



Flipping | Revisitando Pop

ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967 – 2017

PUBLICAÇÃO DIGITAL

SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING: REVISITANDO POP

MAM DE SÃO PAULO 08 E 09 DE DEZEMBRO DE 2017

ESTA PUBLICAÇÃO É RESULTADO DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING / REVISITANDO POP REALIZADO NOS DIAS 8 E 9 DE DEZEMBRO DE 2017 NA OCASIÃO DO 35º PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA NO MAM DE SÃO PAULO. ORGANIZADO PELO INSTITUTO MESA EM COLABORAÇÃO COM LUIZ CAMILLO OSORIO, CURADOR DO 35º PANORAMA, O SEMINÁRIO PROPÔS EXPLORAR AS SINERGIAS ENTRE DUAS IMPORTANTES EXPOSIÇÕES DE 1967, REVISITADAS POR OCASIÃO DOS SEUS 50º ANIVERSÁRIOS: A CONTRIBUIÇÃO AMERICANA PARA A IX BIENAL DE SÃO PAULO, CONHECIDA COMO A “BIENAL DO POP ART” E A EXPOSIÇÃO/MANIFESTO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”, SINTETIZANDO A PROPOSTA DAS NOVAS VANGUARDAS BRASILEIRAS, ORGANIZADA POR UM GRUPO DE ARTISTAS E CRÍTICOS NO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RIO). RESSALTA-SE O LEGADO DESTAS CONVERGÊNCIAS HISTÓRICAS PARA O CONTEMPORÂNEO NA RETOMADA DO TEXTO “ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE” ESCRITO POR HÉLIO OITICICA E USADO COMO PONTO DE PARTIDA CONCEITUAL PARA A CURADORIA DO 35º PANORAMA.

Flipping | Revisitando Pop

ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967–2017

ORGANIZAÇÃO | INSTITUTO MESA

COLABORAÇÃO | LUIZ CAMILLO OSORIO

REALIZAÇÃO

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

INSTITUTO
**ME
SA**

mam



Antonio Dias. *Querida, você está Bem?* 1966. Imagem cortesia da família.

Radicalidade na experiência moderna brasileira do século XX: um capítulo que se encerra

SÔNIA SALZSTEIN

Gostaria de propor à discussão, neste seminário, um aspecto em particular que sobressai na arte brasileira do século XX, das artes plásticas ao cinema, do teatro à música e à literatura, podendo se estender, ainda, a diversas expressões da cultura popular de massa, ao carnaval, ao folhetim televisivo, aos gêneros “menores” do espetáculo e da escrita jornalística: a presença frequente, na produção artística nacional nas mais diversas áreas, de figuras do desvio, da burla, da transgressão e da falta, das quais o personagem do malandro da canção popular talvez tenha sido a manifestação historicamente mais pregnante.

Em momentos de iluminação estética e criadora, no século passado, essas figuras se revelaram reconvertidas em imagens de potência, às vezes anunciando arranjos

formais que desmascaravam a posição subalterna e acenavam com a acalentada senda - desviante - da autonomia. Obras como o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, os desenhos de Tarsila do Amaral dos períodos pau-brasil e antropófago pertencem a esses momentos. É de se sublinhar o interesse que a ocorrência de trabalhos como os citados acima traz para a arte moderna brasileira no cenário internacional - de fato, para a história do modernismo em seus domínios mundiais na primeira metade do século XX - porquanto nascem, por assim dizer, como que de um gesto de autocompreensão de sua posição "atrasada", e tal gesto, por certo, ilumina o modernismo em sua embocadura global.

Um gesto que enuncia, provocativamente, os percalços da modernização dependente, declarando resistência ao destino epigonal, ao pastiche, ao simulacro e ao ressentimento que poderia advir do fato de os trabalhos encontrarem-se a si mesmos demasiado aquém ou distorcidos em face do cânone instilado dos países centrais. Graças a esse gesto de autocompreensão, problematiza-se a relação com o cânone, que de outro modo permaneceria, de saída, apequenada; além disso revela-se, nas obras, a resiliência teimosa, à luz do universalismo modernista, de uma vibrante singularidade cultural, com potência para descortinar a complexidade do fenômeno da modernidade em sua saga de mundialização.

