

Direitos Autorais para artigos publicados nesta revista são do autor, com direitos de primeira publicação para a revista. Em virtude de aparecerem nesta revista de acesso público, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em aplicações educacionais e não-comerciais.

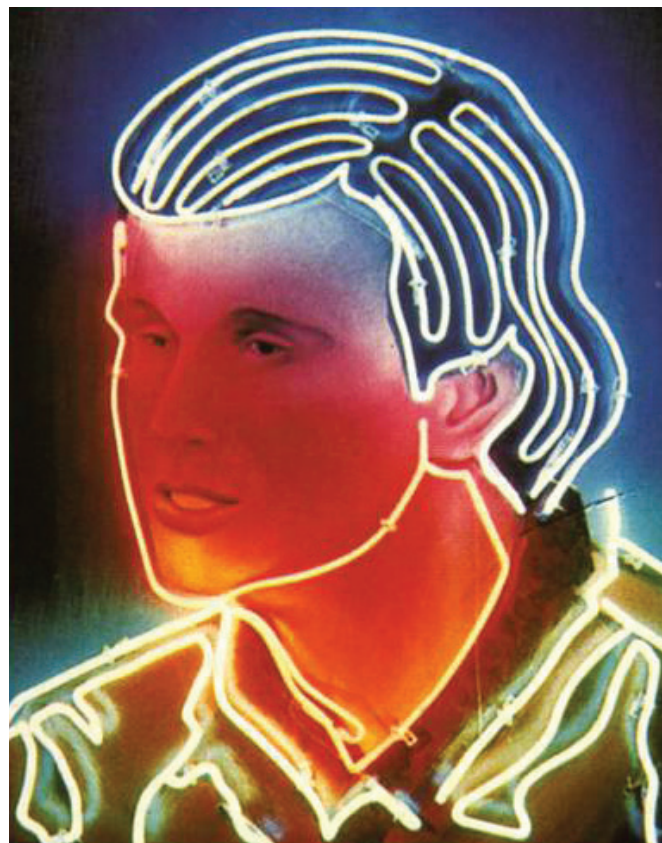
Copyright for articles published in this journal belong authors, with first publication rights granted to the journal. By virtue of their appearance in this open access journal, articles are free to use, with proper attribution, in educational and non-commercial.

Fonte: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/about/submissions#copyrightNotice>.  
Acesso em: 25 jun. 2014.

#### REFERÊNCIA:

BRITO, Eleonora Zicari Costa de; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Roberto Carlos: no altar de Nelson Leirner. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209, jul./dez. 2009.  
Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11285/7115>>.  
Acesso em 25 jun. 2014.

# *Roberto Carlos* *no altar de Nelson Leirner*



## *Eleonora Zicari Costa de Brito*

Doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UnB. Autora do livro *Justiça e gênero: uma história da Justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. Este artigo contou com apoio da Capes. zicari@hotmail.com

## *Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB) com auxílio do CNPq. dionisio@unb.br

## Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner

*Eleonora Zicari Costa de Brito*

*Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

### RESUMO

O presente trabalho procura compreender o lugar que o cantor e compositor Roberto Carlos ocupava na circulação de bens simbólicos por meio da instalação *Adoração* do artista visual Nelson Leirner. A intersecção entre este ícone do universo musical, de forte apelo midiático e desdobramento popular, e uma peça da arte contemporânea, empenhada em produzir efeitos políticos, deu-nos a oportunidade de compreender como e porque o músico fora escolhido para significar, no incipiente mercado de bens simbólicos dos anos 60, as contradições da *pop art*, transplantada para a realidade política do Grupo Rex, no qual Leirner estava inserido. Para tanto, o artista visual escolhe, para ressignificar o jovem talento musical, um código pertencente à iconografia popular cristã, inserindo-o num jogo de referência que ultrapassava o corrente binômio cultura popular e cultura erudita.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Carlos, Nelson Leirner, Pop Art.

### ABSTRACT

*This paper seeks to understand the place that the singer and composer Roberto Carlos occupied in the circulation of symbolic assets through the installation of *Adoração (Worship)* by the visual artist Nelson Leirner. The intersection between this universal musical icon, with strong mediatic and popular appeal and a piece of contemporary art, assigned to produce political effects, has given us the opportunity of understanding how and why the musician was chosen to signify, in the incipient symbolic assets market of the sixties, the contradictions of pop art, transplanted to the political reality of the Grupo Rex, in which Leirner was inserted. For this, the visual artist chooses, to resignify the young talented musician, a code belonging to popular Christian iconography, inserting him in a game of reference that surpassed the popular binomial current culture and erudite culture.*

**KEYWORDS:** Roberto Carlos, Nelson Leirner, Pop Art.



Em 1966, Roberto Carlos colhia a popularidade de mais um sucesso de sua carreira, com “Eu te darei o céu”, música composta em parceria com Erasmo Carlos. Roberto já era uma “marca” de prestígio no mercado fonográfico, graças a sucessos anteriores, como as baladas românticas “Gosto do jeitinho dela” (1965; Othon Russo — Niquinho) e “Aquele beijo que te dei” (1965; Édson Ribeiro). A essas se somavam as antológicas “Quero que vá tudo pro inferno” (1965), “É proibido fumar” (1964) e “Parei na contramão” (1963), parcerias com Erasmo, e “Splish splash” (1963;

Bob Darian — Jean Murray, versão de Erasmo), exemplo de uma série de versões que ele gravara até então.

