

Myriam Elisa Melchior Pimentel

## O MULTICULTURALISMO NA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura.

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kátia Maciel

Rio de Janeiro  
2006

Pimentel, Myriam Elisa Melchior

O multiculturalismo na estética contemporânea e brasileira / Myriam Elisa Melchior Pimentel – Rio de Janeiro, 2006.

186 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura).

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, BR-RJ, 2006. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kátia Valéria Maciel Toledo Quintella.

1. Multiculturalismo. 2. Estéticas. 3. Contemporâneo. 4. Cultura Brasileira. 5. Memória. 6. Tecnologias. I. Maciel, Kátia; orient. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Myriam Elisa Melchior Pimentel

## O MULTICULTURALISMO NA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada pelos integrantes:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kátia Valéria Maciel Toledo Quintella  
PPGCOM-UFRJ  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Beatriz Jaguaribe de Mattos  
PPGCOM-UFRJ

---

Prof. Dr. Francisco Teixeira Portugal  
PPGIPS-UFRJ

Rio de Janeiro  
Março de 2006

Às minhas filhas, Laila e Vivian, pela  
inspiração, presença e confiança, sempre. Aos  
meus pais, José Eduardo e Angélica, e irmãs,  
Irene e Beatriz, pelo apoio em todos os  
momentos.



## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora pela confiança em meus questionamentos, paciência em aguardar novas coagulações e apresentação do campo artístico contemporâneo, que me conduziram no percurso deste trabalho.

Aos professores Henrique Antoun e André Parente pelos ensinamentos dos caminhos singulares rumo ao pensamento e ao professor Moha Hajji por seu interesse em dar continuidade às minhas primeiras interrogações.

Aos amigos de turma Mônica Schieck, Beatriz Martins, Rita Leal, Aline Couri, Wilson Oliveira e Gibran Rocha e, ainda, do cotidiano, Ana Cláudia Filgueiras Barrense, que compartilharam as angústias e as descobertas que nos movem rumo à curiosidade intelectual.

À Raquel Cardoso pela prática da comunicação integradora; à ex-coordenadora, professora Raquel Paiva, pela acolhida constante; às amigas e doutoras Gláucia Dunley e Carmen Tatsch, pelo incentivo e convocação do desejo, e Andréa Daher, pelas sugestões sem as quais não teria sido possível a conclusão desta dissertação.

À minha irmã Irene Pimentel por sua dedicação à construção dos anexos e tratamento das imagens e Cleber Rocha das Neves, pelo suporte conferido às revisões desse trabalho.

Aos integrantes do Projeto Hélio Oiticica, César Oiticica, Ariane Figueiredo e Daniela Matera, pela receptividade e por disponibilizar o acervo de Hélio Oiticica à pesquisa.

À professora Beatriz Jaguaribe e aos professores do Instituto de Psicologia Social da UFRJ, Virgínia Kastrup e Francisco Portugal, por aceitarem o convite para participar da Comissão Examinadora desta dissertação.

A todos os funcionários, anteriores e atuais, da Pós-Graduação.

Ao CNPq, pela bolsa de auxílio financeiro.

A todos, sinceramente, muito obrigada.

## RESUMO

PIMENTEL, Myriam Elisa Melchior. *O multiculturalismo na estética contemporânea e brasileira*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)– Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Ao observar no heterogêneo o composto de parte de diferente natureza, a síntese da multiplicidade e qualidade forte do multiculturalismo, este trabalho explora a estética multicultural representada nas teorias pós-modernas e questiona sua possibilidade de dissolver as narrativas hegemônicas de segregação de heterogêneos. Para isso, analisa seus argumentos originais e suas traduções no contexto brasileiro. O enfoque central é a homogeneização e a essencialização das representações que reproduzem mecanismos domesticadores em continuidade com o modernismo. Para tanto, de um lado, procura investigar no Brasil as dinâmicas que diluem as memórias construídas da heterogeneidade, através de retóricas pluralistas e que convocam o memorialismo preso às hierarquias e verticalizações consolidadas em matrizes culturais. Essa dinâmica observada nos meios da arte dos anos 1980 permite destacar a busca da representação da brasilidade como elemento homogeneizador do multiculturalismo. De outro, examina o “olhar estrangeiro” para o qual a representação da multiplicidade cultural, alicerçada na distância segura dos dispositivos de visibilidade, autoriza a descrição essencialista das periferias locais e globais. A dinâmica, nesse registro, é a de tradução: instrumento do olhar privilegiado que negocia os valores das diferenças nos referenciais estéticos da alta modernidade ocidental.

O principal objeto de estudo é a heterogeneidade; práticas singulares que não cabem em sistematizações. Busca-se, através do campo da arte, interrogar as rupturas e representações codificadas pós-modernas em contraposição às experimentações artísticas contemporâneas abertas às múltiplas linguagens e temporalidades. O trabalho investiga ainda, a importância do neoconcretismo brasileiro no diálogo internacional do desconstrucionismo e a arte-participação, práticas da transformação e do encontro entre heterogêneos, inaugurada por Hélio Oiticica.

## ABSTRACT

PIMENTEL, Myriam Elisa Melchior. *O multiculturalismo na estética contemporânea e brasileira*. (The multiculturalism within the contemporary and the Brazilian aesthetics). Rio de Janeiro, 2005. Dissertation (Master Degree in Communication and Culture)–Postgraduation Program in Communication and Culture, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

By observing in the heterogeneous the compound part of different nature, the synthesis of multiplicity and strong quality of the multiculturalism, this work explores the multicultural aesthetics represented in postmodern theories, by questioning its possible means for a breakup of the hegemonic narratives concerning the heterogeneous segregation. In this sense, it analyses its original arguments and its translations in the Brazilian contexture. The central focus goes towards the homogeneity and essence of representations that reproduce domesticating mechanisms in continuity with modernity. For that purpose, it seeks, on one hand, to investigate in Brazil the dynamics that dilute the memories built from the heterogeneity through pluralistic rhetoric that summons the “memorialism” (*memorialismo*) attached to the hierarchy and “verticalization” (*verticalização*) consolidated in cultural matrixes. Such dynamics observed in the arts ambience during the 80’s allows emphasizing the search for the representation of the “Brazilianhood” (*brasilidade*) as the homogenizing element of its multiculturalism. On the other hand, it examines the “foreign look” for which the cultural multiplicity representation, based on a “safe distance” from the visibility devices, authorizes an essentialist description of the local and global peripheries. The dynamics in this sense is of a translating nature: an instrument of the “privileged eye” that negotiates the values of the differences in the aesthetic referential of the occidental and late modernity.

The study’s main purpose is the heterogeneity; the singular practices that do not fit in systematizations. It is a search, through the field of arts, questioning the postmodern codified ruptures and representations as opposed to the contemporary artistic experiments opened to the multiple languages and temporalities. This work also inquires into the importance of the Brazilian neoconcretism in the international dialogue of deconstructionism and the art-partnership, transformation practices and the encounter between heterogeneities, inaugurated by Hélio Oiticica.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1 DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO</b>	17
1.1 O pós-moderno e homogeneização	20
1.2 Vanguardas expressivas e o tempo-movimento	27
1.3 O moderno no Brasil e a ruptura neoconcreta	34
1.4 Arte contemporânea	39
<b>2 A CASA IMAGINADA POR MESTIÇAGEM</b>	46
2.1 Preliminares sobre a mestiçagem	48
2.2 Razões para uma união: pensamento e artes	53
2.3 Dilemas da crítica: interferências da cordialidade	56
2.3.1 O citacionismo e bases alargadas	61
2.4 Mitologias da mestiçagem	63
<b>3 CASAS IMAGINADAS POR TRADUÇÃO</b>	74
3.1 Preliminares da tradução	76
3.2 Vídeo: passagens entre temporalidades e espacialidades	78
3.3 Estéticas do hibridismo: a fabricação pelo olho fictício	84
3.3.1 Sujeitos traduzidos	92
3.3.2 Tradução do heterogêneo: referência e (des)referência	98
<b>4 OS HETEROGÊNEOS DE HÉLIO OITICICA</b>	106
4.1 Hélio Oiticica: o que é do-mestiçável?	108
4.2 No registro da antiarte: ação e dissolução dos suportes	117
4.3 O tropicalismo modista e o memorialismo	121
4.4 Aspiro ao labirinto: a Tropicália de Oiticica	128
<b>CONCLUSÃO</b>	136
<b>REFERÊNCIAS</b>	142
<b>ANEXO A – VANGUARDAS: DADAÍSMO, SURREALISMO E FUTURISMO</b>	148
<b>ANEXO B – AMBIENTE CONSTRUÍDO E TENDÊNCIAS CONSTRUTIVAS</b>	151
<b>ANEXO C – ARTE FIGURATIVA BRASILEIRA</b>	157
<b>ANEXO D – NEOCONCRETOS</b>	159
<b>ANEXO E – MINIMALISMO, ARTE CONCEITUAL E MULTICULTURALISMO</b>	162
<b>ANEXO F – RETORNO À PINTURA</b>	166
<b>ANEXO G – VIDEOARTE E DISPOSITIVOS DE VISIBILIDADE</b>	170
<b>ANEXO H – HÉLIO OITICICA</b>	179

## INTRODUÇÃO

Todas as nações modernas são híbridos culturais mesmo na presença de gerações habitando longamente um mesmo território. Na constituição dos Estados-Nação esforços disciplinares se desdobraram em fronteiras geográficas onde foram reunidos contingentes populacionais, misturas e migrações, das remotas às recentes, que receberam em troca a proteção comum e o direito à cidadania e que, simbolicamente, agregaram em uma mesma língua e cultura as experiências heterogêneas, em mitos originários tornados comuns e capazes de reproduzir sentidos de pertencimento. Para a Europa moderna essa construção inicia-se no século XV na aderência gradativa e fragmentária de diferentes regiões ao longo dos últimos séculos. Na América Latina a edificação da idéia de nação só é amplamente alcançada no século XX e através dos meios de comunicação de massa, inicialmente com o rádio, produzindo em cotidianidade a vivência entre heterogêneos, e em seguida com a importação do modelo norte-americano das redes televisuais dirigidas a um só público, homogeneizando diferenças em enquadramento estatístico das audiências.

Nos principais centros europeus a origem heterogênea vem sendo longamente depurada na separação dos registros privados, construídos em história da individualidade e interioridade, e os públicos, conforme se observa no ambiente construído onde o passado co-habita com o novo e constitui a memória concreta e material, descontínua e fragmentária que inscreve os esforços empregados para construção da cultura comum. No Brasil, amarrando os sentidos para construção de pertencimento, encontra-se a mídia massiva, produzindo o memorialismo comemorativo do popular. As emoções partilhadas na tela caseira têm imensa importância nas trocas comunicativas e na idéia de que “todos” partilham uma mesma cultura e linguagem, como se mostram, por exemplo, nas comemorações da Copa do Mundo ou do carnaval. Contudo, as práticas concretas e materiais, os espaços reais de vidas e experiências não têm prestígio suficiente para colocar em questão a vivência do mundo midiático, com sua

força cultural e comunicativa privilegiada, justificando dispositivos de segregação, entre outros, da heterogeneidade cultural e da memória concreta. No ambiente construído, mesmo considerando o desgaste natural, a falta e/ou desvios de recursos, os interesses imediatistas ou, ainda, da necessidade básica de sobrevivência de pessoas, revela-se o desinteresse pela preservação e revitalização urbanas. O espaço público, que convoca ao questionamento entre o próprio e o alheio, é esvaziado de sentido, evidenciando a memória da construção material comum enquanto rastro incompreensível do heterogêneo e também das práticas de transformação e convivência.

Apesar da constituição heterogênea e multicultural, o populismo de massa no Brasil se volta fundamentalmente para os modelos norte-americanos, dos bens de consumo às representações da felicidade material, dos paradigmas científicos e teóricos absorvidos pelo filtro da mídia e traduzidos ao público amplo, dando continuidade ao contexto fragmentado e esquizóide, discrepâncias entre vidas imaginárias e concretas; no conjunto das regiões latino-americanas, o Brasil é o gigante de feições pós-modernas que não dialoga com vizinhos e busca suas identificações com o além-mar e os patamares superiores do globo. O fascínio das regiões periféricas pelo modelo cultural norte-americano não é exclusivo ao Brasil; desde as últimas décadas do século XX, vem produzindo fluxos de migração dos que acreditam nesse modelo e seguem em busca de oportunidades e das qualidades de vida das regiões “desenvolvidas”. Regiões essas que, atingidas na experiência fragmentária do espaço urbano e descompasso de códigos culturais, estão tendo de negociar com as periferias *in loco*, levando para a agenda internacional o olhar dirigido à compreensão do heterogêneo, do multicultural e das práticas periféricas. O interesse pelo multicultural, resumidamente, nasce no contexto da globalização de capitais especulativos cujos centros são disseminados e não mais delimitados por territórios reais. Atravessando as fronteiras nacionais e distribuindo mensagens aos milhares de destinatários, o mercado global vem alimentando os feixes migratórios na direção

das “melhores” regiões do planeta. Em sua maioria, migrantes buscam manter nexos com comunidades étnicas, religiosas e lingüísticas, adensando as antigas minorias já estabelecidas, concorrendo com as políticas de auxílio social e fatias de recursos e “direitos” das populações identificadas com “seus” territórios. As discussões interessadas em traduzir as práticas das periferias procuram diluir tensões originadas nos confrontos culturais e também as basilares das “necessidades”, buscando descrever as dinâmicas das periferias e suas tradições com representações da estética pós-moderna, na tentativa de romper com as representações modernas e fixadas na identidade nacional, e, ainda, negociar o encontro entre diferentes.

Apesar das melhores intenções em aproximar extremidades, surge a questão de se a representação estética dos contingentes “marginalizados”, como via de negociação, corresponde às múltiplas práticas e dinâmicas das regiões “marginalizadas” no globo e, ainda, se o enfoque na representação, ao essencializar a variedade multicultural, ao invés de diluírem as narrativas nacionais modernas, tornam mais radicais as segregações. No discurso da negociação, a metanarrativa da modernidade ocidental permanece como o lugar privilegiado onde as outras narrativas devem se adequar. Compondo os questionamentos desta pesquisa no contexto de escassa memória construída e de celebração das imagens no caso brasileiro, busca-se: a) investigar se as representações do heterogêneo são capazes de diluir limites e imaginários sobre o outro e aproximar extremidades; b) procurar pelas assimilações locais das representações do heterogêneo produzidas no olhar estrangeiro; e c) perguntar como o heterogêneo brasileiro interpreta-se a si mesmo.

Considerando a arte contemporânea como obra aberta à multiplicidade de singularidades e recusa aos enquadramentos e representações, o campo artístico permanecerá como horizonte teórico ao longo deste trabalho. O primeiro capítulo realiza um recorte na arte moderna do século XX, rumo à compreensão das interrogações da arte contemporânea. Iniciando o diálogo com o heterogêneo, James Clifford (1998) e André Parente (2005)

pontuam que o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo se colocam na postura experimental fundamental para lidar com o novo, o fragmentário e descontínuo da metrópole moderna. Traçando novas cartografias, conduzem a posturas filosóficas e políticas do desconstrucionismo na arte, processando linhas de fuga nos conjuntos ordenados da modernidade. No intuito de esclarecer o registro inaugurado pelas vanguardas expressivas do pós-guerra, André Parente (2005), ao discorrer sobre a noção do tempo-duração na imagem-cristal deleuziana, evidencia o deslocamento operado na idéia moderna da ruptura com o passado e representações ideais da verdade. Mais além, a discussão sobre o modelo de tempo é fundamental para este trabalho, ao oferecer o recorte capaz de fazer distinção entre o moderno e o contemporâneo como, ainda, para discutir as práticas da memória e do memorialismo. O passado sempre contemporâneo ao presente permite introduzir os registros processados pelo contemporâneo na arte rumo ao heterogêneo que, não cabendo em nenhuma sistematização ou representação, problematiza os argumentos pós-modernos da descrição estética do multicultural. Enfocando três posições frente ao pós-moderno, a de David Harvey (2004), Antônio Negri (2003) e Mike Featherstone (1997), o tempo-duração, conforme explica Virgínia Kastrup (2004), mostra que a homogeneização da heterogeneidade representada e a busca de ruptura com o período precedente repetem o mecanismo moderno, sendo o pós-modernismo sua radicalização. Os argumentos defendidos nas estéticas pós-modernas sobre o multiculturalismo evidenciam a amplitude de fetichização dos textos ideológicos e o problema da assimilação, no caso do Brasil, das teorias produzidas em contextos culturais distintos e cujos interesses e origens de interrogações são outros. A noção de rompimento e de culturas separadas e polarizadas no Brasil é constante recusa à memória e facilitadora da absorção das tendências construtivas, as quais, na sua missão de educar esteticamente as massas, foram transformadas em segregação de classes do consumo, opacizando as obras contemporâneas processadas por artistas brasileiros que interrogaram



essa perspectiva. A presença das tendências construtivas no Brasil é apresentada por Ronaldo Brito (1999), que enfoca, de um lado, a assimilação positivista no senso comum de uma estética industrial e consumista e, de outro, a contribuição dos construtivos, que dotou de especificidade e racionalidade o campo artístico. Essa direção de especificidade permitiu aos neoconcretos o rompimento com os cânones modernistas e integração no diálogo desconstrucionista internacional, como o da arte conceitual, processando linhas de fuga das representações, narrativas lineares e cronológicas, a aura do artista e do objeto-arte, o espectador passivo e a arte separada da vida.

