voltada para o campo da prática, e outra para o campo da teoria.

Primeiro, os artistas devem buscar maior mobilidade quanto à produção e à veiculação de seus trabalhos. Devem multiplicar seus canais de intervenção fora do circuito, o que pode muitas vezes implicar a adoção de outros suportes, a incorporação dos elementos incomuns que uma situação venha a oferecer, a articulação de contextos alternativos e respostas circunstanciais, desde que, é óbvio, tais aberturas não signifiquem perda de rigor no raciocínio próprio ao trabalho. Devem, enfim, forçar os limites que a institucionalização pelo mercado insiste em fechar:

Polítizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento

circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia de arte vigente.⁵

O que também implicaria a disposição do artista a rejeitar o rótulo tradicional de “criador”, que o distingue e aparta da esfera social em que se produzem e circulam os significados culturais. Ele deve reconhecer-se como um dos agentes dessa esfera e comprometer-se com sua vitalidade. Por isso, o espaço público da universidade é sugerido como foco dessa ação, já que a aproximação aos estudantes traz a possibilidade de um debate mais amplo, de fôlego renovado e certo grau de independência com relação à dinâmica do mercado.

Segundo, os artistas e interessados em arte devem buscar a multiplicação de discursos críticos paralelos aos dominantes no mercado e demais forças institucionais. Devem expandir e sistematizar uma produção textual que se contraponha ao processo de recuperação e bloqueio dos trabalhos, o que implica fazer da palavra um meio de tensão no campo artístico, retirá-la da complacência com a qual, muitas vezes, a reveste o mercado. Assim, o autor aponta o fato de que, nos anos 70, as iniciativas teóricas sobre a arte no Brasil quase sempre respondiam a demandas mercadológicas imediatas e eram, em geral, desprovidas de abrangência ou coerência, restritas sobretudo a colunas jornalísticas e catálogos de exposições, logo, fundamentalmente descontínuas. Multiplicar os discursos era, portanto, multiplicar seus lugares, mas também constituir-los na continuidade discursiva de uma “História Crítica da Arte Brasileira”:

A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro,

torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural.⁶

A seu modo, enquanto espaço discursivo sistemático sobre a arte no Brasil, *Malasartes* queria ser parte dessa tarefa.

Arte na cidade

Ausência da escultura, escrito por José Resende, é um ensaio sobre o impasse da inscrição da arte no espaço social. Parte da constatação de que a mera instalação de uma escultura no ambiente da metrópole contemporânea não lhe outorga o valor de “obra pública”. Não é simplesmente sua ausência na materialidade da cidade o que se questiona, mas também sua inocuidade para a atenção e a reflexão dos cidadãos. O que significa essa alienação do trabalho de arte? O que lhe poderia conferir pregnância social? Essas perguntas vêm endossar, coerentemente, a esfera de interesses da revista, já que discutir a inserção urbana da escultura é discutir aquilo que o circuito pode ter de menos controlável, mais suscetível a usos e sentidos imprevistos: a arena de experiências diretas dos transeuntes, em que se daria a produção de significados até certo ponto mais independentes daqueles gerados a partir das forças institucionais do museu, da crítica e do mercado. Claro, porém, que toda ingenuidade deve ser descartada quando se trata de pensar essa relação entre arte e sociedade – já não é mais permitido ao artista restringir-se à produção e desligar-se dos processos que determinam a circulação, fruição e consumo de seu trabalho.

Por isso, a discussão toca o problema de uma dimensão atual da experiência urbana na vida coletiva, dadas todas as transformações da modernidade e suas conseqüências:

A escultura esteve tradicionalmente vinculada às características do edifício ou ao desenho da praça; ocupa os lugares vazios da cidade e o marco de sua presença tem normalmente por função possibilitar uma compreensão do desenho urbano e balizar uma memória desse desenho. Ora, a cidade contemporânea não tem mais a escala humana e os espaços públicos de convívio perderam significação. A reconquista da praça medieval é uma utopia passadista. A cidade é o espelho das contradições que a sociedade de classes estabelece. Tentar interferir nela é acirrar essas contradições.⁷

O artista deve tomar consciência de que o progressivo desenraizamento do homem, o crescente anonimato em todas as instâncias da vida e a conversão da cultura em um consumo cada vez mais segmentado, superficial e irrefletido são elementos decisivos em sua atuação no espaço da cidade: já não é possível furtar-se a um embate crítico com as condições de experiência da arte. Assim, afirma o autor, a forma da escultura não deve ser isenta, sua interferência na paisagem não deve ser descomprometida, sobretudo porque ela terá que confrontar-se com a objetividade e enorme atração dos equipamentos técnicos e da propaganda. Terá sempre que medir forças com outros discursos que percorrem a cidade, porém não funcionando como nova mediação – logo, apaziguamento, mascaramento – das desmedidas e discrepâncias urbanas não como nova possibilidade de escala num espaço na verdade sem escalas, mas para indagar a distância e a decadência nas relações entre os cidadãos e seu mundo.