Desde final de 1965 comandando junto com Erasmo Carlos e Wanderléa o programa musical *Jovem Guarda*, apresentado todos os domingos pela TV Record, Roberto Carlos era, em 1966, aos 23 anos, imensamente popular e o dono da maior vendagem de discos entre os interpretes brasileiros. De acordo com Farias, em 1966, a comemoração do 23º aniversário de Roberto Carlos teriam atraído cerca de 15 mil pessoas ao centro de São Paulo, causando o bloqueio de ruas e perseguição e destruição dos vidros dos carros que transportavam os “ídolos da juventude”.<sup>1</sup> Naquele mesmo ano, ele sentava-se à mesa de negociações para renovar o seu contrato com a TV Record. 8 milhões de cruzeiros mensais fora o acordado, valor que o tornava um dos mais rentáveis e bem-sucedidos artistas da incipiente indústria cultural dos anos 60.<sup>2</sup> O programa *Jovem Guarda* alcançava, no início daquele ano, os maiores índices de audiência do seu horário. Os cálculos indicavam aproximadamente 2,5 milhões e meio de espectadores.<sup>3</sup> Os números podem soar demasiadamente modestos diante da amplitude que a televisão, como mídia, e a música, como entretenimento, alcançaram a partir dos anos 80, todavia servem-nos para compreender que aquele “moço simpático”, “Rei do ié-ié-ié”, “adorado pelas garôtas”, ao mesmo tempo “rebelde” e o “maior sucesso comercial dos últimos tempos”<sup>4</sup> já se fixava como o líder de um movimento que buscava seduzir boa parcela da classe média urbana.

Percorrer as páginas da revista semanal *Intervalo* — periódico dedicado à divulgação da programação da TV nos anos 60<sup>5</sup> e responsável em grande parte pela construção de muitos ídolos da época — permite que se tenha uma boa dimensão do sucesso de Roberto Carlos e da turma da *Jovem Guarda* naqueles anos 60. No ano em questão, a quantidade de matérias dedicadas àquele movimento jovem, e ao cantor em particular, foi responsável pelo maior número de páginas do total das reportagens ali produzidas.

Foi na esteira dessa popularidade, obtida pela tênue e habilidosa mistura do “bom moço” com o “rebelde”, que o artista visual Nelson Leirner apropriou-se da figura de Roberto para produzir uma das obras mais conhecidas e emblemáticas de toda a sua carreira e um marco da nascente arte contemporânea. Essa apropriação ocorreu por meio da confecção da instalação denominada *Adoração*, formada por um painel com oleografias, pintura e néon confinada num ambiente acortinado circular e precedido por uma catraca, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo. *Adoração* ou *Altar de Roberto Carlos*, denominação pela qual a obra também ficou conhecida, é o adágio que utilizaremos para compreender o lugar que o cantor e compositor Roberto Carlos ocupava na circulação de bens simbólicos da época. Quase um subterfúgio para o entendimento da intersecção de duas formas de produção artística.

Enquanto o músico alinhava-se, mesmo que de modo irregular, a toda uma estratégia da indústria cultural da época, Leirner seguiu o caminho oposto. Ele preferiu instituir para si uma carreira voltada para a crítica dessa indústria cultural. Uma leitura apressada de *Adoração* nos levaria a produzir uma aritmética simples, do gênero que comumente utiliza-se para ler artefatos inspirados na *pop art* americana, galgada no fato de que, se Roberto Carlos emergia como o fenômeno midiático por excelência —

<sup>1</sup> FARIAS, P. *Jovem Guarda*, ou: respostas que não foram perguntadas. In: DIAS, A.M. (org.) *A Missão e o Grande Show*. Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Editora, 1999, p.227.

<sup>2</sup> Cf. KALILI, Narciso. Vejam quem chegou de repente. Revista *Realidade*. n.º 02. São Paulo: Editoria Abril, maio de 1966, p. 80.

<sup>3</sup> *idem, ibidem*, p.75.

<sup>4</sup> *idem, ibidem*.

<sup>5</sup> Publicação da Editora Abril Cultural, a revista *Intervalo* circulou entre os anos de 1963 e 1972.

*Adoração ou Altar para Roberto Carlos*, Nelson Leirner, 1966, instalação (detalhe), Museu de Arte de São Paulo.

<sup>6</sup> Para compreender como o ambiente político da segunda metade dos anos 60 influenciou na produção das artes visuais, cf. CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política* (anos 60 e 70). Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005; em especial o segundo capítulo “Vanguarda e participação política no Brasil”, p.21-72.

<sup>7</sup> A revista *Intervalo* foi uma das que noticiou a apresentação da instalação *Adoração ou Altar de Roberto Carlos* ocorrida por ocasião da inauguração da Rex Gallery: “Roberto Carlos é um santo e aparece, no centro do altar, cercado por outros doze santos, com uma auréola de gás neon, que apaga e acende, lembrando sua santidade. Isso, que pode parecer sacrilégio para alguns, é uma das fórmulas de manifestação do *Movimento de Arte de Vanguarda*, liderado pelo pintor Wesley Duke Lee e está a venda, desde o dia 3 (sexta-feira) por 2,5 milhões de cruzeiros, na Rex Gallery, em São Paulo, que se inaugurou naquela data, *com a presença do cantor*.” Cf. “Era o que faltava na vida do môço ... ROBERTO CARLOS VIROU SANTO”. Revista *Intervalo*. nº 179, São Paulo: Abril Cultural, 12 a 18 de junho de 1966. p. 8 e 9. (grifos nossos)