Não se pode negligenciar, todavia, o fato de que historicamente essas imagens também estiveram presentes em fórmulas rebaixadas, muitas vezes mascarando os traços mais excludentes e incivilizados da sociedade brasileira, internalizando o preconceito, seus pendores oligárquicos e escravocratas: a pornochanchada que vingou na década de 1970, sob a ditadura militar, como também a cultura televisiva com seus programas de auditório de corte agressivamente popularesco e tom de noticiário policial foram, entre outras manifestações, um repositório pródigo dos efeitos regressivos dessas imagens, sobretudo nos anos 1990.

Voltando à aposta na potência estética dessas figuras, é preciso assinalar seu vínculo distante com as estéticas da negação e da transgressão que marcaram um ramo importante das vanguardas europeias das duas primeiras décadas do século XX, com seu momento culminante nas manifestações do dada e do surrealismo e sua reemergência nas neovanguardas da década de 1960. Cabe lembrar, igualmente, que a matriz histórica mais distante desses movimentos remonta ao século 18, à

tradição do inconformismo romântico, como também à linhagem francesa da cultura da boêmia e dos *poètes maudits* de fins do século 19, esta última desaguadouro experimental notável daquela tradição, em autores como Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Genet.

Mas há um aspecto singular que afasta da tradição *maudite* essas figuras: trata-se, como se disse, do gesto de autocompreensão que elas perfazem - em via paralela a essa tradição, em todo caso, numa via distinta do encaminhamento agônico, tendente ao informe, ao niilismo, que marcou parte importante da vanguarda europeia proveniente dessa linhagem. Em suas manifestações mais plenas, as formas do negativo na arte brasileira sempre trariam, latente, a pergunta sobre a possibilidade da criação artística, do gesto autônomo da arte, ainda que sob as vestes clownescas, às vezes fantasmagóricas do “primitivo”, desse “outro” da modernidade. Isto é, pode-se dizer, paradoxalmente, que haveria um ânimo construtivo nos procedimentos disjuntivos da montagem e da justaposição que caracterizam os arranjos em que essas formas comparecem.

Antes de prosseguir, cabe igualmente notar que este texto interroga formulações de uma bem conhecida tradição crítica de intérpretes do Brasil, emprestando argumentos cruciais do ensaio "Dialética da malandragem", de Antonio Candido¹, e da análise que Roberto Schwarz empreendeu de Memórias póstumas de Brás Cubas, em sua obra Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis, ela mesma um achado crítico tributário das formulações de Antonio Candido. Trata-se de chaves de análise que iriam se tornar centrais na discussão dos problemas da modernidade artística e cultural no Brasil, de resto na esteira daquela célebre linhagem de autores que buscaram dissecar as condições do país “atrasado” às voltas com os percalços da modernização dependente.

¹ Como se sabe, esta tradição interpretativa do Brasil firmou o paradigma da *formação*, a abordagem mais percuciente, cristalina e sistemática dos impasses da experiência moderna brasileira no campo da cultura tendo sido proposta na análise que Roberto Schwarz realizou da obra de Machado de Assis, em Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis (São Paulo: Companhia das Letras, 1999). A relevância da alegoria - uma alegoria singularmente disjunta, tal como caracterizada na obra de Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento/Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (São Paulo: Cosac Naify, 2012 – edição original de 1993) - mostrou-se especialmente sugestiva para o que argumenta neste texto. Cabe lembrar também o estudo de Rodrigo Naves, *A forma difícil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996) que conta entre os autores a terem retomado a contribuição das gerações pioneiras nos estudos da “formação” brasileira.

O desafio deste ensaio é também, à luz da situação contemporânea, em especial da grave crise política, econômica e institucional que o país enfrenta desde 2016², perguntar sobre os limites e impasses das fórmulas do “desvio” que de algum modo se lastrearam nesse modelo interpretativo da particularidade da experiência moderna brasileira. Fato é que, vendo-se o país hoje integrado à ordem global, e agravadas as condições da iniquidade da sociedade brasileira, pergunta-se sobre os efeitos que pode produzir no cenário político e cultural contemporâneo uma formulação do Brasil calcada na figura do desvio que não cessa de triunfar sobre a norma e que, ao fim e ao cabo, nada aprende da acumulação histórica desse jogo.