Desconsiderando os esforços desconstrucionistas, a arte pós-moderna dos anos 1980 recupera os suportes tradicionais e temas nacionalistas e mitológicos. Nomeado de “neo-expressionista” o movimento, apesar de não ser homogêneo, chama atenção para a busca homogeneizante que é comemorada pelo mercado, artistas, críticos e curadores, que parecem estar livres das “imposições” de uma arte pensante. Buscando novamente a ruptura, a arte pós-moderna escorregou para a representação substancializada do heterogêneo. Eleanor Heartney (2002), ao explicar o movimento pós-moderno internacional, discute os limites da arte que buscou representar o multicultural tentando a fuga da arte identificada com o modernismo ocidental. Ao procurar negar, substituir ou enfatizar a diferença resvalou-se para uma nova representação: a essencialidade do outro.

O retorno aos suportes dos anos 1980 introduz a discussão do retorno à pintura no Brasil como fonte de observação do mestiço e do heterogêneo interpretando-se a si próprios, abordados no segundo capítulo. O argumento original é retirado de dois textos de Ricardo Basbaum: o primeiro, que escreve junto com Eduardo Coimbra, apresenta os campos da arte contemporânea e reclama da postura dos críticos Frederico Moraes, Marcos de Lontra Costa e Roberto Pontual, que, a partir do movimento do retorno à pintura no Brasil, produziram uma instância separada da arte e da crítica, corrompendo a capacidade de leitura das obras

contemporâneas (COIMBRA; BASBAUM, 2001); no segundo texto, Basbaum (2001) é mais enfático: procura no movimento da Transvanguarda italiana coerência com o desconstrucionismo e os desdobramentos neoconcretos, concluindo que os problemas do retorno à tradição levam às representações do ordenamento de novas superfícies. Basbaum (2001) procura compreender a postura e o discurso crítico da Geração 80, dentro do campo reflexivo e racional da arte que não permitiria supor, pelo menos nesse registro, uma apropriação carregada no pessoalismo holístico que norteia a postura desses críticos e que mais amplamente também engessam o campo da arte no Brasil com a domesticação e reificação das representações da brasilidade. Para aprofundar essa investigação, foi conceituada de “casa imaginada por mestiçagem” a revisão da noção de ética cordial proposta por Sérgio Buarque de Holanda (1995) e os mecanismos de reconhecimento das práticas populistas massivas estudados por Jesús Martín-Barbero (2003). A estranha postura dos críticos Frederico Moraes e Marcos de Lontra Costa é esclarecida nos dilemas da mestiçagem situados por Roberto Da Matta (1997) nos contrastes entre indivíduo e pessoa, igualdade e hierarquia. O campo individualizado, racional e heterogêneo da arte soa como o espaço público do anonimato, um vazio de sentido que é ritualizado na dramatização carnalizada pelos críticos em questão. Examinando alguns discursos artísticos e críticos de trabalhos que reproduzem a essência hierárquica e segmentar da brasilidade, percebe-se que a homogeneização de diferenças e a verticalidade pobre-nobre, inferior-superior é uma constante na representação do multiculturalismo brasileiro. Mais extensamente, o histórico do crítico Frederico Moraes é revelador de uma postura que prega o pluralismo em plena homogeneização transcendente.

O terceiro capítulo aprofunda questões introduzidas no primeiro. A dinâmica de tradução como estratégia de negociação apresentada por Stuart Hall (1997, 2003) se apresenta como “casa imaginada” dos países centrais e dos discursos hegemônicos sobre o heterogêneo,

o multiculturalismo e as tradições nos países periféricos. Representadas como híbridos-hifenizados, as diferentes culturas que partilham os territórios da modernidade têm de negociar esteticamente para “representar” um menor grau de ameaça. Capturando na dinâmica da tradução o filtro do olho fictício e a distância segura dos dispositivos de visibilidade codificados, inicia-se por singularizar o *corpus* geral do vídeo, por Fernando Cocchiarella (2003) e Arlindo Machado (2003), e a distância psíquica codificada na transcendência da aura, perfeita representação do tempo e da “boa imagem” da televisão, da fotografia e do cinema, que são abordados por Jacques Aumont (2004). A arte com o vídeo interroga vivências massificadas; os limites da arte como linguagem; as referências aos registros documentais; as imagens puras e discursos normatizadores e institucionais das imagens; o olho fictício e privilegiado; o espectador passivo, etc. Os videoartistas processam um campo especulativo, de hesitação e dúvida do verossímil das imagens; não buscam descrever certa cultura nem adequar-se às necessidades do consumo e do espectador, assim como manter a garantia segura e objetiva no campo do vídeo. Na contramão da videoarte, a interlocução recente que hibridiza a linguagem da publicidade; a proximidade do “olho amador” do vídeo; o registro documental em enquadramento da temporalidade do vídeo, da TV e do cinema e, ainda, a aura das imagens nas distâncias psíquicas que mantêm a segurança do dispositivo, apontadas por Ivana Bentes (2003b), vêm propondo leituras da brasilidade e da codificação das periferias e culturas violentas. Observando o olho fictício atuando na fabricação da representação estético-ética do *rapper* MV Bill e sua contextualização como porta-voz da comunidade Cidade de Deus e do filme homônimo do romance de Paulo Lins, discute-se a possibilidade da diluição de estereótipos e metanarrativas que no Brasil são edificadas pela mídia. As representações que MV Bill articula evidenciam novas segregações no entrecruzamento da dinâmica pessoalista e da tradução, que acentuam a verticalização das relações hierárquicas no culto às imagens, ao poder e da tentativa de aglutinar e compactar

extremidades e singularidades. A procura por dotar o olho fictício com os atributos do olho amador do vídeo também é abordada no projeto de mapear o multiculturalismo global do fotógrafo Peter Menzel (1994). O trabalho de Menzel expõe os limites da dinâmica de tradução como um enquadramento que (in)forma sobre o outro, filtrado pelo olhar privilegiado dos códigos de quem traduz.

O último capítulo procura a síntese das discussões anteriores, como também linhas de fuga. A arte feita na periferia, na sua concretude sem diluição na negociação com discursos hegemônicos nem no mecanicismo reificador da brasilidade, é realizada por Hélio Oiticica. O trajeto de Oiticica inscreve a superação de suportes e estruturas e o traçado singular que processam os germes da contemporaneidade em meados dos anos 1960. Oiticica faz um corte nas polaridades da arte engajada e alienada, disputas entre neoconcretistas e concretistas nesse período, inaugurando a arte-vida, as práticas de transformação, o tempo-movimento e a conexão entre heterogêneos. Sua radicalização do real e arte das extremidades é inesgotável fonte de inteligência plástica que vem sendo capturada, como traço de especificidade das estéticas “pop-cultas”, desde o momento musical da Tropicália até os recentes videocliques de protesto, como ainda no cinema que busca fontes no híbrido “seja marginal-seja herói”. Para enfocar a especificidade da arte marginal e imanente de Oiticica e sua diferença da representação homogeneizante do tropicalismo modista, Frederico Coelho (2002) pesquisa a canonização da Tropicália encobrindo a especificidade da arte de Oiticica. No momento em que ocorre a militarização do Estado e a aliança com a privatização das redes, o tropicalismo musical, cuja proposta era satisfazer o gosto do público e integrar o mercado das audiências, deixa o discurso marginal e integra-se na celebração dos dispositivos massivos, ao passo que Oiticica segue rumo ao movimento marginal, dissolvendo as narrativas codificadas do pessoalismo e dos enquadramentos neutralizadores. Novamente é o movimento de divulgação crítica que carnavaliza a obra Tropicália de Oiticica em representação do “espírito de um

tempo” como celebração memorialista dos produtos populares típicos e prontos para o consumo. Essa ideologia, base dos argumentos de Renato Ortiz (2001), esclarece a permanente manobra de ruptura com a memória, articulando os “bons espelhos” da ética midiática nos moldes verticais do pessoalismo e os interesses em movimentar o negócio de conglomerados e alianças nos quais, no Brasil e regiões latino-americanas, são mantidos os “velhos poderes” ainda distantes da reflexão cidadã e das práticas singulares. A arte de Oiticica revela, de acordo com Waly Salomão (2003) e Luciano Figueiredo (1998), na valorização do precário e efêmero, passagem entre territórios e impurezas, o avesso do memorialismo que opacifica a heterogeneidade. Na habilidade em desdobrar as camadas do labirinto, sem entregar-se aos absolutos facilitados, Oiticica aspira a colocá-los em questão.

## 1 DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

Sobre a heterogeneidade cultural, disposição básica do multiculturalismo, alguns textos, teorias e discursos se referem ao pós-moderno apontando-o como regime que alterou as relações entre o centro e a periferia a partir da dissolução de fronteiras, físicas e simbólicas, com as práticas dos fluxos de capitais e tecnologias. No regime pós-moderno, a heterogeneidade cultural teria sido revelada e sua nova representação colocaria em xeque as metanarrativas etnocentristas, abrindo espaço para o diálogo de diversas periferias marginalizadas com centros produtores culturais. Num primeiro olhar, essa perspectiva “politicamente correta” mantém contradições, entre as quais duas podem ser recortadas: sendo o moderno um regime de rupturas, o pós-moderno idealizado como ruptura não seria outro regime, mas a radicalização do moderno; sendo uma continuação, os mecanismos modernos seriam intensificados, propondo maiores diluições e cristalizações, entre outras, onde já o faziam. Nesse contexto continuado pode-se ler a heterogeneidade representada e produzida por homogeneização, mecanismo clássico moderno que distribui em estruturas e sistemas elementos heterogêneos, procurando por conjuntos ordenados sem atentar para ambigüidades e contradições. Na discussão pós-moderna a essência multicultural é buscada enquanto qualidade que rompe com metanarrativas, do passado e das tradições, entretanto, visando-as como instâncias representativas das “elites culturais”, reproduzem as mesmas polarizações modernas: a *natureza* das periferias/marginalizadas *versus* a *cultura* de memórias/elites.

Para enfocar essa discussão no campo sociológico em função da dissolução das tradições como problematização do passado, a primeira seção recorta três posições: a) o passado foi rompido e precisa ser recuperado; b) o passado não foi rompido e deve ser confrontado com a imersão nas práticas imateriais do presente como via alternativa; e c) o passado foi rompido, precisa ser negado, mas é o fundo sobre o qual se fundamenta sua negação. A primeira posição, de David Harvey (2004), argumenta o pós-modernismo como

prática cultural destrutiva dos vínculos multiculturais e das narrativas que inscrevem sentidos locais. Nessa perspectiva, o pós-modernismo é considerado em ruptura com o modernismo e as expressões artísticas, filosóficas e políticas de “tendências desconstrutivas”, vistas como aliadas ao discurso que dissolve em mercadoria todas as práticas contemporâneas. A segunda, tese de Michael Hardt e Antônio Negri (2004), concebe a instância hipercapitalista totalizante e o pós-modernismo enquanto prática que dissolve e reitera paradoxalmente metanarrativas. O pós-modernismo é a radicalização do regime moderno. Nessa perspectiva, aposta-se na multidão e nas práticas singulares como meios de confrontar o poder imperial hipercapitalista. Na terceira posição, de Mike Featherstone (1997), a estética multicultural é narrativa que dá voz ao “povo” e instrumenta diluir e enfrentar a esfera cultural, considerada exterior à lógica capitalista e manipulada por grupos de especialistas culturais. Nessa última versão, o multiculturalismo é uma representação homogeneizante e pólo “positivo” da dicotomia povo-elite, e nessa perspectiva segue-se buscando a ruptura moderna e as identidades multiculturais essencializadas.

A homogeneização como prática da classificação moderna impede David Harvey (2004) de ler a heterogeneidade de pensamentos e práticas desconstrucionistas, enfraquecendo sua discussão como um simples apelo do retorno às tradições. Porém, mais amplamente, a dificuldade de ler a heterogeneidade, ou seja, ao conceber estruturas e sistemas como conjuntos homogêneos, coloca em questão o pós-modernismo e sua relação com a estética multicultural que, ao necessitar negar o acesso à tradição e recorrer repetidamente a ela como argumento, termina por ressaltar a pertinência das análises de Harvey (2004) sobre a desregulamentação na fabricação de superficialidades e ainda sublinha as de Hardt e Negri (2004): o pós-modernismo produzido pelo hipercapitalismo processa a fetichização dos textos ideológicos e os reproduz ininterruptamente. Para exemplificar a absorção e reprodução desses textos ideológicos, a primeira seção apresenta a discussão da “cosmética da fome”, de

Ivana Bentes (apud MASCARELLO, 2003, p. 13), confrontada pelo argumento de Fernando Mascarello (2003), o qual acusa Bentes de representar a elite por recorrer à memória dos movimentos marginais no cinema.

Sinteticamente, as representações do multiculturalismo encaminham as questões centrais desta dissertação: como o outro é descrito por tradução, como são absorvidas as teses desenvolvidas em contextos de tradições e práticas outras que as da periferia; de que serve a representação multicultural nos contextos periféricos e por que é necessário romper repetidamente com o passado como um imaginário de progresso. A hipótese de que o multiculturalismo transformado em estética facilita sua absorção nas periferias, através da prática comemorativa, é iniciada neste capítulo, propondo retomar os desenvolvimentos dos movimentos artísticos das vanguardas expressivas que produziram a desconstrução de polarizações modernas, e antecipa a dissolução da idéia de ruptura com que a arte contemporânea mantém sua leitura do passado renovado em função do presente.

Na segunda seção, o trajeto das vanguardas do tempo-movimento é revisitado através das observações de André Parente (2005) ao explicar a imagem-cristal deleuziana enquanto deslocamento artístico que conduz a questões filosóficas e políticas do desconstrucionismo. Esse importante deslocamento pode, entretanto, ser tomado na contramão dos germes lançados pelas vanguardas quando lidas na homogeneização de sua mera adesão às tecnologias modernistas. Articuladas em relação ao sensacionalismo quantitativo das excitações, pesquisado por Ben Singer (2001), as operações das vanguardas deixam o registro da postura transversal e questionadora frente ao novo. Oferecendo um recorte que articula o registro das vanguardas expressivas ao nascimento da etnografia, James Clifford (1998) permite capturar a postura experimental e crucial das vanguardas expressivas, produzindo novas cartografias que dissolveram as representações codificadas sobre o espaço e tempo ideal modernista. Virgínia Kastrup (2004) esclarece importantes ramificações, desdobradas da



dicotomia natureza-cultura, decorrentes do modelo cronológico do tempo moderno, as quais, entre outros efeitos como a idéia corrente do passado perdido, são necessárias à leitura diferencial entre o novo atual contemporâneo e o novo concebido enquanto ruptura pelo modernismo. Na terceira seção, Ronaldo Brito (1999) explica como o projeto construtivo conduziu à autonomia do campo para a arte no enfrentamento das vanguardas expressivas. A ruptura com o construtivismo é realizada no Brasil pelos neoconcretos, que operaram simultaneamente a produção do contemporâneo na arte brasileira. Na última seção, Fernando Cocchiarale (2001) esclarece a inserção da arte pós-moderna no campo de embates das vanguardas intramodernas entre a *representação* e a *apresentação*, enfatizando distâncias entre o moderno e o contemporâneo na arte. O contemporâneo, ao buscar pelo heterogêneo, se despe das representações insinuando-se entre o passado e o presente, enquanto o pós-moderno permanece na órbita das representações buscando negar, substituir ou enfatizar procedimentos disciplinares na construção da imagem. Portanto, a tentativa da arte pós-moderna de procurar pela representação do multiculturalismo se mostrou inviável, conforme argumenta Eleanor Heartney (2002) e não deveria servir também para a argumentação sociológica dos excluídos através das representações estéticas pós-modernas periféricas.

### **1.1 O pós-moderno e homogeneização**

Enfocando a discussão da dissolução de metanarrativas para referências locais – nação, pátria, povo, tradições, etc., encontra-se a invocação do pós-moderno como designação das transformações que rompem com tradições modernas.

Entre essas argumentações, David Harvey (2004) descreve a cultura pós-moderna em sua relação com o hipercapitalismo cujas dinâmicas fluidas atingem todas as regiões do mundo. De acordo com Harvey (2004, p. 108), a vida cultural não pode ser separada num plano exterior à lógica capitalista; segundo diz, “para onde quer que vá o capitalismo, seu

aparato ilusório, seus fetichismos e seus sistemas de espelhos não demoram a acompanhá-lo”. Para o sociólogo, as expressões pós-modernas, das políticas às sociais, incluindo suas manifestações artísticas, a partir dos anos 1970, dissolvem os valores individuais e os processos sociais fundamentais que propõem “o vínculo entre lugar e identidade social” (HARVEY, 2004, p. 272). O autor descreve a dissolução pós-moderna, dizendo que:

A afirmação de qualquer identidade dependente de um lugar tem de apoiar-se em algum ponto no poder motivacional da tradição. É, porém, difícil manter qualquer sentido de continuidade histórica diante de todo fluxo e efemeridade da acumulação flexível. A ironia é que a tradição é agora preservada com frequência ao ser mercadificada e comercializada como tal. A busca das raízes termina, na pior das hipóteses, sendo produzida e vendida como imagem [...]. (HARVEY, 2004, p. 273).

Até esse ponto, Harvey (2004) mantém argumentos semelhantes com Hardt e Negri (2004, p. 162) que nomeiam de pós-moderno o regime que sucede ao moderno, dizendo que: “deve-se entender a sociedade de controle como a sociedade que se desenvolve no extremo fim da modernidade, entrando no pós-moderno, e na qual os mecanismos de domínio fazem-se cada vez mais ‘democráticos’”.