A imensa placa de concreto negro que José Resende instalou na Praça da Sé, em São Paulo, três anos depois da publicação desse

texto, é uma obra que certamente traz muito dos debates travados na revista. Pensada para intervir na ordem dos fluxos urbanos como espécie de barreira à circulação indiferente dos olhares e à eficiência da informação e dos trajetos, a obra se apropria de materiais e métodos construtivos urbanos para desviá-los de sua lógica dominante. Responde, assim, à idéia de que, apesar de a arte contemporânea ter absorvido os códigos construtivos, os materiais e procedimentos do contexto social cotidiano – o que apenas confirmaria a sua pertinência social –, isso não veio a ser garantia de acesso público a sua linguagem. Aí reaparece a questão proposta como ponto de partida de nossa análise, a percepção dos autores de uma divergência entre a dinâmica da circulação e a descontinuidade dos discursos da arte no Brasil.

O texto de José Resende trata em especial da descontinuidade que afeta a fruição, a possibilidade de compreensão do trabalho de arte. Mesmo referências à vida corrente, como as que atuam em algumas obras de Carl Andre, Robert Morris e Anthony Caro – os exemplos de Resende no texto –, a pilhas de madeira encontradas em serrarias, estruturas industriais, cercas ou máquinas de terraplenagem, não são suficientes frente às conseqüências de um contato rarefeito, isto é, não sistemático nem consistente, com a linguagem específica da arte:

Pode-se dizer que uma pilha de tijolos é uma obra de arte? (...) Uma pilha de tijolos pode ser uma referência para a arte, o que não quer dizer que arte constitua uma referência para o homem que fez a pilha de tijolos na obra. Não porque a linguagem da arte seja herética em si, como foi visto, mas porque o acesso à continuidade de seu discurso é difícil e rarefeito seu conheci-

*mento, o que impede uma leitura coerente e uma perspectiva crítica dessa manifestação. Se não é em função de um hermetismo da linguagem que se dá o afastamento da arte, mas pela dificuldade de um acesso contínuo ao seu discurso, poderia se pensar que o problema não seja a produção da arte, mas seu processo de distribuição.*⁸

O meio de arte não chega a consolidar-se como instância efetivamente pública no Brasil porque, entre outros fatores, seus discursos quase nunca se propagam para além de um reduzido ciclo de criadores, vendedores e compradores: eis uma tomada de consciência urgente nos anos 70, época de drástico cerceamento cultural. A maneira que então se propunha de combate ao isolamento desse ciclo era, como muitas vezes se afirmou na revista, o abandono da posição restrita de criador, o compromisso do artista com a formulação de diversos campos discursivos para a arte, paralelos ao processamento de seu vocabulário próprio, mas nem por isso menos importantes. Produzir os meios, os espaços e as condições de produção da arte também é produzir arte, pois assim expandem-se as possibilidades de fruição, participa-se criticamente de sua veiculação:

Quando se pensa na ausência da escultura na cidade, está-se fazendo referência, em princípio, a um processo de veiculação da arte alheio às regras do mercado. A constatação da inviabilidade dessa presença levanta um dos problemas mais fundamentais para o artista que é pensar um espaço possível para a atuação da arte, ou seja, um espaço para produção da arte. Um circuito fechado como existe hoje é autofágico. Uma produção não terminada na fruição é alienante (...). A possibilidade de um espaço para a arte refere-se,

*portanto, não só aos meios e condições de produção, mas, especialmente, refere-se à definição da veiculação como parte constitutiva desse processo. Condição sine qua non para a continuidade do discurso da arte.*⁹

Ao artista cabe, afinal, parte do esforço pela continuidade da fruição da arte, através da sistemática interferência no circuito em favor daquilo que seria ainda do domínio de sua ação: os enlaces entre produção e circulação, proposição e entendimento, arte e reflexão sobre a arte.

Linguagens-leituras

Malasartes era, sem dúvida, um campo de experiência de todas essas propostas: concentrou em suas páginas grande energia produtiva e reflexiva, materializou a possibilidade de um projeto coletivo de discussão da arte, deu lugar a um confronto inteligente de idéias. Seus textos mostram que a revista reagia à percepção de um vazio cultural, à ausência de nexos entre as instâncias da arte, do mercado e da sociedade, e vinha inserir-se no circuito para compreendê-lo e tentar intervir em sua dinâmica.

A percepção geral de uma descontinuidade no processo da arte no Brasil era um fator de coerência, bem como a suposição de soluções no âmbito de uma ação incisiva na dinâmica da circulação social da arte. De fato, esta seria uma definição da arte contemporânea: um tipo de produção voltado sobretudo para posições frente a sua institucionalização dentro de um campo ideológico, definição derivada de uma consciência histórica mais ampla e que jamais se descola da consciência de uma contradição local específica, que não podia ser ignorada: a extrema precariedade do sistema de arte no Brasil, sustentado em bases arcaicas, longe de cumprir seu papel numa dinâmica de cir-

culação pública ou no estabelecimento de seus vínculos socioculturais. Isto é, mais do que criticar a sistematicidade do circuito, aqui devíamos antes criticar a incapacidade do circuito em efetivar-se numa continuidade institucional.