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>10</sup> Lisette Lagnado adverte, de modo particular, que analisar a obra de Leirner por “um prisma que não privilegie estruturas externas à obra” é um equívoco; cf. LAGNADO, Lisette. “Nelson Leirner. O embate entre a natureza fetichista da arte e sua historização”. In: *48 Biennale di Venezia. Padiglione Brasile: Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo*. São Paulo; Veneza: Ministério das Relações Exteriores: Fundação Bienal de São Paulo, 1999, p.41.



incômodo e paradoxalmente festejado — nada mais cabível que o utilizar como símbolo daquilo que artistas politizados liam como alienação produzida pela sociedade de consumo.<sup>6</sup>

No entanto, a matemática não é simples. Roberto Carlos não apenas conhecia a obra como a prestigiou.<sup>7</sup> Lembremos, também, que Leirner, em depoimento a Revista *Intervalo*, buscou no ídolo a representação midiática de sua época: “todo trabalho artístico reflete a sua época e Roberto Carlos é fenômeno da época que vivemos”.<sup>8</sup> E conclui: “Êle é o fenômeno de uma gente até agora esquecida, Os jovens, de repente, descobriram o cantor e tornaram-no um mito. Vejo isso através das minhas filhas, de três e cinco anos, que vivem brigando, cada uma dizendo que êle é o seu namorado”.<sup>9</sup>

Todavia, Leirner — como outros artistas visuais — utilizava justamente a linguagem midiática como suporte das suas formulações experimentais.<sup>10</sup> A par dessa evidencia, nos perguntamos por que insistir em pensar em *Adoração* como uma crítica direta à mídia, à música ou ao sucesso de Roberto Carlos e prosseguir numa leitura somente possível anos depois,

quando o ídolo transforma-se não apenas num caso particular da história da música brasileira, mas, sobretudo, num cânone útil para compreender a própria sedimentação da indústria do entretenimento nos últimos 50 anos. Afinal, o confronto entre leituras opostas da obra deu-se muito provavelmente porque

*... a homenagem suposta ao ídolo popular fica no limite exato que a separa da zombaria, da sugestão do ridículo que é cultuar um artista como um santo. É o anúncio claro dessa ambivalência que faz Adoração (altar para Roberto Carlos) trabalho exemplar sobre o que, daí por diante, seria operação recorrente na obra do artista: sua disposição para 'desclassificar' as coisas do mundo, baralhando os valores (morais, estéticos, patrimoniais) atribuídos a elas e, mesmo sem torná-las indistintas, promover a sua desordem taxonômica.<sup>11</sup>*

Essa desordem que desclassifica pede que questionemos então a que uso se prestava, para Leirner — e aqui não nos deteremos em outro vetor produtor de sentidos que seria o público apreciador da obra —, a imagem do músico naquele 1966. Voltemos ao início e examinemos a obra e seu ambiente crítico com mais vagar.

## Do lugar ao ícone

Num importante texto dos anos 60, Waldermar Cordeiro procurava atacar a *pop art* anglo-saxônica, aliando-a à mídia que, por sua vez, era o instrumento principal e crucial da alienação do indivíduo operada pela sociedade de consumo de massa. Cordeiro defendia uma nova figuração, a qual, mesmo inspirada na linguagem direta da mídia, era capaz de produzir um discurso crítico eficaz e pretensamente mais popular que outras formas estilísticas.<sup>12</sup> Posturas como as expressas por Cordeiro atravessaram os anos 60, nas artes visuais, atacando a leitura, demasiadamente precipitada, que aliava automaticamente a linguagem midiática ao consumo alienante.

O que Leirner nos ofereceu com *Adoração* é apropriado para pensar essa questão em particular. A escolha para ressignificar o jovem talento musical de um código pertencente à iconografia popular cristã, inserindo-o num jogo de referência que ultrapassava o corrente binômio cultura popular e cultura erudita, merece atenção cuidadosa. De perfil, o cantor é delineado com néon e emoldurado com doze pequenas estampas reproduzindo cenas votivas clássicas que, a partir do século XIX, passam a circular em larga escala, graças a diferentes técnicas, como a litografia, a fotografia e holografia. Da direita para esquerda, em sentido horário, temos: a representação clássica da “Virgem com o Menino” em que ela surge amamentando seu filho; uma tradicional cena da “Anunciação”; “Cristo carregando a cruz”, imagem aparentemente emprestada de uma imagem tridimensional ao estilo do barroco latino-americano; um anjo com a lira, provavelmente um detalhe; Santa Isabel de Aragão coroada; Santo Antônio de Pádua com menino Jesus; uma imagem de apreciação dúbia pelo uso do cajado, provavelmente São João Batista ou São Felipe, o apóstolo; a canônica imagem do “anjo-escriba”; outra Virgem com menino Jesus, desta vez enaltecida e elevada; os gêmeos mártires Cosme e Damião; Menino Jesus e o cordeiro; e, por fim, outro “anjo-escriba”, de acepção guerreira.

O que essas imagens que ladeiam e cercam a representação de Ro-

<sup>11</sup> Cf. ANJOS, Moacir. *Adoração — Nelson Leirner*. Catálogo de Exposição. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Arte 21 — Escritório de Arte e Projeto Culturais, 2003, p.13.

<sup>12</sup> “A Nova Figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro (...). Não há efeitos cenográficos, mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem”; Cf. CORDEIRO, Waldemar. “VII Bienal — Nova figuração, denúncia à alienação do indivíduo” In: *Brasil Urgente*, n.º 40, São Paulo, dez. de 1963.