Apesar da utilização do conceito, a tese de Hardt e Negri (2004) não se inscreve como uma ruptura do regime disciplinar moderno, mas em sua radicalização continuada, já que ambos pensam o “pós-moderno” como regime de controle, onde a comunicação produtora da máquina imperial influi na totalidade do biopolítico, tornando comunicação e contexto “biopolíticos” “coexistentes e coextensivos”, ou seja, não existe qualquer instância ideal fora da máquina comunicativa imperial; ela se autovalida, sendo uma de suas manobras produzir e reproduzir incessantemente os textos ideológicos e fundadores de narrativas originárias. A produção da máquina imperial, ao mesmo tempo em que “dissolve identidade e história de um modo inteiramente pós-moderno”, se mostra paradoxal, pois age na qualidade de “os produzir e reproduzir realmente (os principais textos ideológicos, em particular), a fim de validar e

celebrar seu próprio poder” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 173). Por isso, os autores propõem que a concepção de “povo” (unidade artificial e base de ficção para legitimização da soberania moderna) seja substituída pela de multidão, o corpo coletivo, multiplicidade de singularidades que, ao invés de negar, afirma as forças produtoras que as anima. Segundo Negri (2003, p. 165), a multidão, na qualidade de “incomensurável [...] é um poder que se confronta com singularidades fora de medida e com uma cooperação além da medida” capaz de dissolver “as formas de disciplina social do ‘moderno’”. A multidão enquanto potência construtiva, imaterial, intelectual e impossível de ser representada permite a reinvenção de espaços diferentes dos ocupados pelas soberanias hegemônicas e imperiais modernas.

Harvey (2004) não vê singularidades possíveis. Segundo ele, o desconstrucionismo, ao “dissolver todas as narrativas e metateorias num universo difuso de jogos de linguagem [...] apesar das melhores intenções dos seus praticantes [...]” (HARVEY, 2004, p. 315), reduziu e simplificou o conhecimento, ajudando a preparar o terreno de uma política carismática que nega a complexidade do mundo. Harvey critica o “desdém” com que os “pós-modernistas” vêem as metanarrativas, como as de Freud, Marx ou Althusser – segundo ele, eram nuançadas em suas análises das disjunções modernas –, como também descartam os esforços modernistas após a Segunda Guerra Mundial, que se esforçavam na construção qualitativa dos espaços e da vida urbana propondo significados coletivos necessários ao sentido de pertencimento.

Na concepção de Harvey (2004, p. 112), os “filósofos pós-modernos nos dizem que não apenas aceitemos e até nos entreguemos às fragmentações e à cacofonia de vozes por meio das quais os dilemas do mundo moderno são compreendidos”. As esquerdas alternativas, ao proibir ou esquecer de invocar a determinação econômica, tornaram-se incapazes de confrontar o neoconservadorismo e, segundo o sociólogo, se aliaram ao terreno da produção de imagens do capital fictício, “criando seu próprio mundo fantástico de riqueza”

(HARVEY, 2004, p. 323). Na hiper-retórica da reação pós-moderna, Harvey (2004, p. 316) sublinha a “alarmante irresponsabilidade”, entre outros, de Gilles Deleuze, que, em convergência com Felix Guattari,

[...] recomendam que aceitemos o fato [...] de que “em toda parte, o capitalismo põe em movimento *esquizofluxos* que animam ‘nossas’ artes e ‘nossas’ ciências, da mesma maneira como coagulam na produção dos ‘nossos’ doentes, os esquizofrênicos”.

Harvey (2004) certamente não atentou para a discussão desconstrucionista em razão de sua concepção do pós-modernismo como um movimento homogêneo e de ruptura com o modernismo. Suas análises se iniciam na observação do ambiente construído, e diz:

No tocante à arquitetura, por exemplo, Charles Jenks data o final simbólico do modernismo para o pós-moderno de 15h30min de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da “máquina para a vida moderna” de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava. (HARVEY, 2004, p. 45).

Com o olhar no ambiente “destruído” (ver ANEXO B, fig. 1, 1a e 1b), segue associando a desconstrução concreta à simbólica, incluindo o desconstrucionismo filosófico, político e sociocultural. Entretanto, a extensa pesquisa que realizou sobre o modernismo também faz referência aos seus aspectos problemáticos, além de sua crítica explorar amplamente os mecanismos que transformam em meras mercadorias expressões e experiências as mais distintas. Portanto, suas análises se mostram pertinentes na crítica ao hipercapitalismo que converge espaços concretos e simbólicos no caldeirão dos capitais especulativos. Eleanor Heartney (2002) também confere o pós-modernismo (ANEXO B, fig. 2), introduzido em 1979, através da arquitetura, e ressalta o surgimento da arte dita especificamente “pós-moderna” nos anos 1980, no retorno ao mercado da arte e em tendências que buscavam essências e representações multiculturais. Segundo Heartney (2002,

p. 11), o termo “pós-moderno” já havia sido usado “por Arnold Toynbee para um novo ciclo histórico que teve início em 1875 e assinalou o fim do domínio ocidental e o declínio do individualismo, do capitalismo e do cristianismo”. Interessante perspectiva, que congrega as transformações dos ambientes urbanos, a estética multicultural, a exaltação do mercado de “qualidades pós-modernas” e idéia de ruptura com as metanarrativas no domínio de pressupostos associados às elites ocidentais.

Esse último conjunto compõe os argumentos de Mike Featherstone (1997), o qual postula um pós-modernismo de ruptura, homogêneo das misturas nos ambientes urbanos e de polarização povo-elite. Para o autor, seria possível falar de *abrasileiramento* do mundo como “um processo dual e de sincretismo cultural”, vendo similaridades entre Los Angeles e São Paulo, ao formarem novas justaposições entre novos ricos e novos pobres. O *abrasileiramento* de Featherstone (1997) diz respeito à estética de cidades perigosas, divididas e com zonas fortificadas e que contrastam assimilação ou mistura de raças, formando, segundo ele, uma postura apreciativa sobre “as pessoas viverem felizes com identidades múltiplas”. Entretanto, além de conceber a cultura enquanto uma esfera separada das outras instâncias sociais, desenvolve e centra sua crítica no que chama de “poderes potenciais” dos especialistas, e esses, segundo ele, formam as elites acadêmicas. Para Featherstone (1997, p. 52), que diz advogar ao lado do povo, tais “pequenas sociedades que se admiram mutuamente”, congregam a vanguarda, a boemia e algo aristocrático herdado do hedonismo romântico. Novo ataque é realizado à Deleuze e Guattari que, segundo o autor, são o apanágio das elites culturais neo-românticas; assim diz:

Deleuze e Guattari têm sido particularmente influentes nesse contexto [...] devido a sua discussão sobre o “pensamento nômade” e a “arte nômade” [...] graças também a sua crítica geral sobre as categorias e identidades fixas. Sua celebração de um retorno às formas pré-cognitivas da experiência e seu conceito de “fluxos” tem exercido influência sobre as gerações mais jovens de teóricos [...] com sua valorização da experiência imediata em detrimento da forma, recorre à vanguarda transgressiva e aos impulsos

boêmios que se podem encontrar na tradição do modernismo artístico desde o século XIX. [...] apresenta para quem está fora, fortes simpatias. [...] Conceitos mais antigos sobre a busca heróica e a vida como jornada espiritual/criativa. [...] Os temas e experiências do nomadismo têm sido constantemente valorizados por artistas e intelectuais [...] como pelas crescentes legiões de boêmios e outros seguidores que, desde o século XIX, procuram imitar seus estilos de vida. [...] Neo-românticos. (FEATHERSTONE, 1997, p. 174-175).

Essa concepção polarizada de Featherstone (1997), disseminada nas representações pós-modernas, pode ser exemplificada na reação crítica aos artigos de Ivana Bentes (apud MASCARELLO, 2003, p. 13), *Da Estética à Cosmética da Fome e Cidade de Deus Promove Turismo ao Inferno*. Resumidamente, Bentes convoca a memória dos movimentos marginais brasileiros para questionar a homogeneização dos relatos do romance de Paulo Lins, realizado no filme com título homônimo, por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Bentes (apud MASCARELLO, 2003, p. 17) lê o “novo-realismo e brutalismo latino-americano [...] demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais”,<sup>1</sup> revisitando os movimentos do cinema marginal para indagar o modelo de tradução estética da violência contemporânea, o qual nomeou de “cosmetização”. Sua articulação com a memória de heterogêneos resultou na acepção de que representaria a “elite acadêmica” em suposta ruptura com o “povo”; discurso evidente que adere ao pós-modernismo do multiculturalismo estético lido como qualidade de comunicabilidade das audiências.<sup>2</sup> Crítico do “viés elitista” de Bentes, Mascarello (2003, p. 19) se fundamenta na polarização entre “canonização e patologização do gosto”, segundo ressalta:

---

<sup>1</sup> O enfoque que se pretende considerar nesta seção diz respeito aos argumentos utilizados por Ivana Bentes (apud MASCARELLO, 2003, p. 13) e seus críticos no recorte de sociabilidades heterogêneas lidas no recurso homogêneo e bipolarizado do “pós-modernismo” da representação, e não pretende acessar a interface de discussões no campo do cinema.

<sup>2</sup> O ataque a Bentes, acusada de representar a elite acadêmica, é realizado por Fernando Mascarello (2003), evidenciando nos seus argumentos que o recurso à memória é lido como uma prática de poder de grupos restritos, praticantes da exclusão e, inversamente, no outro pólo, o “estar incluído” seria uma prática que devesse ser avaliada pela quantificação receptiva das audiências.

O viés elitista [...] a valoração da produção cinematográfica [...] deve ser feita exclusivamente da ótica dos espectadores de um cinema moderno revolucionário [...] do público de alta cultura, sem contemplar, portanto, o gosto do grande público [...] o elitismo das críticas eruditas [...] vincula-se a uma valorização histórica da prática valorativa das obras artísticas como atividade normatizadora [...] a canonização do gosto, dos prazeres e das obras da alta cultura [...] a patologização do gosto, dos prazeres e das obras voltadas ao grande público.

Bastante duvidosas são as discussões que comemoram a estética de cidades perigosas, divididas, com zonas fortificadas, contrastando assimilação ou mistura de raças, como é o caso do multiculturalismo brasileiro, enquanto fórmulas da pretensa liberdade de vozes populares contra “as elites”. Os novos campos de investigação pós-moderna que se interessam por diásporas, nomadismos, hibridismos e mestiçagens “representados” pelas vidas de países periféricos, não só parecem homogeneizar uma estética, distante das condições reais de diluição de metanarrativas hegemônicas nos contextos periféricos, como ainda supõem uma tradução estética da periferia. Outras traduções dessas teorias, dessa vez realizadas pelas periferias, mostram que não se sabe que espécies de narrativas fortes estão sendo diluídas. No caso os artigos de Bentes, citados por Mascarello (2003), onde argumenta o processo de cosmetização recorrendo à memória dos movimentos marginais brasileiros que, entre outros, questionaram a violência e mecanismos domesticadores e é registrada como uma elite dissociada do “gosto do povo”, percebe-se, então, que o discurso em favor do pluralismo atua como metanarrativa de valores soberanos do hipercapitalista pós-moderno enquanto registro que constroem representação e identidade no Brasil, valendo-se das hierarquias e polarizações da tradição “elite-povo”. Interessante paradoxo de alguns discursos identificados com o pós-moderno, ao pregar a dissolução de narrativas fortes modernas e servindo-se das mesmas polarizações que dizem diluir. Eterna repetição realizada nas periferias; estranha destruição do passado, como se resultassem perdidas todas as práticas que discutiram e desconstruíram metanarrativas e fosse necessário sempre refundar a mesma discussão do gosto das massas.

## 1.2 Vanguardas expressivas e o tempo-movimento

Gilles Deleuze (1990b), ao analisar os dispositivos, diz que “um dispositivo implica linhas de forças. Pareceria que estas foram situadas nas linhas precedentes de um ponto singular a outro; de alguma maneira elas retificam as curvas anteriores”. Isso implica que os modos de afirmar o tempo não são rupturas, mas, no entanto, curvas que operam idas e vindas, derivações, transformações e mutações.

Buscando na noção de curvatura do tempo esclarecer o passado sempre contemporâneo, o qual, por um lado, indica o *continuum* entre os regimes moderno e pós-moderno e, de outro, a diferença entre o moderno e o contemporâneo, um exemplo que ratifica o *continuum*, mas incide em reificação, pode ser recortado do exame de Ben Singer (2001) sobre as primeiras interpretações de hiperestímulos e seu vínculo com o sensacionalismo popular. Singer (2001, p. 116) examina uma concepção *neurológica* da modernidade fundada pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, afirmando a modernidade “como registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”. A análise de Singer (2001) procura mostrar como a concepção de modernidade apresentada por esses teóricos já apontava para antecipação da idéia de pós-modernidade, que enfatiza intensidades sensoriais, desorientação, embaralhamento de sinais e imagens, com os quais se denominou em 1910, o termo contemporâneo de “hiperestímulo”.<sup>3</sup> Singer (2001, p. 137) refere-se ao cinema como o dispositivo com que a vanguarda

---

<sup>3</sup> Singer (2001, p. 134) refere-se ao nova-iorquino, Michael Davis, adepto do movimento de reforma social que descrevia o novo movimento urbano que incluía o sensacionalismo sobre os novos perigos do ambiente urbano tecnológico que retratavam a morte de “inocentes”, assim como de trabalhadores pelo maquinário industrial, e ainda dos espetáculos de desastres e passeios mecânicos que proliferavam pela América do Norte: “espetáculos burlescos ruidosos” e “museus melodramáticos” (abrigando curiosidades diversas, shows extravagantes e, vez por outra, dramalhões sangrentos e violentos) também adquiriram maior proeminência na virada do século, assim como uma variedade de exibições mecânicas audaciosas, como o “Redemoinho da Morte” e o “Globo da Morte”.



modernista, “atraída pela intensidade das emoções da modernidade”, ensaiava a descontinuidade e a velocidade modernas:

Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como “uma mistura de objetos e realidade reunidos aleatoriamente”. Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas “marcaram uma época” ao “anunciar as reviravoltas do novo mundo”. Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do *cine-feuilleton* (“crimes, partidas, fenômenos, nada menos de que a poesia de nossa época”) quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar).

Singer (2001, p. 137) sustenta que, ao conceber a comercialização do suspense como reflexo e sintoma de uma “modernidade neurológica”, Simmel, Kracauer e Benjamim evidenciaram que o sensacionalismo “era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” que correspondeu à nova estruturação da vida diária. A crença dos nervos *superexcitados* parecia criar um modo de percepção fatigada, com a qual se explicava a demanda por sensações cada vez mais intensificadas: “Simmel caracterizou a Exposição Comercial de Berlim, de 1896, como manifestação da vontade por parte do morador cansado da cidade, de emoções cada vez mais vívidas” (SINGER, 2001, p. 140), enquanto Máximo Gorki, em sua descrição original da exibição de *imagens em movimento* dos irmãos Lumière, diz:

Diga o que disser, mas isso (o cinematógrafo) é uma tensão para os nervos [...] estão reagindo cada vez com menos energia a simples impressões da vida diária [...] o desejo por essas impressões estranhas e fantásticas ficará cada vez maior, e ficaremos cada vez menos capazes e menos desejosos de compreender as impressões diárias da vida ordinária. A sede pelo estranho e pelo novo pode nos levar longe, muito longe. (GORKY apud SINGER, 2001, p. 148).

Ao focar a adesão das vanguardas às tecnologias modernistas na busca por hiperestímulos, Singer (2001) contribui para a representação homogênea que costuma adensar

a fetichização das estéticas tecnológicas e do sensacionalismo proposto às massas e deixa pouco a entrever sobre as novas relações entre imagens semeadas pelas vanguardas: o ambiente construído e as imagens em movimento que são articulados em processos singulares de recepção. A leitura contemporânea da contribuição das vanguardas para o registro em que o passado não é rompido, mas atualizado através de traçados heterogêneos e idiossincráticos, onde é possível encontrar a “criação” ou o novo atual, é distinta das interpretações representativas e/ou quantitativas de uma ou mais estéticas codificadas.

James Clifford (1998, p. 132), por exemplo, propõe uma leitura que aprofunda a compreensão do germe ativo das vanguardas ao correlacionar o nascimento do surrealismo e a etnografia, no período entre guerras, situando ambos “como uma orientação ou atitude moderna crucial em relação à ordem cultural”. O autor acentua ser mais apropriado chamar de modernistas do que de modernas as circunstâncias em que a fragmentação e a justaposição de valores culturais desencantaram ordens estáveis de significado coletivo:

Para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e a América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças. Isto sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl, era um objeto crucial da pesquisa moderna. Diferentemente do exotismo do séc. XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um frisson temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. (CLIFFORD, 1998, p. 136).

Clifford (1998, p. 136) argumenta que a experiência destrutiva do pós-guerra, ao permitir aos escritores e artistas juntar pedaços de cultura de novas maneiras, sendo que essas possibilidades “se baseavam em algo a mais que um simples orientalismo”, expandiu um campo de seleção, o qual também requeria uma etnografia moderna; “abaixo (psicologicamente) e além (geograficamente) da realidade ordinária existia outra realidade”, e o surrealismo dela partilhava ironicamente com a etnografia relativista. Ao sugerir a postura

etnográfica de observação participante sobre os artefatos de uma realidade tornada estranha, Clifford (1998, p. 135) mostra de que modo o surrealismo, ao fazer o familiar tornar-se estranho e trabalhar no sentido inverso de um pesquisador em campo, tentando tornar compreensível o não-familiar, permitiu questionar profundamente codificações da “beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada” e, assim, permitir o novo, como olhar contemporâneo dos jogos entre presença e ausência em um lugar. Clifford (1998) aponta para a questão central da bifurcação operada pelas vanguardas expressivas intramodernas em sua postura de desconstrução das representações etnocentradas e de narrativas homogêneas do modernismo polarizado nas dicotomias natureza-cultura.

O mundo da cidade como fonte do inesperado, para além das reificações do cotidiano, possibilitou aos surrealistas princípios novos de classificação e rearranjos que, retirados do seu contexto funcional, servia aos surrealistas às inesperadas justaposições e suas coleções curiosas, apontando para uma prática questionadora e de enfrentamento do esquadrinhamento moderno (ver exemplos de obras das vanguardas no ANEXO A, fig. 1 a 8).