Seja como for, interessa ao texto discutir essa questão no campo da arte, em especial das artes plásticas, e, por certo, à luz do que se viu na 35º Panorama da Arte Contemporânea Brasileira - fórmulas do precário, enunciadas em uma boa parte das obras apresentadas. Começemos por um dos momentos mais inventivos em que aquelas figuras estiveram no centro da produção artística no país - o modernismo dos anos 1920. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”, formulava em 1924 o Manifesto da Poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade, celebrando a cultura “natural” em face da tradição culta europeia. O mesmo autor, quatro anos mais tarde, apregoava o retorno da humanidade à “idade do ouro”, que selaria a conquista da “Revolução Caraíba”, e, com ela, a refundação da própria civilização, conforme permite supor a leitura de seu Manifesto Antropófago: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro...”.

Há, ainda, conforme se mencionou há pouco, os exemplos admiráveis da obra de Tarsila do Amaral dessa década, fruto de uma interlocução das mais inventivas com os achados de inteligência matreira que se podem entrever nos dois manifestos. A chamada pintura pau brasil, dos anos de 1924-1925, marca um período de contato assíduo da artista com o legado cubista, sobretudo através da pintura de Fernand Léger e Albert Gleizes. Esse segmento da obra de Tarsila maneja com inocência e desenvoltura a ordem construtiva; se na pintura dos dois mestres da artista essa

² Para um balanço crítico recente desse legado, cf. Marcos Nobre, Depois da ‘formação’/cultura e política da nova modernização, *Revista Piauí*, Edição 74, novembro de 2012.

ordem implicava compenetração e internalização, na superfície dos trabalhos, de processos de racionalização e abstração formal, em Tarsila ela foi astuciosamente colocada à prova dos nove da atmosfera local, relativizando a universalidade dos valores e amolecendo a trama ortogonal da lógica cubista.

Há, também, um interessante diálogo com o surrealismo e uma pitada sutil de ironia endereçada à razão construtiva nos desenhos de Tarsila do “período antropófago”, final dos anos 1920, com formas amebóides palmilhando uma ampla linha de horizonte, demarcando um plano horizontal franco, a custo interrompido pela irrupção de alguma solitária palmeira - uma singela linha vertical, em cujo topo brota a copa, sumariada nuns poucos traços radiantes. Em Oswald e Tarsila, enfim - para tomar apenas dois expoentes do modernismo da década de 1920 - o comentário sagaz da vanguarda e da herança culta europeia expunha sua intenção autocrítica ao cotejar procedimentos de racionalização e geometrização das formas a materiais locais, tradições populares, dicções coloquiais e flagrantes da vida cotidiana nacional, procedimentos, enfim, a tensionar a modernização recente com a intromissão do Brasil rural flanqueado por novos hábitos urbanos.

O procedimento permitia ver, igualmente, que as formas avançadas da experiência moderna pareciam brotar com maior contundência e mesmo com um ímpeto fundacional da condição do “atraso” e, com isso, expunha a ambição de valor universal dessas formas; estas, ressoando a “inocência” da cultura nova, podiam se dar ao luxo de dispensar a pretensão cognitiva das vanguardas europeias e espicaçar-lhes a revolta edípica contra o passado e a tradição, porquanto a modernidade brasileira já nascera sem eles - aquela estética de justaposições e descontinuidades lhe era congenial.