<sup>13</sup> Este projeto místico fala através da imagem santificada do ícone, que é liturgia, discurso. Sabemos que a tradição da ortodoxia cristã, herdeira imagética de Bizâncio, concede às visões uma certa primazia. Os mosaicos e as pinturas dos ícones eram exemplos de Luz segundo essa tradição. Toda essa teologia estava atrelada a uma tradição da constituição da imagem. E falar de ícone era falar de profecia. Segundo Sers & Yon, o ícone era lido como essência de uma arte profética. A imagem profética era, por sua vez, imagem mística, era a manifestação de uma revelação, de uma visão. A imagem profética era crucial para a materialização do ícone; e quem era o profeta senão um místico que está em contato com algum Ser?; Cf. SERS, P. & YON, E. *Les Saintes Icônes*. Denöel: Paris, 1990.

<sup>14</sup>Cf. PELIKAN. Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.84-101.

<sup>15</sup> A representação do modelo deixa de ser uma operação automática. Veja-se, por exemplo, a questão simbólica das cores. O ponto de partida para pensar o ícone era a qualidade da cor. A partir daí, estabelecia-se o espaço-temporalidade do elemento colorido e sua morfologia. O contraste entre o quente e o frio proporcionava a dimensão espacial. O contraste do claro-escuro, tendência ao branco ou ao preto, confrontava-se com a dimensão temporal do percurso: o branco continha todos os possíveis, *silêncio* de antes do nascimento, e o preto os encerrava, *silêncio* após a morte. Enquanto o ouro era atemporal, pretendia a eternidade; Cf. SERS, P. & YON, E, *op. cit.*, p.23-27.

<sup>16</sup> Cf. CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.73.

berto Carlos significam é pouco revelador. O que podemos facilmente conjecturar é que tais imagens, sagradas para uma parte considerável da cristandade, são a transformação do “objeto” proposto por Leirner em algo para além de um altar — conforme o subtítulo da obra já adverte. Toda a composição-objeto se assemelha aos ícones sagrados “narrativos” de tradição bizantina produzidos, sobretudo após o século XI, na Europa Centro-Oriental. Neles, além de uma figura central — geralmente Cristo ou a Virgem — podemos encontrar outras santidades secundárias, dentro de um projeto simbólico preciso.<sup>13</sup>

É justamente nesse tocante que o vocabulário visual de Leirner expõe-se de modo a constituir não apenas um *locus* votivo para adoração de “santidades”, mas operando também a própria crítica à imagem de forma a transportar sua mídia não para dentro dos códigos costumeiros, mas para nos fazer lembrar, numa regressão erudita, a contenda entre iconoclastas e iconófilos. Enquanto os primeiros devotam tempo e vidas na defesa de que a representação visível do sagrado traía a essência do divino, intangível e inacessível por ser invisível, os defensores dos ícones esmeraram-se em defendê-lo como expressão da criação divina. Para os iconoclastas, a imagem produziria a substituição do que pretende apresentar; substituir o que é da ordem do espírito por aquilo que é da ordem da matéria era condenável. Por outro lado, os iconófilos defendiam que, se Deus fez-se substância pelo filho-matéria, a imagem poderia produzir a homonímia, sem que para isso se desse uma operação de substituição; nesse sentido a imagem não é nem parte de um todo, nem sua repetição material; nem metáfora, nem metonímia.<sup>14</sup>

A vitória da imagem como elemento da verdadeira fé no século VIII e IX, em Bizâncio, conferiu-lhe toda uma nova conformação filosófica para além das discussões teológicas. A imagem deixa de ser apenas uma possibilidade de “imitação” do mundo visível que pretende “representar”.<sup>15</sup> De fato, o que essa demanda sobre a produção icônica das figuras dedicadas a Cristo e a sua mãe nos legou foi instituir para o ícone religioso — em sua forma particular, plástica e visível — regimes de sentidos específicos que, embora tenham alcançado tímidas mudanças, chegaram à segunda metade do século XX quase inalterados.

O mais importante para nossas especulações sobre *Adoração* consiste no fato de que, em sua defesa, os iconófilos defendiam a idéia de que a imitação da natureza divina não estava na *mimese* daquilo que se desejava representar, mas na imitação do modo de produzir a representação. O que é divino não é apenas o modelo, mas o ato do artista — controlado pelo cânone — que o prefigura. Nessa tônica, o ícone torna-se um fato prático e tenso, pois nesse sentido institui para si o ato criativo de seduzir, pela ordem da retórica icônica, ao mesmo tempo em que tenta emancipar-se do modelo primeiro: “O traço que circunscreve a imagem separa-se de seu modelo, mas, ao mesmo tempo, instaura por meio dessa disjunção um chamado à reunificação. O traço circunda um vazio, não um cheio. A pretensão da imagem icônica não é dar positivamente um substituto essencial, mas cavar uma diferença.”<sup>16</sup> A diferença — melhor dizer distância — não apenas entre as criaturas, mas, sobretudo, entre os criadores.

Ao trabalhar com figuras retiradas do repertório religioso popular, Leirner não se furtara de produzir com Roberto Carlos uma iconização. O processo é obvio demais para ser casual e estava em voga graças às ope-

rações realizadas pelos profetas da *pop art*. Nesse tocante, *Adoração* possui um parentesco com os trabalhos do norte-americano Andy Warhol, que escolheu um ícone do cinema para sintetizar o peso que a imagem — num duplo sentido: presença e ausência — alcançava na existência contemporânea. Em seu processo de “iconização” mais conhecido, Warhol usa um ídolo da mídia mais poderosa da época, na sociedade americana, para nos dizer que não conhecemos Marilyn Monroe e cria o modo de explicar formalmente como esse abismo se interpõe entre nós e o mundo, graças a suas serigrafias multicores. O néon de Leirner parece ter atingido o mesmo processo, ao apelar para aquele que considera a mais notável aposta da mídia na época. Se lá tínhamos o cinema e a música, aqui a música e a televisão ocuparam para Leirner um espaço ímpar na constituição da imagem publicada. Aquela que parece ou almeja pertencer, naturalizada, a um patrimônio comum<sup>17</sup>