André Parente (2005, p. 31) diz que “se a contemporaneidade nasce da crise da representação, é precisamente porque surge com ela, em primeiro plano, a questão da produção do novo”. O novo escapa à representação dentro das formas e verdades codificadas nos universais construídos pela modernidade. O interesse das vanguardas do pós-guerra pelo curto-circuito provocado pelas imagens em movimento aponta para uma postura com relação ao novo, que não podia mais ser representado pelos ideais de verdade dos discursos sobre a realidade e o real, mostrando-os como pura ficção. O tempo-duração bergsoniano, experimental da imagem-movimento, ao conectar real e virtual, se mostrou como processo que “não pára de se desdobrar, passando por passados não necessariamente verdadeiros [...] e por presentes ‘impossíveis’” (PARENTE, 2005, p. 31). Assim, o virtual ou passado se apresenta como “elemento ontológico por excelência” do real. De acordo com Parente (2005,

p. 30), o virtual é o real sem ser atual e não se opõe ao real, mas às representações ideais da verdade. Visto em seu “menor circuito”, na imagem-cristal de Deleuze, explica Parente (2005, p. 30), o tempo é cindido em dois impulsos, um que faz “passar todo presente e outro fazendo conservar todo o passado”.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: uma vez que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que diferem um do outro em natureza, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas das quais uma se lança para o futuro e a outra cai no passado. [...] O tempo consiste nessa cisão, é ela, é ele que se vê no cristal. (DELEUZE, 1990a, p. 108-109).

Com novas concepções que desorganizaram as representações, as vanguardas expressivas processaram aberturas ao conjunto ordenado do tempo moderno. Entretanto:

Nunca há cristal acabado; todo cristal é, em direito, infinito, está se fazendo, e se faz com um germe que incorpora o meio e o força a cristalizar. A questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas ao contrário, em como entrar nele. Porque cada entrada é um germe cristalino, um elemento componente. [...] só que na medida em que o cristal é um conjunto ordenado, outras diferenças se introduzem: certos germes malogram e outros têm êxito, certas entradas se abrem, outras se fecham, como os afrescos de Roma que desaparecem ao olhar e se tornam opacos. (DELEUZE, 1990a, p. 110).

Sobre os conjuntos ordenados no discurso oficial da modernidade, Virgínia Kastrup (2004) explica que o tempo, nesse registro, é inscrito em dois domínios separados: o da natureza e o da sociedade. Enquanto, para a física e as ciências naturais, o tempo se caracteriza pela eternidade, o que se revela pela busca de leis invariantes e universais, considerando a natureza o reino da necessidade e da repetição idêntica ao passado, a história, como disciplina científica, concebe o tempo da sociedade como um tempo que passa, onde o passado se perde. Na temporalidade histórica moderna, o modelo é “a revolução, a ruptura, o corte definitivo com o passado anterior” (KASTRUP, 2004, p. 86). Segundo Kastrup (2004,

p.86), “períodos históricos, epistemes e mentalidades” se revelam como modos de “colocar em coesão sistemática certos conjuntos de elementos” num tempo homogêneo que possa explicar a formação de estruturas históricas. A autora enfatiza que essas estruturas são semelhantes aos sistemas naturais; a eternidade e o tempo histórico são casos particulares de um mesmo conceber de tempo: “a idéia de uma repetição idêntica do passado (*sistemas naturais*), bem como de uma ruptura radical com todos os passados (*estruturas históricas*), são dois resultados simétricos de uma mesma concepção de tempo” (LATOUR, 1994 apud KASTRUP, 2004, p. 86, grifo nosso). Ao sublinhar que “o novo é [...] definido pela ligação, pela coexistência de diversas camadas do tempo, jamais ultrapassadas definitivamente”, Kastrup (2004, p. 89) permite capturar o movimento das vanguardas enquanto atualização, isto é, “processo de diferenciação, cujo resultado não pode ser antecipado”, pois o novo está sujeito ao cristal do tempo, onde “não há criação, mas limitação, seleção a partir de um conjunto dado”.

Ao permitirem o imaginário virtual compor com o real, as vanguardas expressivas deixam as representações ordenadas e introduzem novos deslocamentos poéticos para funções e objetos antes aprisionados por verdades históricas. Sobre os deslocamentos na arte, Luciano Figueiredo (2005, p. 15) diz que:

Ao deslocar um objeto de seu contexto ou função original, o artista quer dar-lhe um significado que se junte à poética de seu processo criativo, seu imaginário. Trata-se assim de uma revelação imprevisível em que, na atribuição que o artista lhe confere, o objeto é transladado de forma irreversível de seu sentido original: Transmutação semântica.

A imagem-tempo, experimentada pelas vanguardas modernas ao propor deslocamentos e ultrapassar extremidades geográficas e subjetivas, se coloca também, conforme destaca André Parente (2005), como questão filosófica e política. Pois que o tempo cronológico moderno não cessa em se fazer representar produzindo, continuamente, novas

dicotomias, como no pós-modernismo interpretado como imaginário da revolução das massas contra as elites, sem conceber os deslocamentos já realizados pelo pensamento filosófico, artístico e político. As propostas artísticas processadas pelas vanguardas, ao movimentar territórios opacizados e empoeirados, deslocaram lugares aprisionados pelas representações domesticadoras e hegemônicas sobre os vínculos hierárquicos do tempo circunscrito ao espaço, propondo linhas de fuga e novas cartografias.

Segundo Deleuze (1998 apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 57) a “linha de fuga é uma desterritorialização”, entretanto não postula o abandono do mundo; ele diz:

Não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.

Zourabichvili (2004) esclarece que o conceito *linha de fuga* define a orientação prática da filosofia deleuziana. Nesse sentido, o autor explica que se trata menos de uma mudança ou abandono de uma situação para outra julgada melhor, ou ainda, numa transformação cujo resultado vale por sua linha de fuga. Ao contrário, é no percurso de um processo desejante que se propõe a vacilação, o susto, o inesperado que desorganiza uma situação qualquer. É “quando ligadas transversalmente que as coisas perdem sua fisionomia, deixando de ser pré-identificadas por esquemas prontos” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 61); a fuga não constitui para Deleuze a saída de uma situação, o seu rompimento ou sua superação por uma reconciliação sintética “admitindo ou conservando [...] sua premissa”, mas o seu enfrentamento. Zourabichvili (2004, p. 58) remarca que a desorganização de uma situação qualquer se faz no limite do “que suportam sem explodir”; não se trata “de outra dicotomia infamante: ordem/desordem [...] não significa o caos, mas antes um ‘corte’ no caos”.

### 1.3 O moderno no Brasil e a ruptura neoconcreta

Segundo Ronaldo Brito (1999), o concretismo foi marcado por políticas culturais identificadas com a socialdemocracia e numa missão de educar esteticamente as massas. No caso ocidental, eram concebidas a mecanização das relações sociais e a concepção positivista da sociedade, que tinham no *funcionalismo* o ideal do idioma universal da grande *forma*, privilegiada aquém das especificidades locais. Os construtivos liam a história da arte como um movimento contínuo do saber ocidental, no sentido da cientificização de seus postulados e na formulação rigorosa dos dados de cada área do conhecimento. Segundo Michel Seuphor (apud BRITO, R., 1999, p. 26), um de seus principais teóricos:

A arte será submetida à nossa vontade e certeza de precisão, aos nossos esforços no sentido da consciência de uma ordem. Como tudo aquilo que sai do nosso cérebro ou de nossas mãos, será examinada, passará por rigoroso controle.

Representados no Ocidente pela *De Stijl*,<sup>4</sup> revista publicada em 1917, entre outros, por Piet Mondrian (ANEXO B, fig. 3 a 5); a revista *Cercle et Carré*,<sup>5</sup> de Michel Seuphor; a Bauhaus<sup>6</sup> (ANEXO B, fig. 6 a 9), fundada em 1919 por Walter Gropius e a arte concreta, do teórico suíço Max Bill (ANEXO B, fig. 10 e 11) que funda, em 1950 a Escola da Estética

---

<sup>4</sup> Os artistas da *De Stijl* procuravam criar um idioma plástico universal. Acreditaram encaminhar-se no sentido da descoberta das leis da harmonia do universo e também escapar da metafísica que lhes parecia decadente no expressionismo. Entretanto, “em vez de arte consoladora, subjetivista e presa ao terreno da terapia particular, projetavam uma ordem miticamente objetiva, calcada em delírios simétricos” (BRITO, R., 1999, p. 19).

<sup>5</sup> Seuphor dedica a Mondrian sua primeira publicação; ele diz: “Mondrian retomou o fio da grande tradição, a tradição do ‘homem total’, que pensava não apenas com as mãos, mas também com a cabeça [...] a emoção estética é um absoluto que, *ipsu facto*, implica a existência do absoluto puro e simples.” (PIET MONDRIAN, 1978, p. 18-19).

<sup>6</sup> A Bauhaus tornou-se a síntese das ideologias construtivistas na arte pós-cubista que trataram de fundar uma estética da civilização contemporânea, a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos recursos industriais modernos. A arte que deixou o terreno especulativo para organizar o meio ambiente permaneceu como horizonte da prática e dos interesses teóricos dos movimentos construtivos até a década de 1960. A Bauhaus criou o sonho do *design* como projeto de espiritualização do cotidiano, uma transcendência para o ambiente moderno. Ronaldo Brito (1999) sublinha que, a partir do *design*, pode-se pensar na profunda cumplicidade das ideologias construtivas com os regimes disciplinares, dentro dos quais pretendiam operar transformações.

Prática de Ulm e introduz no Brasil as tendências construtivas com sua apresentação na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, os movimentos concretistas esforçavam-se por uma racionalização atrelada a um projeto alternativo à arte retórica, pela via não representativa e não metafórica, e caracterizando-se pela procura do rigor formal da linguagem da arte como modo de conhecimento.

Tratava-se, sublinha Ronaldo Brito (1999, p. 12), de uma “espécie de positivismo na arte – sua tentativa é de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social”, integrando-a na ordem dos saberes práticos, onde o artista seria um especialista na construção de uma nova sociedade tecnológica. Desse modo, se, por um lado, a contribuição construtivista, ao buscar integrar a arte e a técnica, abriu o caminho para uma consciência inteligente dos processos de produção em arte, “tirando-a da opacidade, possibilitou investigar os meios que a colocava em ação enquanto linguagem, isto é, enquanto sistema de significação” (Brito, R., 1999, p. 14); de outro, sublinha o autor, a posição dos seus agentes nesses limites propostos não permitia se posicionarem criticamente em relação à sociedade. Como “trabalhadores especializados tinham contato distante com a política” (BRITO, R., 1999, p. 29) que, permanecendo na esfera ideal, permitia transportar do campo cultural para a arte os procedimentos necessários ao progresso da civilização. O artista, “produtor estético [...] deveria erradicar os fantasmas que ainda envolviam a arte” embora a arte não fosse pensada como “prática de conhecimento inserida num quadro político e ideológico, mas como busca, como aventura espiritual, no máximo como formulação de imanências universais” (BRITO, R., 1999, p. 16, 19). Dentro da manobra da ideologia dominante, lembra Brito, R. (1999, p. 25) “a arte pela arte”, a inteligibilidade universal do trabalho plástico abriu-se, através do construtivismo, para a arte como instrumento social, cuja prática estava ao alcance



de todos, fazendo-o diferir do construtivismo soviético,<sup>7</sup> (ANEXO B, fig. 12 e 13) que era coletivista, mas não autoritário, propondo a arte como manifestação de singularidades e não de individualidades “resultante do conceito humanista de indivíduo” fundamental ao construtivismo ocidental.

No Brasil, a produção construtiva pretendia, ainda segundo Brito, R. (1999, p. 44, 51), “superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento”, o que levou o concretismo brasileiro (ANEXO B, fig. 14 a 16), e ainda o argentino, à “submissão aos padrões sociais dominantes, em seu fetiche do tecnológico” que encontraram, na penetração das correntes construtivas no Brasil, uma espécie de estratégia cultural que permitia se opor as tendências nacionalistas e populistas do período entre 1940 e 1960. O concretismo buscava a emancipação cultural dos países latino-americanos abdicando da política e inserindo-se no registro da cultura e economia e, conforme diz Brito, R. (1999, p. 51), “acender ao mundo desenvolvido para dele se emancipar”. Arte que buscava eficácia, sobretudo no plano de informação de massa, como criadora de matrizes e método de investigação de processos semiológicos ligados a esse plano, sem preocupação com a manipulação do *mass media*.

O limite ao projeto construtivo, sublinha Brito, R. (1999), foi o afã modernizante que permanecia preso à racionalidade e ao humanismo liberal do século XIX, marcado em termos de polaridades irreconciliáveis que não podiam absorver ambigüidades e diferenças, como as teorias de Marx e Freud, que propunham, através da sobrederminação histórica e o inconsciente, novos enfrentamentos e rupturas à racionalidade humana. As tendências

---

<sup>7</sup> O construtivismo soviético de 1920, diz Brito, R. (1999, p. 23) “produzia efeitos de outra espécie, seu próprio projeto de arte tinha intenções materialistas específicas que procuravam incorporar o materialismo dialético à arte, isto é, pensá-la e produzi-la de um modo materialista, conforme explica Alexei Gan em ‘o construtivismo’: [...] A arte está indissoluvelmente ligada à teologia, à metafísica, à mística: os marxistas devem esforçar-se para explicar cientificamente a morte da arte e formular novos fenômenos do trabalho artístico no novo ambiente histórico da nossa época. A arte como produto da atividade humana, condicionada ao ambiente técnico e econômico onde nasceu e se desenvolveu, cria a ciência da história do desenvolvimento formal da arte.”

construtivas postulavam a negação da subjetividade, tomada como terreno do “confuso e informal”; por isso, o “outro” era nomeado de expressionista e percebido como “tendências ficcionais”, que se contrapunham à racionalidade dos construtivos.

Os agentes construtivos exorcizavam o “outro” dadaísmo e o “outro” surrealismo com uma palavra mágica: romantismo. Reduziam as complexas expectativas, positivities e fracassos a simples resíduos românticos, a sobrevivências anacrônicas causadas por alguma falha essencial em perceber o espírito moderno, a evolução da sociedade e da industrialização. (BRITO, R., 1999, p. 29).

Foram essas influências construtivas que sofreram as críticas das vanguardas nos anos 1960, demarcando os “primeiros passos do neoconcretismo” no Brasil, quando houve não somente a necessidade de utilizar o construtivismo como instrumento contra os “expressionistas” “Portinari, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti” (ANEXO C, fig. 1 a 3), mas também de delimitar sua distância daquelas estéticas que pareciam responder “a necessidades ideológicas amplas [...] que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto da *brasilidade* [...] e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação” (BRITO, R., 1999, p. 13, grifo do autor). Nesse sentido, a proposta construtiva no Brasil serviu a dois movimentos em seqüência: como modo de liquidar os estatutos tradicionais, considerados retrógrados, através da assimilação das tendências racionais e que eram formuladas para compor um processo civilizador mais amplo, mas que abriam a especificidade de um campo autônomo para a arte no Brasil, e, em seguida, romper com elas.

A apresentação de Mario Pedrosa para a *II Exposição do Grupo Frente*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1955, deixa entrever o caráter missionário do humanismo construtivista, a abertura propiciada à arte enquanto um território autorizado no processo de racionalização, assim como a perspectiva de pureza emanada por seu estatuto modernizante e científico:

Não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi – horror ao ecletismo. São todos homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transgridem dispostos a defendê-la contra tudo e todos, colocando-a acima de tudo e todos – a liberdade de criação. (PEDROSA apud BRITO, R., 1999, p. 12).

Em 1959, com o *Manifesto Neoconcreto*, apesar de classificar o expressionismo dadaísta e surrealista de retrógrado e de “realismo mágico ou irracionalista”, passou-se à negação do cientificismo e do positivismo na arte, assim como na sua política de produção. Deve-se considerar ainda, de acordo com Ronaldo Brito (1999), que se o concretismo se colocou como projeto de vanguarda cultural brasileira, foi através do neoconcretismo (ANEXO D, fig. 1 a 5) que se formulou a crítica e consciência dessa impossibilidade.

Segundo Fernando Cocchiarale (2003, p. 65), a inserção do neoconcretismo no “diálogo sincrônico” com a produção internacional pela valorização do experimental, ao romper com os postulados formais do concretismo, é até hoje referência de contemporaneidade:

É importante deixar aqui registrado que o experimentalismo de origem neoconcreta permitiu, sobretudo se considerarmos as obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, a formulação de questões que parte da arte internacional hoje em dia consagra como essenciais para a contemporaneidade: a quebra das categorias convencionais que dividem as práticas artísticas em pintura, desenho, escultura e gravura, registrada na Teoria do não-objeto (1960), de Ferreira Gullar, a participação do espectador e, finalmente, a integração entre arte e vida, que no caso, surge enquanto um transbordamento da proposta neoconcreta de integração da espacialidade da obra com o espaço real.

As obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, ao deslocarem funções e os textos dos postulados concretos, operaram um corte na objetividade construtiva e a distância crítica frente ao reducionismo racionalista moderno. Simultaneamente vanguarda brasileira, implosão da vanguarda e arte contemporânea, os neoconcretos, ao produzirem o tempo singular da experimentação na arte, recusam as representações, seja do objeto arte, seja do

observador contemplador ou ainda de um tempo que se perde. Antônio Cícero (2001), ao analisar o “poder do agora” processado pelos neoconcretos, enfoca o contemporâneo no esgarçamento do moderno. De acordo com o autor, o caminho do neoconcreto foi aquele em que o moderno chegou às últimas conseqüências, quando buscou a arte enquanto arte e encontrou a antiarte. Cícero (2001) se pergunta se a antiarte é um fenômeno pós-moderno, e responde ponderando que se o neoconcreto rompe com a arte que o precede e, se romper com a tradição é tudo que o moderno sempre fez, então o moderno não é a tradição da ruptura. Segundo Cícero (2001, p. 56), para pensar a ruptura moderna é preciso tomá-la na bifurcação entre o negativo e o positivo da ruptura, ou seja, ao tornar-se tradição constitui-se como o lado negativo da irrupção do novo, mas enquanto aspecto positivo do moderno, a ruptura é a afirmação do poder do agora:

À destruição das convenções pela vanguarda correspondiam, no pólo positivo, novas fantasias, novas invenções, novos exercícios de criatividade. O poder do agora rompe com formas tradicionais fetichizadas. O próprio *Parangolé* é um exemplo disso. É essa afirmação do poder do agora – que, quando ainda há formas fetichizadas, choca-se com elas – o aspecto positivo fundamental do moderno. É nisso que ele difere do não-moderno. [...] moderna se diz a época que não se define [...] por um nome próprio que o passado lhe tenha atribuído [...] o moderno só pode ser superado por outro moderno. [...] Não se pode empregar pós-moderno em nenhum contexto.

#### 1.4 Arte contemporânea

O dadaísmo e o surrealismo recusaram as instâncias reguladoras do tempo cronológico, quando as luzes da modernização afluíam na missão pedagógica de educar culturalmente as massas. Isso significava para os construtivos a morte da razão e a descrença no progresso linear que tentavam construir. O desdobramento desse embate foi suporte, nos anos 1960, na tendência de desconstruir a arte como prática social sublimadora e conformista, cujos ataques passaram a ser dirigidos contra os construtivos.

Ali se iniciava, no mundo das artes, o retorno aos expressionismos revisados à luz da autonomia proposta às artes pelos construtivos. No Brasil esse processo foi disparado, conforme visto anteriormente, pelos neoconcretos. Entretanto, a crítica ao projeto construtivo foi amplamente considerada. Assim como os artistas neoconcretos, os minimalistas (ANEXO E, fig. 1 a 3) também partiram na busca do participador, das teorias de campos relativos do tempo-espço e da arte imanente. A arte *Pop*, segundo diz Ronaldo Brito (2001, p.209), inteligência “de ordem mais abstrata do que a maioria da arte dita abstrata, presa já às Figuras da Abstração” colocou em tensão *ser o que não é e não ser o que é*, abrindo-se para a heterogeneidade, e não se resume na idéia de arte das massas, conforme se postula comumente. O autor diz que

inferir relação coerente entre as imagens *Pop* e os conceitos que ‘representam’ é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos. (BRITO, R., 2001, p. 209).

Também a arte conceitual procura pela obliteração do aspecto ótico da obra, infectando-a com o elemento estranho do texto. Na obra *Relógio* (ANEXO E, fig. 4), de 1965, Joseph Kosuth coloca lado a lado um relógio real, sua imagem fotográfica e três verbetes associados às palavras tempo, maquinação e objeto. Kosuth pergunta qual é a verdadeira essência do relógio: “o objeto, sua representação ou a rede de idéias que lhe dão significado?”.<sup>8</sup> A desconstrução conceitual questionou as contradições ideológicas do objeto-arte, aplicando o pensamento pós-estruturalista de Roland Barthes<sup>9</sup> como substrato

---

<sup>8</sup> A obra de Kosuth é citada por Eleanor Heartney (2002, p. 28).

<sup>9</sup> Segundo Heartney (2002, p. 10), “A obra leva-nos de volta à esfera pré-estrutural, onde existe um mundo externo estável de onde sai a obra de arte ou o texto. A tarefa do leitor é simplesmente interpretar, ou, como diz Barthes, ‘consumir’, de acordo com as intenções do criador. O texto, por sua vez, é uma rede de significantes entrelaçados e significados prorrogados que compõem o pós-estruturalismo. Ou, como descrito por Barthes, o

contemporâneo para a idéia da destruição do artista e da história da arte, tendo em vista não somente o esgotamento do construtivismo talhado na consciência inventiva e produtiva orientada pelas formas abstratas e ideais, como, também, o limite de suportes e repertórios plásticos e técnicos do modernismo após a Segunda Guerra Mundial.<sup>10</sup> Assim, o relógio é também metafórico na indicação do esgotamento dos repertórios dentro de uma suposta história linear da arte e suas possíveis rupturas operadas pelas vanguardas.

Daí a chamada crise das vanguardas, que é explicada por Fernando Cocchiari (2003) entre as noções de representação e apresentação. Segundo o autor, o objetivo básico da arte moderna foi marcar sua diferença em relação à representação naturalista renascentista. A idéia de ruptura, determinante para abrir um espaço próprio de especificidade à arte moderna, também orientou as divergências sucessivas entre as vanguardas intramodernas, que em suas diferentes propostas afirmavam a arte enquanto “território autorizado a produzir imagens autônomas em relação à realidade exterior à obra” (COCCHIARALE, 2003, p. 141). Se, por um lado, as rupturas intramodernas promoveram a autonomia da arte, de outro, permaneceram vinculadas à perspectiva ótica através do que Cocchiari (2003) nomeia de *apresentação*, ou seja, o recurso pelo qual se procura explicitar a unidade de cada um dos procedimentos de construção da imagem, seja pela negação, ênfase ou substituição. A importância da imagem na representação naturalista ou na apresentação moderna foi, ainda segundo Cocchiari (2003), dissolvida através da arte conceitual (ANEXO E, fig. 4 e 5) que, atribuindo à idéia um papel primordial ao ato criativo, fundado não mais no conceito de ruptura, propôs a retomada

---

Texto é ‘um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e entrecasca [...] o texto é um tecido de citações extraídas de inúmeros centros de cultura.’”

<sup>10</sup> No próprio seio do construtivismo, as primeiras interrogações ao culto domesticador moderno foram formuladas, conforme reflete Mondrian, em 1942: “Considero a intenção do verdadeiro *Boogy-woogy* idêntica a minha pintura; destruição da melodia que é equivalente à destruição da aparência natural e construção através do contraste permanente de meios puros – o ritmo dinâmico. Acho que o elemento destrutivo é demasiado negligenciado em arte.” (PIET MONDRIAN, 1978, p. 25).

dos meios expressivos cuja relação com o passado fundou-se na síntese das questões legadas por diferentes momentos da história da arte.

A implosão da história linear da arte e a abertura ao tempo heterogêneo, propondo a leitura de diferentes questões legadas pelos desenvolvimentos artísticos anteriores, deram início à arte “pós-moderna” propriamente dita, nos anos 1980. Curiosamente, produziu-se um retorno aos suportes abandonados pelas vanguardas dos anos 1960 e 1970. O retorno à pintura correspondeu ao movimento Neo-Expressionismo norte-americano, à Transvanguarda européia e, no Brasil, à Geração 80. Estranhamente, esse movimento é ao mesmo tempo a arte pós-moderna, o reaquecimento do mercado da arte e a retomada de temas nacionalistas, diferentemente apresentados em seus diversos contextos locais. Seria exagerado associar o movimento, como um todo, em sua relação com o início da globalização; assim, para manter a discussão dentro dos desenvolvimentos artísticos basta referi-lo às temáticas que surgem como representação do multiculturalismo e grupos marginalizados, como o feminismo e o homossexualismo. O multiculturalismo não foi tematizado somente no recurso aos suportes tradicionais; o importante é discuti-lo em função da homogeneização e das traduções que se mostram ineficazes quando se busca através da estética dizer o que o outro é. Conforme ocorreu no modernismo polarizado, em que as vanguardas expressivas foram estereotipadas em românticas, assim também a sociologia pós-moderna atribui ao heterogêneo, fora da representação estética “pós-moderna”, a rotulação de neo-românticos.

Foi justamente ao procurar descrever o “outro” que a arte multicultural pós-moderna enfrentou os limites da representação. A obra do artista Carl Pope *Alguns dos Maiores Sucessos do Departamento de Polícia de Nova York* (ANEXO E, fig. 6), em 1994, por exemplo, enfocava a violência policial e a percepção do público branco sobre a marginalidade dos negros. Pope apresentou uma instalação mista, com uma série de troféus com nome e data de um negro morto pela polícia; porém, a ausência de uma visão alternativa reforçava os

clichês racistas da identidade e representações negras. Segundo Heartney (2002, p. 68), quando críticos do multiculturalismo passaram a questionar obras que buscavam pela identidade dos excluídos, marginais e periféricos e propuseram formular novas perguntas como “quem representa quem?”, “como e por que são criadas imagens do outro?”, “grupos marginais podem recuperar o controle de suas próprias representações?”, introduziu-se a idéia de que o outro deveria ser representado por uma linguagem antimodernista. “Por trás do fascínio com o multiculturalismo estava a tendência a equiparar o moderno com o ocidental e a evitar deliberadamente expressões associadas com qualquer um dos dois” (HEARTNEY, 2002, p. 68). Colocada a censura e evitação de julgamento, ainda assim se produziu pré-julgamento: a arte multicultural (ANEXO E, fig. 6 a 9), ao ser classificada como raça, etnia, gênero e sexualidade, obrigava artistas a produzirem posições substancialistas das culturas não ocidentais como “provedoras de espiritualidade, instinto e irracionalidade”, na procura por um multiculturalismo essencialista.

Conforme diz Heartney (2002, p. 73), “o foco exclusivo na representação oferece pouco como mapa para uma mudança positiva”. Linhas de fuga da institucionalização e da representação, na temporalidade contemporânea artística, conforme sublinha Ronaldo Brito (2001), toda genealogia centralizadora da história da arte desaparece, dando lugar à multiplicação de teorias que coexistem em tensão, propondo uma diferença conflitante entre o que é e como chega a ser para operar sua possível heterogeneidade e desafiar as lógicas instituídas de produção. Não se trata de postular uma evolução de suportes, pois é possível processar heterogeneidade em qualquer suporte. Enfocando a evolução de Daniel Senise (ANEXO F, fig. 6 e 7), artista da Geração 80, Cocchiarale (2001, p. 145) sublinha que não é possível reduzir seu trabalho ao lugar da imagem na *representação* naturalista ou na *representação* moderna, já que este se insinua pelas brechas entre essas duas noções subordinadas ao imaginário do artista, cujas decisões em cadeia, incorporam novos elementos



às imagens produzidas; somando-se que o artista perfaz “o recurso à história, não como simples volta ao passado, entretanto como fundamento para renovação do presente”. Segundo Cocchiarale (2001, p. 142):

Daniel Senise é um dos bons exemplos, no Brasil, dos enfrentamentos dos problemas colocados pela volta à pintura, sem render-se às facilidades do simples retorno à representação pré-moderna ou da produção de um imaginário que se quer pós-moderno sem ter assimilado a contribuição da modernidade.

Márcio Doctors (2001, p. 81), ao definir a obra contemporânea dos neoconcretos, propõe pensar na passagem da fenomenologia neoconcreta que desmancha a dicotomia sujeito-objeto, visando preservar o sentido metafísico do mundo que paira enquanto desejo de ser recuperado mais adiante e é confrontada pela experiência radical do espaço, da forma geométrica, “relação concreta e de um pensamento que se constitui e se pensa enquanto prática” produz uma localização refratária, antinarrativa e impossível de ser capturada por qualquer murmúrio metafísico. Segundo Doctors (2001, p. 81), os artistas neoconcretos, ao processarem a noção de *durée* bergsoniana, estabeleceram “no código do projeto construtivo internacional” outra localização para o artista no embate entre as forças interiores e exteriores do mundo; não deixando nada escondido, a experiência plástica neoconcreta é vivência da forma, enquanto forma, não é expressão de subjetividade, mas sujeito interior na exterioridade, “o outro do outro”:

A experiência radical do espaço é uma experiência de finitude e de intensidades. De intensidades de dentro e intensidades de fora. A teia do acaso põs frente a frente duas LYGIAS e um HÉLIO no meio. Clark busca as intensidades de dentro, Pape as intensidades de fora e Oiticica as intensidades da prática da existência e das práticas da transformação. As intensidades de dentro e as práticas da existência são mais visíveis porque ancoradas em uma nostalgia do sujeito da enunciação (Eu sinto). As intensidades de fora e as práticas da transformação são mais invisíveis porque mais políticas, privilegiando a constituição da singularidade a partir da consciência da finitude: limite da exterioridade: (morte de Deus).

Como a imagem-cristal, a arte contemporânea é condição indeterminada, sempre em processamento. Nenhuma configuração inclusiva ou exclusiva pode circunscrever a relação singular proposta pela vivência arte. Seria essa sua negatividade, processualidade, positividade, radicalidade do real, não-narrativa, etc. Não se trata de negar, substituir ou enfatizar representações melhores do que outras, porém não há entrega acéfala. Participar da obra é traçar uma ou múltiplas cartografias, pois não será possível encontrar representações e conceitos prontos para assimilação. Não se trata de hermetismo, ao contrário, é muito mais despir-se de preconceitos e das idéias representativas da arte como aura, como uma cultura separada da vida ou do mundo; é muito menos o imaginário de uma distância e mais uma proposição de distâncias provocadoras de novos vínculos com o real. A heterogeneidade multicultural não pode ser pensada na negação de tradições ou saltando-se sobre ambigüidades e contradições para propor rupturas. O moderno está presente no real e virtual (presente e passado) e está sendo refeito continuamente no contemporâneo; serão as linhas de fuga singulares, novas entradas abertas no cristal, longe de culpabilizações do passado e produção de mais dicotomias.

## 2 A CASA IMAGINADA POR MISTIÇAGEM

No contexto ampliado da arte, nos anos 1980, foram desenterradas questões que o desconstrucionismo considerou severamente como a arte missionária e sua história linear, o objeto-arte e o artista enquanto centro. Na arte internacional, o retorno à pintura e ao figurativismo foi reconsiderado por artistas de procedências distintas e que, em sua maioria, ressuscitaram temas mitológicos, pré-modernos, assim como tradicionalistas. Artistas, críticos, curadores e mercado comemoraram juntos os “novos expressionismos” que, abertos ao pluralismo e à personalidade do artista, pareciam livres das “imposições” filosóficas anteriores. Achile Bonito Oliva (apud BASBAUM, 2001, p. 304), teórico do movimento italiano Transvanguarda, dizia que o retorno à pintura se justificava por

juntar diferentes níveis culturais que têm estado afastados há décadas: a alta cultura, objeto da tradição das vanguardas do século XX e das neovanguardas, e a baixa-cultura, que é o produto da imageria da civilização de massa.

Essa postura sofreu a condenação da crítica pós-moderna, como a de David Harvey (2004), examinada no capítulo anterior. Entre outros, Frederic Jameson (1997) questionou a transformação de cidadãos ativos em consumidores passivos; ele diz: “Em um mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos de museus imaginários” (JAMESON, 1997 apud HEARTNEY, 2002, p. 15).

Recebendo o nome genérico de “neo-expressionistas”, os pintores dos anos 1980 eram, entretanto, heterogêneos. Na América do Norte, seio da indústria de massa e para a qual se considerou o neo-expressionismo europeu como reação, isto é, quando o recurso aos temas tradicionais e locais pode ter sido usado contra a hegemonia cultural e econômica norte-americana, pintores como Jean-Michel Basquiat (1961-1988) (ANEXO F, fig. 1) produziam

uma obra contemporânea com referências híbridas e poéticas de extremidades; também Eric Fischl (ANEXO F, fig. 2) assumiu uma atitude crítica frente à propaganda conservadora dos valores da família e à política do livre mercado da era Ronald Reagan. Não é possível considerar os efeitos das políticas neoliberais e a transnacionalização abrindo as comportas mundiais para os valores expandidos da publicidade e do consumo diretamente na arte dos anos 1980. Porém, em alguns casos, é possível encontrar nesse contexto o reaquecimento de dinâmicas consolidadas em matrizes culturais. O discurso de críticos envolvidos com o retorno à pintura no Brasil chama atenção para uma intervenção rumo à homogeneização que procurou encampar o terreno individualizado da arte, utilizando uma retórica polarizada povo-elite na busca por uma representação da essência da brasilidade.

Esse momento peculiar oferece o olhar multicultural sobre o multicultural, ou seja, quando o heterogêneo brasileiro interpreta-se a si próprio por homogeneização e tece no contexto da arte brasileira complexificadas dificuldades para levar à frente o desembaraço da representação de brasilidade.

Para desenvolver esse tema propõe-se conceituar de “casa imaginada da mestiçagem” a dinâmica constitutiva com que as regiões latino-americanas lidam com a fragmentação e a descontinuidade simultânea, propondo uma estratégia de aproximação doméstica ao desconhecido. Revisitando Sérgio Buarque de Holanda (1995) e sua descrição da ética do homem cordial, e, ainda, com o auxílio de Jesús Martin-Barbero (2003), que explica as práticas populistas massivas que fundam mecanismos de (re)conhecimentos – para socialidades<sup>11</sup> e ritualidades –, propõe-se esclarecer as matrizes culturais mestiças. Essa

---

<sup>11</sup> Segundo Martin-Barbero (2003), as socialidades são produzidas nas tramas do cotidiano e nos modos e usos coletivos de comunicação ativados por matrizes culturais que moldam e (re)constituem permanentemente o social. Participam das socialidades as ritualidades, ao sustentarem os nexos simbólicos da comunicação coletiva no que produzem de “ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição”; as ritualidades são como “gramáticas da ação”, que compreendem modos de ler ou ver que carregam “hábitos familiares de convivência com a cultura letrada, oral ou audiovisual” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 19-20).

dinâmica foi fundo de experimentação-pensamento de artistas como Sônia Andrade em suas séries de *videotapes* de 1974-1977 discutindo a posição do artista entre a possibilidade e impossibilidade de comunicação em sociedades periféricas. Para sublinhar os contornos da dinâmica pessoalista no contexto da arte, iniciou-se o recorte a partir da localização das obras contemporâneas, situadas por Coimbra e Basbaum (2001), que penetram a discussão crítica do retorno à pintura. Rumo à compreensão da intervenção pessoalista no discurso dos críticos dos anos 1980 que transportam a dramatização, peculiar ao carnaval, aos meios da arte, Roberto Da Matta (1997) indica os dilemas da mestiçagem situados entre indivíduo e pessoa, igualdade e hierarquia, síntese da sociedade hierárquica e conservadora brasileira. É na trajetória de críticos, como Frederico Moraes, que buscam a essência de brasilidade tentando forçar sua representação no campo individualizado da arte, que se percebe que a homogeneização e a bipolaridade “povo-elite” é uma constante reificadora do mesmo, isto é, quando a representação do multicultural na periferia permanece consolidando à pirâmide social da brasilidade. Mais do que ganhar especificidade na relação com o mercado e na indústria cultural, a transcendência da brasilidade é reificadora da verticalidade entre heterogêneos, que se perpetua através de inúmeras instâncias, até mesmo quando prega o pluralismo.