O fim de *Malasartes* não significou o esgotamento desses pontos comuns de discussão. Outras iniciativas de teor semelhante surgiram na seqüência, envolvendo a participação de alguns de seus ex-editores. Por exemplo, o texto coletivo *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, publicado em setembro de 1976, ano do encerramento da revista, é uma retomada ainda mais rigorosa de vários desses pontos. Seus autores, Ronaldo Brito, José Resende, Carlos Zilio e Waltercio Caldas, propõem uma caracterização histórica dos vínculos entre produção e mercado para, em seguida, realizar uma análise das condições contemporâneas de produção da arte internacional e da arte nacional. Em seu percurso, o texto recoloca o importante problema da ausência de uma História da Arte Brasileira ou de uma produção textual crítica e sistemática sobre a arte no Brasil, além de questionar a oposição improdutiva, até mesmo “grotesca”, entre nacionalismo e cosmopolitismo enquanto posições da contemporaneidade. Porém, talvez possamos dizer que suas conclusões são mais agudas do que as dos textos anteriores.

Apresenta-se então, mais cuidadosamente, a contradição específica do sistema de arte no Brasil. A partir da definição da arte dos anos 70 como ação crítica frente a sua institucionalização, emerge a compreensão do que seria, na verdade, uma “dupla contradição”: por um lado, a contradição própria a toda a produção contemporânea, o fato de sua existência e circulação depende-

rem do próprio mercado que a institucionaliza e neutraliza; por outro lado, a contradição específica da produção local nesse período, o fato de que a precariedade do sistema de arte no Brasil não permite que se tenha a institucionalização como foco objetivo de um posicionamento crítico. Perguntam-se os autores: “Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros na ponta de uma faca ausente? A investir contra moinhos imaginários?”¹⁰

Interessante é perceber a direção dada a tais perguntas: em vez de aderirem à impossibilidade, os autores nela investem um valor de abertura, isto é, extraem da “dupla contradição” brasileira um campo de possibilidades em que se podem traçar eixos de ações. Sem perder de vista um raciocínio estrategicamente atento à adversidade, trata-se de saber aproveitar as próprias brechas desse sistema tão pouco ortodoxo, tirar proveito da fragilidade institucional para impor-lhe saídas e movimentos estranhos. Trata-se de ocupar a distância entre produção e institucionalização, tomando-a como margem para manobras e veiculações disruptivas. Nesse vazio do circuito podem surgir linguagens contemporâneas, mas também leituras contemporâneas, ou seja, não só uma arte estratégica, mas também uma produção discursiva estratégica sobre a arte, indissociáveis porque as ações no eixo produção-consumo são insuficientes para um projeto de politização do meio de arte. Um tal projeto só seria viável com ações no eixo linguagens-leituras, eixo gerador de confrontos produtivos entre trabalhos de arte e escrita, entre artistas e críticos. A curta duração da própria revista *Malasartes*, mas também a posterior reincidência de empreendimentos de arte coletivos e conexos, mes-

mo que também efêmeros, como a publicação *A parte do fogo* (1980), mostram a complexidade desse projeto de politização do meio artístico. De todo modo, é certo que *Malasartes*, primeira experiência de sistematização de um eixo de intervenções estratégicas, marcou a consistência de um novo campo de arte no Brasil.

Patricia Corrêa é doutora em História pela PUC-Rio, professora do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura do Brasil da PUC-Rio e consultora da Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro Nacional de Educação a Distância/Senac. Autora do livro *José Resende* (São Paulo: CosacNaify, 2003).

Notas

1 Introdução in *Malasartes* n. 1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975: 4.

2 Todo esse parágrafo baseia-se no texto O boom, o pós-boom e o dis-boom, de 1976, cujos autores são Ronaldo Brito, Carlos Zilio, José Resende e Waltercio Caldas. Iremos retomá-lo adiante.

3 Brito, Ronaldo. Análise do Circuito, in *Malasartes* n. 1: 5.

4 Id., *ibid.*: 6.

5 Id., *ibid.*

6 Id., *ibid.*

7 Resende, José. Ausência da escultura, in *Malasartes* n. 3, Rio de Janeiro, abr./maí./jun. 1976: 4.

8 Id., *ibid.*: 6.

9 Id., *ibid.*: 8.

10 Brito, Ronaldo; Caldas, Waltercio; Resende, José; Zilio, Carlos. O boom, o pós-boom e o dis-boom, in Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001: 192. Primeira publicação in *Opinião*, Rio de Janeiro, edição de 3 de setembro de 1976.