Com *Adoração*, o artista parece ter exposto não apenas um sentido vulgar de idolatria, mas antes buscou apontar para o fato de que o ídolo Roberto Carlos estava identificado com a rede que já fazia circular os produtos “Roberto Carlos”. Numa operação similar àquela que vincula a iconografia cristã à rede institucional que opera sua circulação. O que não deixa de expor um “duplo” da própria obra: ao mesmo tempo em que ela parece questionar o midiático, torna-se ela mesma, como a Marilyn de Warhol, uma mídia do que tem sido a representação de um dos mais formidáveis ícones da cultura de massa das últimas décadas. Como os santos, santas, deuses e reis, este “Rei”, desde 1966, já possuía seu Ícone.

Num olhar reverso, o músico pode ser menos o criticado que o elemento que opera a crítica, o meio. Os processos sociais que sustentam as representações de Roberto se assemelham àqueles que as religiões utilizavam. Como nos demonstra Certeau, a “religiosidade parece mais fácil de explorar. As agências de *marketing* reutilizam avidamente esses resíduos de crenças ontem violentamente combatidas como superstições”; o crente passa a ser confundido com o consumidor.<sup>18</sup> E, ainda segundo Certeau, a crença não se mantém ligada ao objeto primeiro, ela navega “de mito em mito, de ideologia em ideologia, ou de enunciado em enunciado”<sup>19</sup>, ou seja, da Virgem à Marylyn, do santo ao “rebelde”.<sup>20</sup>

Uma leitura que veja na obra de Leirner a produção de um ícone contemporâneo de formas “populares” e que nos remeta às velhas questões entre similitudes e “distâncias” que afetam modelos e representações poderia sanar parte considerável de nossas especulações, caso a obra se esgotasse no painel que descrevemos acima. Entretanto, *Adoração* não é uma pintura-objeto de contornos ilusionistas tridimensionais, ela é uma instalação, ou melhor, uma ambiental, para fazer jus ao vocabulário dos anos 60. O painel com as treze imagens mencionadas está inserido em um nicho encerrado por um acortinado circular de cor vermelha; à frente desse ambiente encoberto para o espectador que se mantém do lado de fora temos uma catraca, que “sugere, de modo inequívoco, que custa algo ingressar no espaço de veneração do ídolo”.<sup>21</sup> O ícone aqui ganha os contornos irônicos que marcaram a trajetória poética do artista. A cortina e a catraca lançam o ícone da esfera do imanente, do religioso e do midiático para o âmbito do consumo interativo e fetichista.

<sup>17</sup> Para melhor compreender como o “novo” nos é apresentado como “comum” pelas estratégias midiáticas, Cf. GROYS, Boris. “Lo nuevo en el archivo”. In: \_\_\_\_\_. *Sobre lo nuevo: ensaio de una economía cultural*. Valencia, Pre-Textos, 2005, p.29-72.

<sup>18</sup> Cf. CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.281. A tempo, é preciso lembrar que, para o pensador francês: “entendo por ‘crença’ não o objeto do crer (um dogma, um programa etc.), mas o investimento das pessoas em uma proposição, o ato de enunciá-la considerando-a verdadeira — noutros termos, uma ‘modalidade’ da afirmação e não o seu conteúdo”, *idem, ibidem*, p.278.

<sup>19</sup> *idem, ibidem*, p. 281.

<sup>20</sup> Um exemplo clássico de iconização “religiosa” operada pela mídia está no caso de Che Guevara, em que a foto de Alberto Korda, enquadrada e multiplicada como poucas imagens na história recente, deixou de ser apenas meio para alcançar forma autônoma.

<sup>21</sup> Cf. ANJOS, *op. cit.*, p.12.



<sup>22</sup> Cf. GALERIA BRITO CIMINO. *Nelson Leirner: arte e não arte*. Texto de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Takano, 2002, p.37.

## Na fila, o espectador

Duas vocações da arte contemporânea já estavam presentes em *Adoração*. A primeira diz respeito a sua necessidade de transformar o espectador em agente ativo e experimentador. A segunda está diretamente ligada à obsessiva tensão entre artistas e instituições de arte. Para compreender melhor como ambas afetaram a produção da obra em questão, precisaremos nos aproximar de outras “obras” produzidas antes e depois de 1966.

O momento em que Leirner passa a despertar a atenção da crítica especializada e dos pares coincidiu com o golpe militar de 1964, o que aguçou o sentido interativo e crítico de seu trabalho, que antes possuía incursões na abstração informal.<sup>22</sup> O novo regime político trouxe desafios

*Grupo Rex*, da esquerda para direita, em primeiro plano: Barros, Lee, Leirner e Carlos Fajardo. Em segundo plano: Marcelo Nitsche e José Resende. No fundo, Teresa Quié e a obra *Adoração*. São Paulo, 1966.



conceituais e políticos. Em 1965, uma obra sua fora retirada da mostra *Propostas 65*,<sup>23</sup> colocando-o, pela primeira vez, diante da censura. Naquele mesmo ano, ele apresenta seus “meta-objetos”, derradeiro início de uma fase inquieta, ácida e provocadora, na Galeria Atrium — sempre em São Paulo — ao lado de Geraldo de Barros. Em 1966, ao lado de Barros e de Wesley Duke Lee, Leirner funda o grupo Rex.<sup>24</sup>

O grupo tinha como finalidade construir formas de divulgação da arte longe do circuito de galerias, que, segundo eles, incluía, também, a crítica especializada e as instituições oficiais de cultura. Para dar expressão às inquietações, o grupo abriu a *Rex Gallery & Sons*, seguida da publicação do *Rex Time* e da realização de encontros, palestras e *happenings* de sotaque neodadaísta.