## **2.1 Preliminares sobre a mestiçagem**

Sérgio Buarque de Holanda (1995) foi um observador detalhista da matriz mestiça brasileira. Atentando para as raízes anteriores à colonização portuguesa, diz que os portugueses já haviam convivido com a mistura, e, assim, reporta a “ausência de orgulho de raças”, que difere da idéia corrente que nega a existência de hierarquia, segmentação e poder nas relações entre heterogêneos. Nuançado em sua descrição, Holanda (1995, p. 35) fala de um “prestígio pessoal, independente do nome herdado”, buscado por uma presunção da

fidalguia na “ânsia exibicionista dos brasões, profusão de nobiliários e livros de linhagem” que persistem nas exterioridades e que “suprem vantajosamente a prosápia de sangue”. Essa concepção basilar diz respeito às curvaturas, entre as quais aquela com que ainda hoje “modelamos a norma de nossa conduta entre os povos que seguem ou parecem seguir os países mais cultos, e então nos envaidecemos da ótima companhia” (HOLANDA, 1995, p. 177). A ânsia de tradução e absorção do exógeno tem a complacência dos modismos; é possível transformar qualquer formalidade numa linguagem acessível e doméstica, sem maiores questionamentos.

Sérgio Buarque de Holanda (1995), ao analisar o tradicional e o moderno no Brasil, encontrou a falta de coesão social, característica no Ocidente da passagem de uma economia rural para urbana; contudo, não por uma objetividade racional e neutra de separação no registro entre privado e público, indivíduo e Estado, mas por um pessoalismo cuja dinâmica apontou para ritualidades de miscigenação e mestiçagem, produzindo outras socialidades diferentes do individualismo característico dos países “modernos”. Holanda (1995, p. 147) observa nas descontinuidades das formações urbanas no Brasil os deslocamentos do *ethos* de hipertrofia do doméstico, que se materializou em técnica de bondade do homem cordial: “é a forma natural e viva que se converteu em fórmula [...] peça de resistência [...] equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e suas emoções”, afrouxando qualquer rigor ou distância formal e trazendo para o familiar, o doméstico e o próximo as relações circundantes.

Escolheram-se alguns dos termos através dos quais Sérgio Buarque de Holanda (1995) demonstra a mestiçagem, como, por exemplo: “espírito aventureiro e aversão à disciplina”; “ociosidade licenciosa associada ao espírito da aristocracia”; “discriminação do trabalho manual e adesão espontânea ao trabalho coletivo ‘somente’ quando relacionados às emoções coletivas”; “docilidade de adesão a qualquer prestígio comunicativo, teórico, técnico

ou instrumental que traga descanso intelectual”; “desleixo, nenhuma previdência e renúncia à transfiguração da realidade para não contradizer o quadro da natureza”... Ressalta-se a supervalorização da ritualidade emotiva e pessoal que é aplicada ao todo social. Dito de outro modo, essa ritualidade passou a representar o que Gilberto Freyre (1977, p. 10) denominou de “o que há de íntimo nos gostos”. Um dos mitos fundacionais no Brasil corresponde à mestiçagem de cores, que o autor transformou em conceituação teórica da mestiçagem. Segundo Freyre (1977, p. 10), o enriquecimento de valores da ecologia tropical é característica sociológica brasileira:

A de ser um povo, quase todo moreno [...] para designar nuances de cor escura da pele [...] não afetaram nele sua condição nacional. Para um antropólogo ou sociólogo, esses conceitos são interessantíssimos: ilustram a realidade de não ser a raça nem a cor que fazem especificamente de um homem isto ou aquilo, mas o que há de íntimo nos gostos, nas tendências, nas motivações – inclusive as artísticas – seja ele branco ou preto, africano ou europeu de origem.

As teorias de Freyre sofreram críticas, principalmente a sua visão romântica do mito de origem brasileiro, mas deve-se considerá-las não em função da veracidade de seus conceitos, mas como desdobramentos dessas ritualidades, cujos efeitos são sentidos no próprio Freyre.

Amplamente, no conjunto de disparadores da proposta da casa imaginada brasileira, encontramos os meios massivos com os quais o Brasil ingressa na economia mundial, na emergência de um país “moderno”. Martin-Barbero (2003) demonstra como a fragmentação e as descontinuidades urbanas foram encobertas pelos meios massivos, primeiro com o rádio e depois com a televisão, na construção da idéia de identidade nacional das regiões latino-americanas. Até o final dos anos 1970, a maioria da população dos centros urbanos brasileiros já possuía um aparelho de televisão em suas “salas de estar”. Essa disposição peculiar é ressaltada nos primeiros trabalhos de Sônia Andrade (ANEXO G, fig. 3), os *videotapes* de

1974-1977.<sup>12</sup> Na obra de 1974, Sônia evoca o grotesco do meio massivo, com imagens do seriado *Tarzan, o Rei das Selvas* que passam no aparelho de televisão centralizado ao fundo da cena. A absorção do discurso é enfatizada pela naturalidade da cena doméstica com a qual a artista se encontra, entre o aparelho e a mesa posta para o almoço, situação insólita que é traduzida como uma “simples” *performance*, mas, conforme explica André Parente (2005, p. 27), trata-se de encenar “de forma irônica para forçar o pensamento a pensar o intolerável”.

Na mesa: toalha plástica, o feijão, o arroz, a farofa, o pão e o refrigerante. A ritualidade doméstica da cena vai sendo gradativamente transformada pela artista ao tensionar o “bem comportar-se” em “bem perceber”, propondo a paradoxal “dessemelhança” da pureza selvagem das imagens do bom selvagem, o Tarzan da tela, com a devoração que segue crescente dos alimentos sendo despejados nos espaços não instituídos do ritual de “alimentação caseira”, até que são atirados na filmadora, sujando a tela, o contato com o espectador. Sônia fala de ritualidades reconhecíveis, pratos típicos, o almoço e a “naturalidade” das imagens massivas “absorvidas” no espaço doméstico. A tela introduz a mediação de uma “naturalização” com que, segundo Martin-Barbero (2003), os meios massivos construíram seu discurso na continuidade do imaginário de massa.

Dos anos 1930 aos 1960, o rádio transmutou a idéia política de nação em vivência de cotidianidade. Nos anos 1960, quando a industrialização passa a coexistir com os setores arcaicos da sociedade, o populismo necessitou alterar sua estratégia, passando a ser concebido como instância técnica neutra, não mais como modo de interpelação do popular, que vinculava o populismo com o cotidiano propondo vozes sobre os direitos da constituição do trabalhador em cidadão. Nos anos 1960, os meios massivos são então desviados de sua função política para a de dispositivos econômicos, cedidos ao interesse privado na tarefa de dirigir

---

<sup>12</sup> Ver Sônia Andrade (2005).



educação e cultura. Situa-se nesse momento a proposta construtiva na arte, aderindo à missão de educar esteticamente as massas, conforme descreve Ronaldo Brito (1999), tendo em vista a ideologia do aumento produtivo e do consumo com a idéia de “avanço objetivo” que, no caso do Brasil, visava à entrada na modernidade com o sentimento marcado pela idéia de atraso cultural e econômico.

Na arte de Sônia Andrade se expressa a contradição dessa neutralidade, que propõe um valor humano estatístico em função da aquisição de aparelhos de televisão. Sobre os anos do desenvolvimento, diz Martin-Barbero (2003), o massivo será detectável até mesmo onde não houver massa, e só então a comunicação será medida em números de aparelhos de televisão. As antenas de televisão sintetizam, para o autor, a mudança produzida no massivo e sua imagem da “democratização”, que afeta a América Latina através da importação do modelo norte-americano de privatização das redes, dirigidas a um só público. Modelo que, diferentemente do rádio, vai determinar a definição de meio hegemônico na construção ficcional de narrativa para o reconhecimento das massas. De acordo com Martin-Barbero (2003), a televisão, enquanto meio hegemônico, vai produzir uma leitura de controle paradoxal ao propor a conexão entre o espetáculo e a cotidianidade, impedindo que “o diverso se questione” ao trazer para o familiar a exploração de diferenças superficiais e tratar o distante por exotização.

Martin-Barbero (2003) descreve o vazio fundacional dos países periféricos, em sua distância das lógicas de produção que recebem, por absorção, uma racionalidade que se materializa na técnica, um discurso narrativo derramado no “buraco semântico” em que a modernização e suas possibilidades reais de apropriação social e cultural, daquilo que moderniza, é descompassada e esquizofrênica. A mestiçagem, portanto, é apontada por Martin-Barbero (2003) como dinâmica característica com que as regiões latino-americanas lidam com a fragmentação, a dispersão e a descontinuidade simultânea. A mestiçagem no

imaginário popular da cultura urbana se reproduz em ritualidades capazes de amarrar sentido ao arbitrário e estrangeiro. A mestiçagem fala de nossa realidade sociocultural que não cabe em nenhuma sistematização, aproximando-a da arte, “desobediente ao conceito”, como a que, a partir da irrupção da enzima marginal nos anos 1960, colocou em crise a cultura da arte separada da cotidianidade. É preciso, contudo, guardar as especificidades do que a “contracultura” significou para os países industriais e os periféricos, dentro do que Martin-Barbero (2003) e Sérgio Buarque de Holanda (1995) propõem descrever: uma dinâmica que acomoda conflitos e ambigüidades, por sobreposição e sobrecarga de códigos, mais por excesso e acumulação do que por uma atividade calculada de neutralização ou mesmo negação no encontro com o outro.

## 2.2 Razões para uma união: pensamento e artes

Os movimentos contraculturais dos anos 1960 acumularam em sua definição genérica, desde os movimentos *hippies* às manifestações nas artes plásticas, e, embora gerados nos EUA em torno da intervenção norte-americana na Guerra do Vietnã, ganharam a denominação por se reunirem em torno da contestação de estruturas de dominação. “Grande parte dessa juventude – sobretudo a Nova Esquerda [...] foi marcada pelo pensamento de Herbert Marcuse” (PAES, 1992, p. 21), pensamento que Hélio Oiticica utilizou para refletir a relação de participação.<sup>13</sup> Pois todo trabalho inovador em arte exige o esforço do pensamento e da experimentação na observação sutil sobre os acontecimentos, seus desdobramentos,

---

<sup>13</sup> No texto que escreve para o simpósio Arte do Tato, em Los Angeles, em 1969, sobre as arquiteturas biológicas de Lygia Clark, Hélio Oiticica declara em carta à Lygia: “[...] descobri que no livro mais recente que escreveu Marcuse, tem um capítulo em que propõe uma ‘sociedade biológica’ desrepressiva, baseada na comunicação direta em cadeia, o mesmo que pensei e já havia escrito sobre seu problema; veja o texto como diz, em certo pedaço: ‘... as experiências mais recentes de Lygia Clark a conduziram para proposições fascinantes, e descobriu que certamente a sua comunicação terá que ser mais uma introdução a uma prática que chama *celular* de pessoa a pessoa, um diálogo corporal improvisado que se pode expandir numa total *cadeia* criando como que um *todo biológico* ou o que eu chamaria de *creprática*...’” (FIGUEIREDO, 1998, p. 121-122, grifo no original).

novas teorias e conceitos, que define a expressão “capitalizar o zero”, de Ronaldo Brito (2001). Segundo este, as vanguardas se moviam num território onde sua produção se antecipava à institucionalização. Assim, sua desordem ainda irradia inteligência avessa às belas-artes; contudo, o poder negativo das vanguardas “não é mais passível de utilização imediata” (BRITO, R., 1999, p. 213), já que nada se impõe mais por estranheza. Brito, R. (2001, p. 213) define o cálculo contemporâneo como uma racionalização do heterogêneo, e sobre essa racionalidade diz: “na sociedade da razão técnica – recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo”. Para ele, a arte tem de tensionar a racionalidade ao limite até encontrar a irrazão, caso contrário não “cumpre sua não-função” também distinta da racionalidade do logos, onde seria uma “simples paisagem de conceito” (BRITO, R., 1999, p. 213).

A introdução na arte, através do concretismo, dos esforços disciplinares científicos na racionalização de estruturas, dispositivos e métodos são hoje radicalmente reflexivos e mobilizam um olhar retrospectivo crítico e fundamental para sustentar a autonomia da arte com relação às demais disciplinas. Sem prejudicar a autonomia e especificidades alcançadas pelas pesquisas plásticas modernas, Coimbra e Basbaum (2001, p. 346) lembram que as artes contemporâneas, enquanto práticas da visualidade, estão abertas ao “entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento”, mas tornam indispensável uma disponibilidade para recriar parâmetros críticos gerados em confronto direto com as obras. Essa disponibilidade seria a correta inserção da crítica como capaz de fazer emergir a produção artística como valor cultural, e para tanto, Coimbra e Basbaum (2001, p. 347) evidenciam uma racionalidade específica que deve guiar o olhar para entender a produção contemporânea, onde é “necessário aceitar e compreender [...] a primazia da obra [...] como objeto especial de visibilidade através do qual se propagam as questões instauradoras do real – processo complexo, de compromisso ético-estético”.

Considerando o aprofundamento progressivo da racionalidade crítica e reflexiva no campo da arte e no que representa de possibilidade para a distinção da arte, seu campo de expressão dentre os outros campos, um cuidado essencial se manifesta com referência aos limites de inteligência plástica dos meios, entendidos como “dispositivos de processamento simultâneo e ininterrupto” (COIMBRA; BASBAUM, 2001, p. 347), cuja ação do artista é de intervenção. Conforme situam os autores, seria objeto especial de visibilidade, “nunca” uma representação das relações com as quais as obras contemporâneas problematizam as instabilidades do campo cultural.

A discussão específica desse texto de Coimbra e Basbaum (2001) está situada em torno do afastamento do pensamento crítico,<sup>14</sup> quando, nos anos 1980, no Brasil, não foi gerado “em confronto com as obras”, preconizando uma ideologia de que a pintura seria independente do discurso da crítica, e, assim, segundo esses autores, a leitura dos críticos desse período contaminou todas as instâncias diluindo a capacidade de leitura crítica das obras contemporâneas. Contudo, os problemas trazidos pelo retorno à pintura no Brasil, representados pela Geração 80, não se evidenciam tanto nesse texto, aparecendo apenas como pouco capazes de propor intervenções afinadas com a racionalidade artística contemporânea.

No mapa de localização das investigações da arte contemporânea, Coimbra e Basbaum (2001, p. 348) situam trabalhos que articulam pontos de oposição horizontais e indicam: Texto e Imagem; Comunicação e Pensamento; Espaço Íntimo e Espaço Público; Tecnológico e Translógico; Real e Simulação e, por fim, História da Arte como um Campo da Cultura, onde:

É possível encontrar trabalhos que questionam a possibilidade e a eficiência dos meios tradicionais (natureza da pintura e da escultura), através de

---

<sup>14</sup> Basbaum se refere aos críticos Roberto Pontual, Marcos de Lontra Costa e Frederico Morais.

procedimentos de extração ou saturação que tensionam seus limites enquanto meios específicos.

Apesar da localização oferecida à prática da pintura entre os trabalhos contemporâneos, os autores deixam transparecer sua rarefação. De um lado, naquilo que esgotam de uma “gramática” plástica correspondendo a: superfície, pontos, linha, cor, ritmos e organicidade; de outro, no caráter de não oposição de questões pertinentes ao contemporâneo, conforme o título revela em relação aos outros (não faz relação entre pontos de oposição – isso *versus* aquilo); sobressaindo a articulação diminuta existente apenas com referência ao meio expressivo por “extração e saturação” e distante do campo ampliado de “questões instauradoras da trama do real” (COIMBRA; BASBAUM, 2001, p. 348, 347). A referência a esses trabalhos como contemporâneos se sustenta por sua presença, real, no circuito da arte. O retorno à pintura simboliza em grande parte um retrocesso para a intelegibilidade artística, e coloca em questão a crise do pensamento que, em tempos de Herbert Marcuse, parecia propiciar, com a psicanálise das massas, a saída de um mundo polarizado entre capitalismo e socialismo. O que tem a dizer, afinal, uma crítica que descreve o retorno à pintura no Brasil como: “Arte na cabeça, nos olhos e no coração, geração oitenta mil braços, oitenta mil planos e desejos [...]” (COSTA apud BASBAUM, 2001, p. 314)?.