É também preciso notar, nessa breve recapitulação que visou sublinhar a pregnância histórica das figuras do desvio e do negativo nos momentos mais inventivos da arte brasileira do século XX, que nessas figuras tanto se tematizava o valor estético superior da burla sobre a norma, isto é, a insubordinação à razão clássica, à tradição iluminista europeia, como se reconhecia o modelo culto europeu, do qual cabia se apropriar - invertendo a posição colonial - submetendo-o a um processo de deshierarchicalização e dessublimação: a estética do deslocamento, do arremedo, da paródia, da apropriação. “Só me interessa o que não é meu”, dizia o Manifesto Antropófago. Importa igualmente assinalar que o princípio universal, o lugar da “lei”

que se tratava de esquivar, era, assim, frequentemente associado, nas produções em que essas figuras estiveram presentes, ao lugar paradigmático da tradição cultural europeia, ou a uma “matriz” euro-norte-americana, ou ao cânone culto ou prestigiado identificado aos países ricos. Isto é, o cânone, a tradição culta mergulhavam no potlatch da experiência cultural “impura”, que por sua vez reivindicava maioria e autonomia.

Mas quero avançar nessa discussão. O ponto que agora importa focalizar é que em algumas produções artísticas do período que medeia entre os anos 1950 e os 1970, essas figuras vieram à tona transfiguradas numa espécie de experiência estética-limite, que conduziria a uma revisão crítica profunda e à desidealização da célebre equação, agora finalmente vendo-se dissolvido o dualismo entre “cópia” e “modelo”, “norma” e “desvio”. As obras se lançavam a arranjos formais instáveis, ostentando incongruências e descontinuidades. Pode-se mesmo dizer que tal radicalidade assinala o esgotamento desse arranjo, que doravante não lograria mais acomodar seus termos disjuntos, não consumaria mais a “síntese” que costumava ensejar o riso maroto, a descontração compensatória.

E, do mesmo modo que se via corroída a possibilidade das fórmulas de tom idílico e benfazejo, nas quais ainda parecia possível alcançar tal “síntese”, mesmo precária, com o triunfo da burla e a economia de esforços obtidos nessa apropriação sardônica do modelo, a produção mais inventiva da época mostra esse fato histórico novo: ela destituía o lugar do “modelo”, que assim surgia dessublimado, ele mesmo encerrando incongruências e deixando à mostra seu saldo de miséria e ignorância. O gesto assomava com valor não apenas local, porquanto tinha força demonstrativa sobre a crise histórica do modernismo, que eclodia nas rebarbas da reordenação geopolítica e econômica mundial que se sucedera à Segunda Grande Guerra.

São exemplos notáveis dessa radicalidade estética, entre outras obras, os Parangolés, obras-arquitetura-vestimenta-corpo de Hélio Oiticica, o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha; produções do chamado cinema marginal, a parcela da produção dos poetas concretos de corte oswaldiano e insuflada pelo ânimo da desconstrução, certos experimentos radicais em poesia e literatura, como os de Torquato Neto e José Agripino de Paula, e muito da produção musical surgida na esteira do tropicalismo, em especial nas composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e o círculo de músicos e poetas em torno do movimento.

Nessa arte que se seguiu ao golpe militar de 1964 ou que o antecedeu de pouco, e que se fez no caldo de desencantamento dos movimentos construtivos da década precedente, vê-se como tais elementos ganharam presença contundente. Em sua radicalidade formal – como que sustentando a forma por um fio – essas produções resultaram no que se fez de mais arrojado na arte daquele período. O antigo veio modernista da ironia sublimadora doravante parecia potencializar paroxisticamente a falta; procedimentos de montagem e justaposição sublinhavam o tom de comentário ou paródia, deixando impressas nas obras as marcas do heterogêneo, na iminência da desagregação.

No campo das artes plásticas, como se disse, as obras de Hélio Oiticica, mas também as de Lygia Clark, Antonio Dias e Mira Schendel (ressalta o elemento de humor em suas Droguinhas e Trenzinhos, como também nos Toquinhos) desse período - não obstante a heterogeneidade da trajetória desses artistas - revelam decisões formais mais ou menos análogas àquelas que vemos na música, na poesia e na literatura jovem desses anos. O elemento ready made, a paródia, a apropriação de materiais da cultura de massa intervêm nas obras desses artistas, conferindo a elas um espaço de descontinuidade e disparate, um ânimo incansável para os jogos semânticos, a desconstrução e a montagem.