Graças ao Rex o artista pôde produzir exercícios e obras criativas cujo objetivo era provocar interação entre o público e a obra.<sup>25</sup> Ao artista cabia “procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participante”, segundo Leirner.<sup>26</sup> Além de *Adoração*, a obra mais notável nesse tocante foi o *happening Exposição-não-exposição*. Em 1967, Leirner anunciava que, em sua exposição individual, as obras expostas poderiam ser levadas pelo público desde que se conseguisse retirá-las do lugar — as peças estavam meticolosa e obstinadamente fixadas —, para isso ele oferecia serras, martelos e outros instrumentos. No dia da abertura da mostra, uma multidão invadiu a *Rex Gallery & Sons* levando obras ou destruindo as que não conseguiram carregar, numa balbúrdia e agressividade que estavam em consonância com a postura antimercadológica do artista.<sup>27</sup>

Da mesma forma que *Exposição-não-exposição* buscava a interação não convencional com seu público, demonstrava, também, sua antipatia pela arte enquanto circuito e suas instituições, ao subverter o princípio comercial das exposições, doando as obras. É assim que naquele mesmo 1967, o artista provoca o circuito da arte, ao enviar para IV Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado com pernil amarrado no pescoço dentro de um engradado de madeira. A inscrição de *O porco empalhado*, como explicou o artista, tinha uma finalidade provocativa e visava, de modo confesso, ser recusado pelo júri. Contudo, o corpo jurado (composto por Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Walter Zanini, Mário Barata e Clarival do Prado Valares) aceitou-o, fazendo com que o artista indagasse, em artigo publicado pelo *Jornal da Tarde de São Paulo*, sobre quais os critérios adotados pelos jurados para incluí-lo. Como nos esclarece Agnaldo Farias, Leirner “tornou-se o primeiro não recusado de um salão a indagar ao júri, pelo jornal, sobre quais tinham sido os critérios utilizados para sua seleção”<sup>28</sup>. O artista esclareceu anos depois que:

*Ia ser um trabalho político. Era um porco empalhado numa grade e tinha uma corrente no pescoço e acompanhava um presunto que foi consumido no caminho; comeram o presunto e deixaram só a corrente. Essa era a obra. Mas havia um conceito por trás do trabalho. Era a relação entre o produto industrializado, que era o presunto, e a forma bruta, que era o porco. E a idéia era o porco ir a Brasília. Aceito ou não, ele voltaria, e quando ele voltasse — eu já tinha combinado com um amigo meu — eu iria condecorar o porco por sua ida. Agora, como o porco foi aceito, me bateu aquela luz de falar com o Ivan Angelo, e ele publicou na página 2 do Jornal da Tarde a foto do porco e a frase: “O artista Nelson Leirner quer saber por que o*

<sup>23</sup> *Propostas 65* fora inspirada na mostra carioca *Opinião 65* e ocorreu na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, no mês de dezembro daquele ano, organizada por Waldemar Cordeiro, Flávio Império e Sérgio Ferro e contou com 47 artistas; Cf. PECCINI-NI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999, p.56.

<sup>24</sup> Juntaram-se aos três desde o início: Frederico Nasser, José Resende, Carlos Fajardo e Thomaz Souto Correia; *idem, ibidem*, p.69 e 72.

<sup>25</sup> Leirner esclarece em depoimento ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 1967: “Durante o ano em que funcionou, a Rex cumpriu uma missão que estava estreitamente ligada à espécie de pesquisa artística a qual nos devotamos: a pesquisa do *happening*, do acontecimento, da reação do público”, *apud* GALERIA BRITO CIMINO. *op.cit.*, p.82.

<sup>26</sup> *apud* FARIAS, Agnaldo. “O fim da arte segundo Nelson Leirner”. In *Nelson Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Paço das Artes, 1994, p.30.

<sup>27</sup> FARIAS, *op.cit.* p.38.

<sup>28</sup> FARIAS, *op. cit.*, p.49.

<sup>29</sup> Cf. *Revista e do Sesc-SP*, n.º 78, nov. de 2003, acesso em 14 de junho de 2007, disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link\\_home.cfm?Edicao\\_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3).

<sup>30</sup> Harrison White e Cynthia White, nos anos 60, batizaram de *the dealer-critic system* o pacto implícito entre marchands, críticos, colecionadores e artistas fundado na segunda metade do século XIX e que até hoje rege o mercado de arte e arrasta-se para dentro das instituições culturais; Cf. WHITE, H. & WHITE, C. *Canvases and carriers: institutional change in the French painting world*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.

<sup>31</sup> Lerner *apud* FARIAS. *op.cit.*, p.30. Um elemento que nos ajuda a compreender o sentido que a catraca possui é o movimento para a *descatracalização* da vida, ação artística produzida pelo coletivo Contra-filé, que colocou uma catraca num pedestal e afixou-o no Largo do Aroche em 2004; Cf. BAMBOZZI, Lucas. *Interfaces com a Realidade*. Texto para FILE (Electronic Language International Festival), 2005; acesso em 25 de maio de 2008; disponível em: <http://www.file.org.br/file2005/textos/symposium/eng/lucasbambozzi.doc>.