### **2.3 Dilemas da crítica: interferências da cordialidade**

Na intenção de confrontar a distância crítica brasileira em sua leitura de “adjetivação” excessiva sobre a “nova prática pictórica” surgida nos anos 1980, Basbaum (2001) se esforça por dotar de racionalidade o movimento da Transvanguarda italiana, preconizado por Achille Bonito Oliva (ANEXO F, fig. 3 a 5). Desse modo, possibilita uma leitura de esclarecimento coerente com a arte contemporânea sobre a transformação de uma sensibilidade que deixa de ser coletiva, passando à valorização da interioridade do artista,

proposta por Oliva, através da passagem de uma equação corpo-materiais-espacos, identificadas na interferência ambiental das vanguardas dos anos 1960, em matriz vivencial-corporal da proposta de Oliva:

O artista da década de 80 restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela [...] alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental [...] gerada a partir da super-posição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica. Configurando um território da imagem [...] fontes principais: imagens preservadas pela tradição (banco de dados, história da arte, arte popular) e imagens que compõem o meio urbano – ambiente físico (indústria e *mass media*) [...] raramente percorrem uma dimensão hiper-subjetiva, sendo preponderantemente culturais [...] preferência por dialogar com imagens preexistentes no ambiente: [...] imaginário como [...] físico. Evidencia-se portanto um caráter de diálogo ambiental [...] em um primeiro nível ressaltado pela massiva presença do suporte, pelo padrão decorativo ou mesmo pela utilização de uma figuração narrativa [...] em um plano mais aprofundado [...] equação vivencial corpo-imagem-superfície. (BASBAUM, 2001, p. 301).

Basbaum (2001, p. 304) também examina a relação temporal dentro da equação de sensibilidade da Transvanguarda, propondo que seu ritmo, com padrão biofisiológico, procura evocar no espectador “sintomas de carências e desejos vitais – num mecanismo de sedução perceptiva derivado das formas de ação publicitárias”.

Se a leitura de Basbaum (2001) é coerente com a racionalidade na arte, deve-se salientar que a valorização de uma interioridade, mesmo que enunciada no contexto da arte, pode ser lida, no discurso dos críticos Marcos de Lontra Costa e Frederico Morais, como apropriação do campo artístico pelos rituais pessoalistas. Suas motivações se situam numa realização incapaz de fazer distinção entre a atividade reflexiva artística instauradora de estranhamento dos códigos instituídos e suas demandas cordiais de comportamentos reificados. Para a inauguração da exposição *Geração 80*, Frederico Morais (apud BASBAUM, 2001, p. 309) escreve:

- 1) Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. [...] A pintura é fruto de uma experiência, não nasce da teoria [...].
- 2) [...] investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 não se sente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para fora qualquer coerência.
- 3) A nova pintura [...] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. [...] rigor e objetividade na arte da década de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo [...] um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias [...] que não eram de sua competência.

Marcus de Lontra Costa e Frederico Moraes evidenciam que o retorno à pintura corresponde a inversões de papéis, da inteligência à emoção, como em “só na cabeça não dá”, e ainda anunciam um manifesto de ruptura: “a nova pintura [...] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual”. Trata-se então de um modo peculiar de encampar os meios da arte através da celebração de encontros, abraços, etc. Se observados os dilemas entre pessoalidade e individualismo, conforme explica Da Matta (1997), percebe-se que esses críticos procuraram converter o espaço individualizado da arte em algo cujo sentido deve ser amarrado à “brasilidade”, isto é, um espaço pessoalizado. Segundo o autor, no pessoalismo a totalidade penetra o elemento individualizado para desfazer o espaço interno e incorporá-lo à coletividade. No Brasil:

Inexiste a noção de sociedade como *societas*, isto é, um grupo de personalidades individuais que de modo voluntário (por um contrato) se juntam para formar um grupo por meio de leis fixas e iguais para todos. O que existe de modo imediato é um segmento social que estabelece as prerrogativas de cada unidade. [...] Pode-se ver com clareza que o lugar do indivíduo – em oposição ao lugar de pessoa – é nos sistemas onde não existem segmentos, ou melhor, onde os grupos que ocupam o lugar de segmentos tradicionais são associações. De fato o lugar do indivíduo é, como já disse Mauss, numa forma de totalidade radicalmente diferente: na nação. [...] Ou seja, na nação, os indivíduos têm na atuação social uma opção que podem exercer ou não para formar a chamada “sociedade civil”. Ao passo que nas sociedades segmentadas, complementares e tradicionais, o social não é uma opção oposta ao mundo individual. Ao contrário, ele impõe a pessoa como parte integrante de sua consciência. (DA MATTA, 1997, p. 224-225).

No Brasil, as reificadas condições que pressionam “pessoas” a fazer parte da totalidade inscrevem as expressões que denotam o desprezo pelo indivíduo quando considerado elemento desgarrado no mundo, já que individualizar apresenta-se como um risco que desfaz os vínculos com os segmentos tradicionais como “a casa, a família, o eixo das relações pessoais como meios de ligação com a totalidade” (DA MATTA, 1997, p. 232). É dentro do universo de pessoas, onde todos são “gente”, que se sustenta o universo segmentado em famílias, grupos compactos e suas ideologias segmentares, que ajudam a hierarquizar as relações entre pessoas. Por um lado, sobressaem leis fundadas por medalhões e figurões que, entre outros, constituem a “superpessoa”, transformada em “patrimônio brasileiro e nacional” porque falam em nome do “povo”. De outro, aqueles considerados inferiores na pirâmide social brasileira precisam sacar o maior número de identidades, classificações e referências com as superpessoas para não cair no drama do anonimato. Essa dinâmica que Da Matta (1997) invoca para descrever o drama ritual do “sabe com quem está falando?” é jogo basilar da dinâmica pessoalista, que opõe casa e rua como tipologias simbólicas e concretas da distinção entre identidades “cuidadas” e aquelas que correspondem ao “indivíduo desgarrado”, ou aos estratos genericamente identificados com o anonimato das ruas, reveladas na metanarrativa polarizada “povo-elite”.

Para estudar os domínios do universalizante, propagadores do pessoalismo, Da Matta (1997, p. 29) enfoca os rituais no que permitem “tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais eternos”. Segundo o antropólogo, o plano social é uma região intermediária que não se reduz ao plano da consciência, pois é também plano da liberdade e do movimento. O rito é a transformação de algo natural que através da dramatização se torna social. A emoção é fundamental nesse processo, pois, enquanto indiscernível no *continuum*, de sentimentos indeterminados, o ato coletivo faz romper esse *continuum* indicando que as emoções foram



recortadas da linha indefinida em coisas sociais para se tornarem domesticadas. É pela dramatização que o grupo torna uno um fenômeno e transforma-o em instrumento capaz de individualizar a sociedade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade. É isso que Da Matta (1997, p. 36, 37) designa de “ritual, cerimonial, festividade etc.”:

O rito não é marcado por qualquer substância especial, que o transforma em algo individualizado e reificado. Ao contrário, tudo pode ser posto em ritualização porque tudo que faz parte do mundo pode ser personificado e reificado. Menos que um problema de substância, o rito nos coloca o problema de contrastes.

O contraste indica para Da Matta (1997) a necessidade de estudar o social tendo como foco os acontecimentos importantes para a sociedade: os eventos ordinários e os (extra)ordinários. O recorte das festividades públicas, como o carnaval, revela que o que propõe animar a festa, seu espírito, pode ser transformado em gesto mecanizado e reificado socialmente. O carnaval, festa “sem dono”, permite dramatizar os aspectos ambíguos da ordem social, como: a mulher não controlada, a nudez moralmente viável e a transformação do hierárquico em igualitário. É quando o indivíduo desgarrado pode aparecer socialmente sem o prejuízo do anonimato, também quando éticas horizontais organizam espontaneamente grupos através da emoção e da simpatia. O ambiente ritual é recriado para colocar lado a lado incompatibilidades, permitindo aos segregados inverterem posições e lugares com indumentárias da ornamentação e do luxo através da brincadeira. É também no carnaval que o rico é visto enquanto nobre e quando o pobre pode se fantasiar de nobre. Se ricos fossem vistos enquanto ricos, “a festa perderia seu caráter domesticado” diz Da Matta (1997, p. 59).

Então o que se lê no discurso dos críticos da Geração 80, ao articularem uma retórica que apropria o campo da arte, inverte papéis e pretende transformar o hierárquico (a arte vista como hermética) em igualitário (acessível às emoções), é uma economia de contrastes. O contraste surge ao propor o movimento de retorno à pintura com o espírito do movimento e

dança livres das emoções transpostas ao campo individualizado da arte, cujas regras e interrogações nada têm a ver com um evento carnavalesco. O discurso dos críticos da Geração 80 procura domesticar o *continuum* livre da arte contemporânea vista por estranhamento e ao mesmo tempo por um movimento anônimo e individualizado, cujos críticos consideram “purista e excessivamente intelectual [...] rigor e objetividade [...] um excessivo hermetismo [...]” (MORAIS apud BASBAUM, 2001, p. 309).

### 2.3.1 O citacionismo e bases alargadas

No âmbito internacional, o ecletismo é o principal valor do movimento da Transvanguarda de Oliva, em cujas concepções Frederico Moraes e Marcus de Lontra Costa encontram o sentido que proporciona a polissemia da festa carnavalesca, mesmo não havendo nenhuma menção desses críticos ao movimento internacional como pressuposto conceitual ou teórico. Apesar de Basbaum (2001) questionar as intenções de Oliva,<sup>15</sup> é através do seu esforço que os conceitos de Oliva parecem explicitar não somente uma coerência, mas uma intelegibilidade plástica em contraposição aos dos críticos brasileiros. Entretanto, não é evidente que Oliva tenha, ele próprio, buscado a mesma intelegibilidade do olhar retrospectivo, na aplicação ao ecletismo, dos ensinamentos da arte conceitual, sendo, aliás, o que ele diz rejeitar:

---

<sup>15</sup> No ecletismo de Oliva, segundo Basbaum (2001, p. 305), a idéia principal está na combinação dos níveis culturais: “o tempo veloz do *mass media* tratado pela lentidão viscosa do tempo da pintura”, que habilita o artista a restaurar para a imagem a profundidade semântica cancelada pela civilização industrial e massiva; assim, a “imagem é posta em funcionamento pela neutralização de seu significado profundo”. O autor mostra que o ecletismo de Oliva perde sua utilidade, na medida em que “a neutralização é um processo de potencialização perceptiva da imagem cujo efeito é a compactação da obra em totalidade que mergulha o olhar adentro do espectador, mecanismo agressivo, provocativo [...] interessa a essa produção ultrapassar o pressuposto de uma imagem dualizada e ambígua para atingir uma eficiência perceptiva compacta, não é uma reunião de sistemas diversos, pois obrigaria a obra mantê-los separados [...] mas recolhendo elementos diversos na confecção de um produto onde todos participam dissolvidos no ordenamento de uma nova superfície” (BASBAUM, 2001, p. 305).

[...] A transvanguarda rejeita a idéia de um processo artístico voltado inteiramente para a abstração conceitual. Introduce a possibilidade de não considerar o curso linear da arte anterior como obrigatório, optando por atitudes que levem em consideração linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas [...]. (OLIVA apud CHIARELLI, 2001, p. 258).

Em outra argumentação sobre o retorno à pintura, Tadeu Chiarelli (2001) procura o citacionismo presente em todas as tendências artísticas após a Segunda Guerra Mundial. A Transvanguarda italiana seria apenas uma entre outras tendências a nutrir-se no banco de dados e imagens à disposição. Naquilo em que é qualificado como “impuro, infantilista e não engajado” dos retornos aos meios tradicionais, Chiarelli (2001) encontra os problemas referentes aos parâmetros críticos que se situam a partir dos valores típicos da modernidade, e enfatiza que os artistas em questão não se utilizam desses mesmos pressupostos para elaborar seus trabalhos. “Mesmo que a transvanguarda e demais tendências paralelas estivessem propondo a retomada do tradicional, isto seria novo no contexto da arte da época.” (CHIARELLI, 2001, p. 258). Citando Roberto Pasini, o autor lembra que no contexto da *Pop Art* já se expressava uma exigência de confrontar o enorme patrimônio de imagens; a Transvanguarda teria apenas formulado um tipo de citacionismo alargado, cuja citação tenderia para o difuso, onde o artista se move em todo o repertório imagístico do banco de dados, sem se prender a nenhum foco isolado:

A partir da Segunda Guerra Mundial, o Brasil, na medida em que abre suas fronteiras econômicas e sociais, formando algumas manchas urbanas mais desenvolvidas tecnologicamente, abre-se para uma assimilação das produções artístico-culturais dos centros irradiadores de cultura [...]. (CHIARELLI, 2001, p. 262).

De acordo com Chiarelli (2001), o uso apaixonado de imagens de extração popular ou da história brasileira é patente já na arte dos anos 1960, como nas obras de Rubens Gerchman, Antonio Dias e José Aguilar e, conseqüentemente, se a internacionalização da arte já era visível nesse período ela se torna irreversível, “como se apontasse a existência

definitiva de uma única cultura de base”<sup>16</sup> referida ao banco de dados. A geração da década de 1980 se apresenta, entretanto, segundo Chiarelli (2001, p. 266), na dificuldade de ser circunscrita; sem fidelidade aos temas ou a normas definidas de atuação, evidencia que não reconhece as questões dos valores tradicionais da arte, e quase nenhum artista “sequer discute a possibilidade de executar trabalhos fora do núcleo daquelas mídias consagradas há tempos pela sociedade: pintura, desenho, gravura e escultura”. Apesar disso, vê como positiva a exposição *Como vai Você, Geração 80?*, mesmo que tenha uma “representação incômoda para muitos”, a exposição “integra um dos momentos mais profícuos da história da arte brasileira” (CHIARELLI, 2001, p. 269), ao tornar visíveis muitos artistas que cresceram e exercitaram suas sensibilidades no contexto dessa geração.

## 2.4 Mitologias da mestiçagem

Considerando os artistas que se lançaram a partir da Geração 80, encontram-se trabalhos que representam uma arte latino-americanizada proposta como cultura de base. Entre esses, o de Beatriz Milhazes que, por exemplo, desde 1985 já participou de 200 exposições, entre individuais e coletivas, recebendo quatro prêmios, entre os quais o da mostra *Como vai Você, Geração 80?*. Também integra coleções como a Gilberto Chateaubriand<sup>17</sup> e João Sattamini e, no âmbito internacional, o acervo de pelo menos nove coleções públicas. No discurso da artista sobre sua obra, não é possível considerar uma processualidade conceitual conforme operada por Daniel Senise, citado no capítulo anterior; também não se trata de comentar a sobrecarga de imagens; ou ainda, de uma postura que

---

<sup>16</sup> Chiarelli (2001, p. 260) refere que o “setor da *Grande Tela*, na última Bienal Internacional de São Paulo [1985], por exemplo, muito mais do que apontar a ‘apoteose’ ou a ‘morte’ do Neo-Expressionismo”, comentava a cultura de base na produção artística do mundo.

<sup>17</sup> Gilberto Chateaubriand possui a maior coleção de arte do Brasil, com 7 mil peças cedidas em regime de comodato ao MAM/RJ há 12 anos. Na mostra *Arte Brasileira Hoje*, parte da coleção foi exposta, no segundo semestre de 2005, no MAM/RJ.

busca capitalizar o zero e insinuar-se entre as brechas da apresentação moderna e representação naturalista. No seu discurso, ao contrário, é patente a referência ao instituído e ritualizado; busca pela representação segmentar e vertical da brasilidade (ANEXO F, fig. 8 e 9). Em entrevista para sua exposição *Mares do Sul*, em 2002, diz:

[...] Pela primeira vez, estou pensando em voz alta que, no trabalho com a cor, faço uma ligação entre vida e pintura. O carnaval – uma festa popular brasileira frenética – sempre me estimulou com seu visual, atmosfera, loucura, beleza, etc. Os desfiles com suas combinações de cores e conceitos são muito malucos, mas por outro lado *todas essas coisas estão muito longe da pintura*, do meu ateliê, do meu cotidiano. Ao contrário de Hélio Oiticica, que também trouxe referências do carnaval para o seu trabalho, eu jamais, em nenhum momento, fiz parte do mundo do samba ou do carnaval. E nunca quis fazer parte. Sou uma carnavalesca conceitual. O mesmo acontece com uma cultura psicodélica e a religião, ainda que eu acredite em Deus. *Acho que uma caminhada na praia é a melhor maneira de conectar geometria séria e carnaval*. (MILHAZES, 2002, p. 92, grifo nosso).

Em outra entrevista para divulgação da 26ª Bienal de São Paulo em 2004, que versou sobre o tema “Território Livre”, onde a artista participou com obras em uma sala especial, perguntou-se “o que traz da cultura brasileira dentro de sua pintura”, e a artista responde aprofundando uma representação estereotipada de contrastes verticais; ela diz:

[...] acho que o que aconteceu no meu caso é que me apropriei de imagens e de situações que são originais do Brasil. [...] não sou carnavalesca [...] mas acho que esta é uma manifestação fascinante [...] motivou-me a fazer alguma coisa com arte. Não só isso como a cultura popular em geral, tanto brasileira como internacional, que tem um cruzamento. *A arte popular se cruza muito*. Você vai encontrar coisas muito similares ao Brasil na Iugoslávia. *A arte popular é uma manifestação quase ingênua* e sou fascinada por isso. *É um mundo diverso do das artes aplicadas*. [...] No meu caso queria juntar situações que não tinham nada a ver com a pintura. E no momento em que consegui fazer parte desse eixo fora do Brasil meu trabalho passou a ser visto num contexto diferente. [...] *tem a indumentária da minha cultura*, da minha vivência. (MILHAZES, 2004, grifo nosso).