Isto é, as alegorias de Brasil já não se viam restritas às figuras ideológicas clássicas do repertório do nacional populismo, que ocupava um lugar consolidado e dominante na agenda de duas gerações modernistas; estas, como se sabe, haviam capitaneado o debate artístico nas décadas precedentes. É verdade que os movimentos construtivos, o concretismo e o neoconcretismo, já haviam antagonizado frontalmente essa tradição – mas mesmo eles eram portadores de algo como uma dimensão messiânica da forma, não obstante o ideário laico e o endereçamento a um sujeito inequivocamente posto para a esfera moderna da cultura que subjazia a eles. Já não se tratava, ademais, de um enunciado que dizesse respeito estrito à nacionalidade – justamente, tratava-se de colocar em questão os processos em curso, que tensionavam e às vezes violavam os materiais da nacionalidade.

A produção artística mais experimental dos anos 1960-1970, pela primeira vez, desencantava a mítica brasileira da comunidade nacional, da sociedade moderna e democrática, multirracial, inclusiva. Desconstruía, enfim, a alegoria tão cara à história

cultural brasileira, da almejada totalidade nacional, da comunidade multirracial conciliada. Não que o anseio de uma experiência cultural moderna e autônoma, e brasileira, tivesse deixado o centro da agenda mais avançada do pensamento brasileiro da época. Mas doravante permanecia *sub judice*, por assim dizer. No lugar da figura alegórica inteiriça da essência nacional, no lugar dessa alegoria totalizante, trabalhos como os de Hélio Oiticica e Antonio Dias, entre outros, nos ofereciam o fragmento, o trânsito entre o elevado e o vulgar, a troça, o deboche, uma experiência de dilaceramento dos códigos culturais estabelecidos. Ao mesmo tempo, antagonizavam o triunfo conformista da cultura urbana de classe média, oferecendo figuras de ironia, frenes, violência e pathos erótico.

De algum modo, resta assinalar que a miséria e o atraso brasileiros eram transfigurados em força catalisadora, que paradoxalmente empurrava ao novo, ao experimental. Esse desvio, enfim, auspiciava uma espécie de revelação: efeito cortante de realismo, uma iluminação, súbita e desconcertante de que só a miséria e o atraso poderiam ser os arautos; dimensões insuspeitadas da forma se viam escancaradas em face das exigências que lhe punha a experiência da modernidade periférica. Assim, estaríamos lançados à radicalidade da forma, expondo à luz do dia a primazia do “caso particular”, a manifestação que não se deixava generalizar, a parte que não se deixava subsumir no todo. Essa transfiguração, em meio a uma espécie de transe, por tal via inesperada lograria nos projetar como interlocutores influentes no debate contemporâneo, *pari passu* com as experiências artísticas e culturais mais avançadas no cenário internacional.

A atualidade brasileira desde a queda de Dilma Roussef assinala uma cunha nesse processo, e parece ressecar de vez essa pretensão; a propósito, apresentação que Luiz Camillo Osorio faz do 35º Panorama parece esperançosa a esse respeito – e aí está uma outra discussão, na qual não poderei me aprofundar neste debate. Em sentido mais amplo, esses ingredientes marcaram esteticamente o nosso século XX, e será difícil para nós, brasileiros, confrontarmos a liquidação das expectativas de redenção com as quais eles nos acenavam.

Embora não seja possível tratar aqui desse assunto, uma questão crucial que se imporia na atualidade é saber o quanto a integração definitiva do país ao cenário global não assinalariam o esgotamento dessa fórmula estética, e a exigência de se providenciar uma outra constelação de conceitos assim como um novo quadro

teórico para se pensar sobre a arte brasileira hoje. Sobretudo porque essa integração ao cenário global não se cumpriu conforme rezava a profecia, mas se dá com o país posto na condição de parceiro subalterno e, como agora parece claro, irrelevante no jogo de forças que conta nesse cenário.