<sup>32</sup> Cf. REIS, Paulo R. O. *Exposições de Arte. Vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação de História. Curitiba: CHLA, Universidade Federal do Paraná, 2005, p.149.

<sup>33</sup> “Na dúvida sobre seu papel de espectador, ele ‘participava’ do grande objeto do artista, ajoelhava-se nas almofadas coloridas, inclinava suas costas em direção a uma figura recortada, sobre um fundo de raios intensos, e colocava sua cabeça no espaço reservado a ela. E o que ele veria? Nada além do reflexo de sua face, multiplicado pelo jogo de espelhos, embrulhado nos ‘raios intensos’. A posição ajoelhada,

*porco foi aceito como obra de arte”. Ai causou toda uma polêmica, porque parte do júri começou a justificar por que tinha aceito, outra parte disse que não tinha compartilhado da decisão. As pessoas começaram a escrever coisas sobre o júri, dizendo que eles não entendiam de arte. E foram três meses de artigos sobre o júri, e eu e o meu trabalho desaparecemos de cena.* <sup>29</sup>

Polêmica alimentada pela necessidade de instituir-se contra todo um estatuto do artístico, que longe de ser uniforme, acaba por instituir quais objetos ocupam o *lugar* do estético.

Da mesma forma que o “porco”, a crítica ao estatuto do artístico parece ter se tornado a vocação de outras obras de Leirner. Quando fora exposta na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, no Rio de Janeiro, *Adoração* também se propunha crítica às instituições da arte, que executavam, a seu modo, segundo Leirner, maneiras de excluir o público da dimensão estética da arte. A catraca vinha não apenas denunciar uma iconização de Roberto ou, talvez, a própria lógica mercadológica do mercado religioso de bens simbólicos, como também salientava o sentido de bem-capital que a arte havia adquirido após a constituição do *the dealer-critic system*.<sup>30</sup>



*Adoração ou Altar para Roberto Carlos*, Nelson Leirner, 1966, instalação (detalhe externo)



De fora e com cortinas cerradas, o *Altar para Roberto Carlos* não podia ser visualizado; passar pela catraca — tomada não apenas como símbolo de inclusão/exclusão, mas também como objeto capaz de quantificar e portanto qualificar — é uma necessidade para acessar o interior da obra. Leirner obriga o espectador a uma decisão diante da intimidadora catraca: “Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação.”<sup>31</sup>

Paulo Reis possui uma leitura mais ousada de *Adoração* ao defender que sua participação na citada exposição já preconizava uma crítica à obra como fetiche; e mais: já criticava o fetiche da participação do espectador.<sup>32</sup> Ele ainda nos oferece um par para obra de Leirner. Trata-se de “O altar, agora dobre os joelhos”, de Rubens Gerchman, executada em 1966. De fato, um altar com um genuflexório em madeira pintada com tinta acrílica, espelhos e almofadas de cetim, onde o espectador poderia ajoelhar-se e, quando feito, veria apenas seu próprio reflexo.<sup>33</sup>

É certo que as possibilidades de leituras da obra de Leirner acabam por transformá-la na materialidade da necessidade do artista em traduzir a consciência da realidade urbana.<sup>34</sup> Consciência balizada na fé e na influência dos meios de comunicação no cotidiano e na expansão do mercado da “cultura” e do entretenimento. Mesmo que, para tanto, tenha apelado para uma estética, que, ao longo dos anos, foi nos parecendo cada vez mais *kitsch*, e que o uso de Brancas de Neve, He-mens, exus, iemanjás, romanos em bigas, são jorges matando dragões, Patos Donalds, Sacis-Pererês, caboclos e uma infinidade de outros objetos de borracha, porcelana e plástico a tenha reforçado, sobretudo a partir dos anos 80.<sup>35</sup>

Ao contrário de Warhol, que continuou a escolher outros “ídolos” midiáticos, Leirner não utilizou outros nomes famosos em suas obras

*Missamóvel*, 2000, objetos de gesso, plástico, tecido e madeira sobre esqueite, coleção particular (detalhe).

Fonte: GALERIA BRITO CIMINO. Nelson Leirner: *arte e não arte*. Catálogo de exposição. São Paulo: Takano, 2002, p.14

própria para rezar, implorar ou colocar-se numa posição de inferioridade, colocava o espectador numa posição algo ridícula — esperava-se algo que não era dado. A participação tinha como ‘prêmio’ um confronto consigo próprio e sua impotência.”; *idem, ibidem*, p.150.

<sup>34</sup> Nos anos 70, a obra passaria a compor não apenas o elenco de trabalhos catalogados como “pops”, mas também como índice do movimento tropicalista, algo que o crítico de arte Frederico Moraes não referendava. Ele acreditava que algumas obras de Glauco Rodrigues (“Terra Brasilis”), de Oiticica (antes e depois de “Tropicália”), de Gerchmann (“Lindonéia”) de Carlos Vergara (“O rei do mau gosto”), as bananas de Antonio Henrique Amaral e “Altar para Roberto Carlos” Leirner possuísem pontos em comuns, mas um “significado particular de cada uma é bastante diverso e mesmo divergente”, impedindo-as de participar em grupo de qualquer qualificação estética; Cf. MORAIS, Frederico. “A crise da vanguarda no Brasil”. In: \_\_\_\_\_. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, p.96.

<sup>35</sup> É emblemática a criação da instalação “O Grande Combate”, montada na Galeria Luisa Strina em 1985, em São Paulo, Cf. GALERIA BRITO CIMINO. *op.cit.*, p.183-196. De modo obsessivo, o artista recupera os mesmos motivos em outras importantes mostras, com títulos e arranjos diversos: “Terra a vista”, 1998 (Museu de Arte Contemporânea de Niterói); “A grande parada”, 1999 (48ª Bienal de Veneza, Itália); “Futebol”, 2001 (Sesc Pompéia, São Paulo).

<sup>36</sup> Cf. ANJOS, *op cit.*, p.86.

<sup>37</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006, p. 445 e 446.

<sup>38</sup> KALILI, Narciso. "Vejam quem chegou de repente". Revista *Realidade*. n.º 02. São Paulo: Editoria Abril, maio de 1966.

<sup>39</sup> FREIRE, Roberto e BESTER, Roger. "Este homem procura um caminho". Revista *Realidade*. n.º 32, São Paulo: Editora Abril, novembro de 1968.

posteriores — pelo menos em obras que tenham entrado para as listas obrigatórias quando o assunto é sua trajetória poética. Ele pareceu mais preocupado em aproximar-se dos ícones religiosos — outras santidades católicas, cenas votivas do cânone cristão, deidades afro-brasileiras e seres da mítica popular — que de nomes da indústria cultural. Essa predileção posterior, mesmo que num exercício anacrônico, porém irresistível, coloca dúvidas sobre uma possível crítica direta a Roberto Carlos. O cantor — como os demais — é antes um símbolo da mídia, compreendida como instituição por Leirner.

Ao mesmo tempo, como "desclassificador" Leirner nega uma leitura puramente "religiosa" de suas obras. Teme as leituras reducionistas de qualquer aspecto de sua arte. No caso de *Adoração*, o artista é taxativo: "Se eu tivesse achado um material semelhante com imagens de *pin ups*, poderia ter usado elas, e não os santos. O que me interessou ali foi a visualidade das imagens furadas com as luzes por trás e com o néon na frente".<sup>36</sup> Visualidade marcada pelo desafio direto a uma história da arte ou da cultura que tenta a todo custo criar leituras lineares de experiências mais ou menos ousadas com valores seguros.

### De Rei da Juventude a Rei

Na outra ponta, o mito de Roberto Carlos passaria, ainda pelos finais dos anos 60, por uma re-significação que implicou em desenhar novos contornos à representação midiática do artista, aproximando-o bastante do universo religioso e reforçando o que uma leitura apressada e posterior da obra de Leirner poderia sugerir.

Poucos meses antes da exposição de Leirner, em junho de 1966, após uma apresentação em Vitória, cuja renda teria sido revertida para o Orfanato Cristo Rei, Roberto Carlos fora procurado por uma ex professora, irmã Fausta, que na ocasião trabalhava naquela instituição. Segundo Araújo,<sup>37</sup> a partir daquele dia os dois não perderam mais o contato. Dois anos depois, em julho de 1968, irmã Fausta doou o seu medalhão do Sagrado Coração de Jesus para Roberto Carlos, por ocasião da troca de hábito ocorrida quando de seus 25 anos de ordem religiosa. Desde então, Roberto Carlos passou a usar o medalhão como indumentária que carregava bem visível, pendurada no pescoço, dando um uso algo profano ao símbolo religioso, ao mesmo tempo em que evidenciava sua ligação profunda, que o passar dos anos tornaria cada vez mais explícita, com o aquele universo.

Essa "virada" na representação do "rei da juventude" pode também ser observada nas páginas da revista *Realidade*, em reportagem do ano de 1968, dedicada ao artista. Se na reportagem anterior, de 1966, a mesma revista anunciava que "Um môço de 23 anos comanda(va) a revolução da juventude"<sup>38</sup>, mandando "tudo para o inferno", nesta era outra a representação veiculada: "ROBERTO CARLOS QUERIA SER PRÊTO", anunciava em letras garrafais a manchete de capa da matéria que *Realidade* dedicava a Roberto Carlos.<sup>39</sup>

A matéria verte um Roberto Carlos atormentado, que "no auge do sucesso" é "um homem em crise", em busca de "superar-se e encontrar novas formas de comunicação." Nessa busca, o artista volta-se para a música negra norte americana, procurando ali o som que poderia fazer a diferença.

Alguns subtítulos da matéria que dedica 10 páginas a sua crise per-

mitem que nos aproximemos de algumas das figuras/representações que a partir de então passarão a alicerçar a construção de uma nova identidade para o artista, voltada agora a um público mais amplo, e definida pela substituição da imagem do “Rei da Juventude” pela do “Rei” Roberto Carlos: “Voz e jeito diferentes”; “Um profissional tenso, angustiado”; “Um som nôvo é o mais importante, um som diferente”; “Um mundo que êle não entende”; “Sofro, mas é uma luta que me dá grande satisfação”; “Cada um escolhe o próprio caminho”.

No ano seguinte, 1969, o artista daria início à fase religiosa de seu repertório, compondo *Jesus Cristo*, canção que irá fazer parte de seu álbum lançado em 1970. A partir de então Roberto Carlos incorpora definitivamente a religião a sua imagem. Tal processo de iconização, ou mesmo de auto-iconização, guarda com a obra de Leiner uma proximidade que merece atenção. Numa leitura retrospectiva, sempre atenta aos apelos fáceis e arbitrários do método, *Adoração* não deixa de ser profética na construção de um cenário cada vez mais comum na carreira do cantor a partir do final dos anos 60. Paradoxalmente, como vimos, a obra também sinaliza posturas distintas do modo como cada um dos artistas posicionou-se diante da religião e das instituições religiosas.



*Artigo recebido em janeiro de 2009. Aprovado em abril de 2009.*