Desconfio que uma das providências mais urgentes seria esvaziarmos o termo “arte brasileira” do privilégio cultural de que ele, a muitos, ainda parece investido, e passarmos a utilizá-lo de uma maneira mais modesta, em sua dimensão simplesmente descritiva. Mas eis aí, como disse, uma outra agenda de discussão. Volemos agora ao 35º Panorama e à relação sugerida pelo Luiz Camillo Osorio, entre o ambiente em que se originou a exposição "Nova Objetividade Brasileira", de 1967, e a situação brasileira na atualidade. A publicação de trechos do texto "Esquema da Nova Objetividade Brasileira", que Hélio Oiticica escreveu naquele ano, em um momento de grande tensão política mas também de experimentação e acirramento crítico da arte brasileira, revela, como disse, a intenção de Luiz Camillo Osorio, curador do Panorama, de estabelecer analogias entre aquele período e a situação brasileira hoje.

Chamo a atenção para o fato de que boa parte da produção artística daquele período enunciou a condição da miséria e da precariedade brasileiras paradoxalmente como sua matéria primordial, como premissa que presidiria sua ordenação formal, traço distintivo do qual extrairia sua força e originalidade estéticas. As figuras da fome, da miséria, da violência, da boçalidade universalmente disseminada da cultura de massa a princípio não foram tomadas no sentido sociológico que poderiam sugerir, mas num sentido mais fundo, com as inflexões religiosas, estéticas, éticas e morais que evocavam. Sobretudo, essas figuras surgiam nos trabalhos à luz de procedimentos que descortinavam uma linguagem de esgarçamento e dilaceração no próprio nível da forma, como afirmei há pouco. São os procedimentos de justaposição, montagem, o recurso a elementos ready made, o enunciado marcado pela falta, pela elisão, que encontramos frequentemente nessa produção.

Quanto às analogias a serem feitas entre a atualidade brasileira e aquele período, cumpre notar que o debate da arte estava, naquele momento, tramado à agenda política, indiferenciado com ela num mesmo horizonte de demandas e expectativas, de resistência à ditadura – os protagonistas do pensamento político mais avançado não raro participavam dos círculos frequentados por artistas e intelectuais. Isto é,

havia ali uma conjunção de forças políticas, sociais e culturais que não se repetiu depois no país.

É também imprescindível notar que as instituições, que hoje estão no front da intervenção cultural, tinham um papel acessório naquele momento – eram uma plataforma débil e difusa do que se poderia entender por uma esfera pública, serviam, de modo contingente, à ação organizada de artistas e críticos. O MAM do Rio de Janeiro não se destacou no cenário artístico e cultural por mérito de uma política institucional, mas pela pressão desse ambiente artístico e cultural aguerrido, que se organizou para fazer do museu, circunstancialmente, uma plataforma de ideias.

Preocupam os retornos ao período de 1950 a 1970 frequentes que têm subsidiado uma parte importante do debate da arte brasileira contemporânea. Ademais, como todos sabem, generalizou-se o epíteto de “neoconcreto” para tratar das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, como também generalizou-se a ideia de que a arte contemporânea brasileira assinala uma espécie de relação de continuidade e contiguidade com o neoconcretismo. Entretanto, o período “neoconcreto”, de ânimo coletivo, de fato é brevíssimo – dois anos, se tanto – 1958 e 1959. Projetos como “Cães de caça”, no qual Hélio estava trabalhando no início da década de 1960, já apontam caminhos que ultrapassavam em muito o escopo do movimento – e assim também se deu com as trajetórias de outros, como de Lygia Clark e Lygia Pape, cujas obras tomavam dali em diante rumos notadamente pessoais, que já não se deixavam explicar à luz das premissas neoconcretas.

É problemático estabelecer uma relação de afinidade entre aquele ambiente radicalizado do ponto de vista social, político e cultural, e a situação contemporânea brasileira, na qual intervém no meio de arte uma lógica institucional pesada, onipresente, dotada de estruturas de mando percucientes, efetivas, mas anônimas e rarefeitas, de alcance global, e inteiramente integradas ao mundo econômico. Considerei que interessaria abordar essa questão hoje porque na esteira do processo de internacionalização do meio artístico brasileiro que se deu a partir da segunda metade dos anos 1980, emergiu uma rubrica “arte brasileira” para o circuito internacional de maior prestígio. Como se sabe, a produção artística brasileira, assim como uma rubrica “arte brasileira” passaram a ser cortejados no mercado de arte internacional.

Em parte significativa da literatura que se produziu sobre a arte contemporânea brasileira desde então, em textos de curadores estrangeiros e brasileiros, frequentemente se buscou defender a singularidade de uma “arte brasileira” reportando-a ou ao neoconcretismo ou difusamente ao legado dos anos 1960 e 1970 [passo ao largo do fato inquietante de a presumida singularidade não ser desta ou daquela obra, mas, ao que parece, de uma “essência nacional”]. Creio portanto que é relevante refletir sobre o caráter histórico, datado, daquela experiência que assumiu forma radical na obra de Hélio Oiticica, e que parece ter encontrado dilemas insuplantáveis no final da década de 1970.

É verdade que no campo das artes esse topos de algum modo acalentou, como pressuposto teórico, um pensamento de vanguarda no Brasil do século XX, e um aspecto fascinante desse pensamento de vanguarda é que ele frequentemente associou tradições cultas e populares em assimetrias e dissonâncias criativas. Provavelmente eram justamente essas assimetrias e dissonâncias criativas que conseguiam flagrar os impasses da modernização brasileira: na arquitetura, na poesia de humor e desconstrução de Oswald de Andrade, na bossa nova, nos movimentos construtivos, e, de modo mais estridente e exasperado, no movimento Tropicalista, com suas manifestações marcantes na música comercial jovem, na poesia e nas artes plásticas dos anos 1960 e 1970, no teatro de José Celso Martinez Correia, em filmes como *O Bandido da luz vermelha* ou *Matou a família e foi ao cinema*, nos filmes da boca do lixo de Ozualdo Candeias (*A margem*, *Meu nome é Tonho*).

Entretanto, essa percepção visionária da miséria nacional parece ter se radicalizado e logo implodido no período que aqui nos interessa especialmente, de meados dos anos 1960 aos meados da década de 1970, que é o período mais vigoroso em especial da obra de Hélio Oiticica. Não por acaso, trata-se do período que assinala o desengano das aspirações brasileiras a uma modernização democrática e o traumático atalhamento destas aspirações pelo projeto autoritário de modernização tocado pela ditadura militar. A partir de 1978, depois da volta de Hélio ao Brasil, testemunhamos, sobretudo nos inúmeros relatos que deixou, a exasperação intelectual e a solidão do artista em face de uma experiência que afinal não tinha vingado.

É eloquente da trajetória de Hélio o fato de ele ter produzido inúmeras belas maquetes para projetos urbanos nessa segunda metade dos anos 1970 - o fato de que a aspiração a uma experiência intersubjetiva, enraizada no lugar social que era o sítio urbano, se radicalizara todavia apenas na dimensão espectral do projeto. Cabe interrogar a insistência frenética com que se reencenaram, já no correr da década de 2000, as aspirações emancipadoras da obra de Hélio, num momento em que há muito já se haviam dissipado as expectativas mais otimistas a respeito da modernização brasileira.

FICHA TÉCNICA

ORGANIZAÇÃO: Instituto MESA

COLABORAÇÃO: Luiz Camillo Osorio

PARCERIA: MAM SP

APOIO: Terra Foundation for American Art

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Jessica Gogan

PRODUÇÃO: Sabrina Curi

DESIGN: Instituto MESA, com base no design da identidade visual da exposição e catálogo do “35º Panorama de Arte Brasileira” de Barbara Szaniecki

PREFÁCIO: Felipe Chaimovich

APRESENTAÇÃO: Luiz Camillo Osorio e Jessica Gogan

ARTIGO / KEYNOTE: Jonathan Flatley

ENSAIOS: Ana Maria Maia, Denilson Lopes, Izabela Pucu, Jessica Gogan, Ken Allan, Luiz Fernando Ramos, Sérgio Martins, Sônia Salzstein

ENTREVISTA: Hélio Oiticica e Mário Montez

INTRODUÇÃO: Max Hinderer Cruz

REVISÃO: Ana Carolina Assis e Rafael Zacca

TRADUÇÃO (INGLÊS PARA PORTUGUÊS): Thais Miranda

FORMATO: Digital

ISBN: 978-85-94487-01-8