A segmentação de classes se apresenta como uma determinante da representação de brasilidade e mantém as forças inerentes aos rituais do pessoalismo. O recurso é

homogeneizar a diferença, domesticar manifestações heterogêneas através do veio emotivo. No caso de Milhazes, evoca-se uma postura do artista “nobre” e que enxerga o popular em sua essência primitiva, que “se cruza muito” e é “ingênuo”. Mesma concepção da crítica e comentadora dos trabalhos da artista, Stella Teixeira de Barros (1993), a qual ritualiza formas e gestos considerados nobres e virtuosos, reproduzindo a paisagem alegórica dos valores cordiais; assim descreve:

Trabalhando com um método de monotipia onde as imagens são preparadas sobre plástico transparente na medida inversa em que serão impressas na tela, a artista controla a espessura reduzida da matéria pictórica, *esconde o gesto da pintura* e congela a imagem decalcada. Nesse assentamento da fina película de tinta sobre a tela, *pele sobre pele*, derme sobre derme, *o embate das formas circulares com o princípio geométrico cria uma pintura de sensibilidade hiperbólica, que nasce da luta desvairada entre figuração abarrocada e construção rigorosa* – não da luta de um elemento contra o outro, de uma vertente contra a outra, mas *da exaltação mútua que governa a sensibilidade barroca revestida de cor matissiana e libera a emoção construtiva* embrionária da obra. (BARROS, 1993, p. 5-6, grifo nosso).

A busca pela representação da brasilidade no recurso à homogeneização reproduz o “enfrentamento” da pessoa com relação aos espaços individualizados. Essa mecânica da casa imaginada por mestiçagem pode ser recortada na trajetória do crítico Frederico Morais, cujas contradições se mostram obscuras, sem que seja observada a presença da ritualização personalista como instrumento através do qual ele fundamenta suas críticas.<sup>18</sup>

Pelo menos desde os anos 1980, Morais evidencia que valoriza as emoções “expansivas” como modo de subversão “típico” da brasilidade ao rigor dos desenvolvimentos construtivos. Comentando a pintura de Luiz Aquila, em 1994:

---

<sup>18</sup> Morais inicia sua atividade de crítico em 1956, em Belo Horizonte. Em 1966 é o titular da Coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias*, e de 1975 a 1987, do jornal *O Globo*. Entre 1988 e 1989, foi diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EVA), no Rio de Janeiro. Coordenador de cursos e curador de exposições no MAM/RJ e Galeria Banerj, também integrou o júri de salões e bienais no Brasil e regiões da América Latina, entre inúmeros trabalhos escritos, além de prêmios que recebeu como curador e crítico de arte. Em 2002, Morais se dedica ao empreendimento de correlacionar etnias da população brasileira com o estilo de artistas plásticos, em diferentes épocas e escolas (MORAIS, 2002, 2004d).

Vale dizer, ele reintroduz a emoção que corrige a regra. E assim, da mesma maneira como inverte o dogma cartesiano de Braque, subverte a análise do mestre da Bauhaus, propondo uma expansão gráfica que vai do centro à periferia [...] Luiz Aquila obriga o crítico a falar de pintura. [...] Não posso evitar a constatação de que esta necessidade de expansão mencionada pelo artista tem sua correspondência na idéia de brasilidade. (MORAIS, 1994).

Sobre o mesmo pintor, Marcus de Lontra Costa (1985) se refere com idêntica fundamentação polarizada da representação de brasilidade, valorizando o enfrentamento no registro das relações emotivas íntimas:

[...] Luiz Aquila insere-se, entre nós, como um dos mais belos exemplos de resgate da história da pintura e de busca dos seus referenciais, desmistificando o autoritarismo excessivo imposto pelo reino do conceito e reaproximando a arte de seu cotidiano histórico e sensível. Ele elimina as supostas barreiras entre o gesto e a construção, entre a emoção e a racionalidade. [...] Mas, instantaneamente, os fragmentos unem-se outra vez, apaixonados um pelo outro, procurando um ao outro, reunindo com desejo, com o pressentimento obscuro da nova vida que estão destinados. E é o próprio Aquila quem afirma: “... a alegria e a coragem de viver e de fazer arte estão de volta. Tudo isso é muita pintura, cor, pele, emoção.” [...].

O recorte das emoções como “exaltação sensual”, na vinculação entre pureza e sedução, segue Moraes em seu texto para o pintor Arcangelo Ianelli, em 1984. Moraes propõe uma transcendência através da emoção à frigidez do que classifica como um embate doméstico com a “família dos geométricos”:

É certo que mesmo integrando a família dos geométricos, nunca realizou um trabalho frio, rígido. [...] O artista chegou à plenitude, proporcionando-nos, através da cor, uma espécie de êxtase ou gozo espiritual. Busca a pura sensibilidade, aquela excitação que vem do interior da pintura, e que se exterioriza na superfície da tela, na forma de textura aveludada e sensual, quase um convite às carícias táteis. [...] puro canto. (MORAIS, 1984).

Costa ([s.d.]), assim como Moraes, exalta alegoricamente a sensualidade do que caracteriza a “arte brasileira da atualidade”. Ao comentar as obras de Tomie Ohtake, com estereotipias sucessivas, ele diz:

Ao aproximar Tomie de Tarsila, Roberto Pontual na verdade estava identificando as relações e interações de uma “forma” nacional sobre a qual não temos posse, mas sobre a qual nos relacionamos e nos identificamos. A sensualidade, [...] o “arredondamento”, as passagens de cor orientadas por um mesmo gesto, unem a “caipira vestida de Poiret”, a “dona de casa” imigrante e o “malandro carioca” que desenha no espaço. Tarsila, Tomie, Niemeyer constroem, cada qual à sua maneira, o olhar e reflexão desse olhar brasileiro. Portanto o caráter nacional na obra de Tomie Ohtake não é de maneira alguma epidérmico, propagandístico. Ela não ocorre devido a uma atitude, a uma disposição da artista de valorizar a questão dessa temática. Ao contrário é a identificação e a apropriação desse universo formal por parte de gente brasileira que faz com que o universal, o geral, o coletivo, transforme-se em algo que, graças ao afeto, seja também nacional, particular, individual.

Neste último artigo, Costa ([s.d.]) cita Moraes como “o poético e mais destacado analista da arte brasileira”, e também se mostra preocupado em diluir o “conteúdo propagandístico” de Niemeyer<sup>19</sup> que, curiosamente, no final dos anos 1960, Frederico Moraes atacava. Nessa época, Moraes se mostrava integrado ao coro de críticas à utilização do barroco “deslocado” de artistas figurativos que participavam do projeto construtivo de Brasília. No *Diário de Notícias*, em 1968, ele sustenta essas críticas às referências barrocas do artista Alfredo Ceschiatti (ANEXO C, fig. 4), que trabalhava junto à equipe de Niemeyer, dizendo que estavam com “200 anos de atraso, com suas esculturas eloqüentes e academizantes”. Moraes também dispara contra os pintores Di Cavalcanti e Portinari, dizendo que “produziam péssimas obras”.<sup>20</sup> Nesse momento, Moraes parecia assumir os postulados antifigurativos da arte concreta e ainda as críticas neoconcretas sobre as obras geradas por encomenda oficial para retórica de construção de uma arte nacional.

---

<sup>19</sup> Marcus de Lontra Costa é membro colaborador da Fundação Oscar Niemeyer. Segundo divulgação do Instituto de Cultura e Educação da Amazônia (IECA), em Belém do Pará, Costa foi crítico de arte do jornal *O Globo*, em 1983; crítico da revista *Isto É*, em 1984; assessor especial do Ministério da Cultura (1987/1989); diretor do MAM Brasília, em 1990; curador-chefe do MAM/RJ, de 1991 a 1997; e diretor do MAM Aloísio Magalhães – Recife, em 1998 (INSTITUTO DE CULTURA E EDUCAÇÃO DA AMAZÔNIA, [s.d.]).

<sup>20</sup> As referências sobre o trabalho de Ceschiatti e as críticas de Moraes foram encontradas no Projeto Itinerâncias Urbanas ([s.d.]), coordenado pela Dra. Barbara Freitag Rouanet e Dra. Maria Angélica Madeira no Projeto Integrado de Pesquisa (PIP-CNPq) do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB).



Mas as referências de Moraes não poderiam ter saltado de um vértice a outro, isto é, da crítica desconstrucionista à representação, e passar à defesa de uma arte representativa, aninhada na coerência linear da história da arte e buscando pela essência da brasilidade como ruptura com a racionalidade na arte sem que estivesse durante todos esses anos, superficialmente, informado sobre as questões que surgem no contexto da arte a partir da segunda metade dos anos 1960. Na passagem seguinte, texto *Do Corpo à Terra*, produzido em 2002, em que Moraes se refere aos eventos que produziu junto aos movimentos da vanguarda e da arte contemporânea, vê-se que recupera o passado na compressão de heterogêneos, autolegitimado por sua voz de crítico; segundo narra:

Na segunda metade dos anos 60 o objeto estava na ordem do dia. Já na apresentação da mostra Vanguarda Brasileira [...] em 66, eu definia o objeto “como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna”. No ano seguinte, um movimento iniciado no Rio de Janeiro, contrário à realização do “concurso a obras de arte em forma de caixa” resultou na mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em abril de 1967. [...] incluí, pela primeira vez, no regulamento de um salão de arte brasileiro, o objeto como categoria. Era uma contradição claramente assumida por mim, visto que, em novo texto, publicado naquele mesmo ano, eu afirmava meu ponto de vista, ao dizer que “... o objeto não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão. Ele corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo”. Minha intenção, no entanto, era ampliar o debate em torno do tema. Contudo foi Hélio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito. [...] ele afirma: “O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não como simples ‘obras’. É a nova fase onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito podem ser um objeto”. E foi essa noção ampla de objeto que fundamentou os dois eventos em Belo Horizonte. (MORAIS, 2004b, p. 115).

Interessante apropriação para o objeto-arte transcendente, figura ideal do humanismo, ainda presentes nas tendências construtivas que, rompidas pelos neoconcretos, Moraes vincula à proposta demolidora dos esteticismos e dos “ismos” de Oiticica. É importante sublinhar que houve no período enfocado por Moraes a procura por redefinir a

relação do objeto-arte com o espectador. Esta proposta desenvolvida por Oiticica em 1967 no *Esquema Geral da Nova Objetividade*, pressupunha:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado no quadro cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mario Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 1997d, p. 110).

Tais noções, que são claramente explicadas por Oiticica, desembocam no *Aparecimento do Suprasensorial*, texto escrito em novembro de 1967, em que deixa explícito que “[...] a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética” (OITICICA, 1997a, p. 127). Oiticica está propondo a passagem, o movimento, o participante capaz de derrubar “todo condicionamento [...] prescindindo mesmo do objeto” (OITICICA, 1997a, p. 128). Para Oiticica, portanto, trata-se da arte imanente, vivência experimental que, conforme sublinha Marcio Doctors (2001), propõe outra localização para o artista e para o objeto-arte com que este processa práticas da transformação. Trata-se da desconstrução do objeto-aura, como da arte pressuposta na orientação existencial centrada no objeto.

Sobre o evento em Belo Horizonte, em abril de 1970, que Moraes comanda no Parque Municipal, nomeado de “O Corpo é o Motor da Obra”, Moraes diz, na época:

Participaram Cildo Meirelles, queimando animais vivos; Artur Barrio, lançando trouxas de sangue com carne e ossos no Ribeirão das Arrudas e Hélio Oiticica com trilhas de açúcar. [...] O artista é hoje uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode-se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. (MORAIS, 1991, p. 164).

Em agosto de 1970, Oiticica escreve a Clark:

Lygia, estava para lhe explicar algo: aquela coisa que você recebeu do Frederico, sobre a experiência de Belo Horizonte, nada tem a ver comigo. Não participei da coisa, o que aconteceu foi que propus Lee, esse amigo americano, com a coisa que ele queria filmar – trilha de açúcar e as mudanças que se passariam nessa trilha de hora em hora; isso, quem conhece minha evolução e minhas idéias vê que nada tem a ver comigo; pois Frederico teima em usar meu nome nessa manifestação, como se Lee tivesse ido lá para me representar ou coisa parecida; ainda por cima me usam nos jornais etc., em artiguinhos subliterados mencionando a “miséria brasileira” e outras coisas reacionárias [...]. (FIGUEIREDO, 1998, p. 162-163).

Vê-se que Morais repete incessantemente em seus textos as obras e conceitos desenvolvidos por Oiticica, entretanto em função de um discurso voltado para as noções de autoria centrada no artista, como uma “superpessoa” que, para Morais, comandam proposições artísticas moldadas por “simpatias e emoções”. Assim comenta, no texto *O Balanço dos Anos*:

Os artistas da Geração 80 *amam* a pintura, como hoje *namoram* a escultura. *Amam* estar juntos, formar grupos, pintar *um ao lado do outro*. [...] como bandos neoplatônicos. [...] Nas primeiras falas inflamadas de sua geração, Berredo dissera que *o importante era sentir-se no palco, como um star, acontecendo*. [...] A Geração 80 *aconteceu*, fez furor. *Hoje cada um foge do epíteto* [...] *querem marcar posições, individualmente*. Começaram [...] pensando que *amavam* os artistas dos anos 1960. Hoje descobrem que *amam* os neoconcretos. [...] Afinal com seu hedonismo vital e artístico, determinaram mudanças na arte brasileira [...]. Entre nós mais uma vez funcionou o método antropofágico. Primeiro a importação de novidades para atualizar, e pôr o relógio de nossa arte em dia com o relógio da arte internacional. Em seguida a redescoberta de nossa própria realidade, nossa história, as gerações anteriores, a tradição, enfim. (MORAIS, 2004c, p. 105, grifo nosso).

Nesse texto, parece claro que Morais não considerou a produção de arte no Brasil após o método antropofágico ou além da mera cópia; a tradição resulta recuperada exatamente em relação à subversão dos valores emotivos como enfrentamento do que “representa” o vazio de significados e se considera ameaçador ao pessoalismo. Segundo Morais, o campo artístico consiste na festa competitiva do mercado, e artistas devem se identificar com os

comportamentos no universo das emoções requeridas pelo espetáculo. Dessa maneira, concebe, em seu texto *A Pluralidade da Arte no Final do Século*, as inversões de posições, assumindo a fala de quem questiona o linearialismo e o previsível; encampando uma retórica dissociada do próprio lugar que ocupa, ele diz:

Pela ótica da tecnologia, a perspectiva é de um linearialismo igualmente previsível e acumulativo. [...] muitos artistas oriundos da *Arte Concreta* e da *Minimal Art* seguiram uma *vertente conceitual/tecnológica que obriga a uma corrida louca para estar em dia com a alta tecnologia aplicada à arte, disputando entre si o pioneirismo de suas iniciativas*. Porém estar *em dia com a tecnologia* não significa necessariamente criar *boa arte*. Confunde-se, freqüentemente, arte com suporte tecnológico. *De um modo geral a arte high tech é banal e tediosa, como tem sido até agora a videoarte*. (MORAIS, 2004a, p. 106, grifo nosso).

Uma possível origem da leitura das emoções subvertendo o espaço da arte em Moraes pode ser apontada quando é surpreendido, em 1965, com a intervenção de Hélio Oiticica no MAM/RJ. Nessa exposição, está sendo articulada a polaridade engajamento-alienação como tomada de posição em relação aos contextos políticos, sociais e éticos resultantes do fechamento político do Golpe de 1964. Em 1965, conta Waly Salomão (2003), a exposição *Opinião 65* reuniu artistas com o propósito de transformar a atitude artística em política. Tratava-se do início do movimento Nova Objetividade ou Nova Figuração:

Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra. [...] Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite terno e gravata eram obrigatórios. [...] Amena vernissage de obras corrosivas, o protocolo sendo cumprido à risca. [...] Mas de repente, não mais que de repente, algo mais aconteceu. Aviso é que não faltou, cinco dias antes da inauguração da mostra, a sagaz crítica de arte Esther Emílio Carlos fez uma premonição no *Diário de Notícias*: “Por que o MAM não se lembrou de apresentar Hélio Oiticica numa individual, usando no mínimo duas salas para poder expor dignamente suas obras?” (SALOMÃO, 2003, p. 58).

Para surpresa de todos, Oiticica surgiu “com sua legião de hunos”; o pessoal da ala “Vê se Entende”, da Mangueira, vestindo seus parangolés e trazendo um “poder simbólico

inesperado [...] cartograficamente à margem do salão de exposição” (SALOMÃO, 2003, p. 59-60) (ANEXO H, fig. 8). Rubens Gershman torna-se o emissário, atuando como um guia turístico que explica à equipe do crítico Frederico Moraes que “foi a primeira vez que o povo entrou no museu”. Hélio foi expulso atraindo a curiosidade do público que deixou o museu e se juntou às massas, nos jardins construtivos de Burle Marx, “transformando-se em alegorias carnavalizadas”, segundo descreve o poeta Salomão (2003, p. 59). Desde então Moraes se manteve hipnotizado pelo contágio supremo da subversão da arte pelo poder militante carnalizador, entendendo aquele poder simbólico específico na estereotipia com que um turista convencional tem sua rotina transformada por novidades sucessivas. Os eventos e debates que Moraes promove em 1968, como “Arte no Aterro” e “Loucura e Cultura”, e que reúnem propostas heterogêneas e radicais como entre outras, as de Hélio Oiticica e Rogério Duarte, passam por Moraes como um movimento homogêneo do prestígio comunicativo de grupos reunidos em função das “simpatias e emoções”. Essa é a visão que representa dentro dos valores da festa a carga da cordialidade, onde a heterogeneidade da variedade cultural e de pensamentos se reduz na idéia de brasilidade. Narrativa previsível da mitologia da tradição, com suas associações também previsíveis da pureza militante “íntima dos gostos” e suas subversões estereotipadas. A evocação da pluralidade nem sempre corresponde à concepção de igualdade e horizontalidade; em Moraes, Costa, artistas e outros divulgadores da indumentária nacional, a pluralidade é produzida por homogeneização e conduz a verticalidades incessantes, onde o campo da arte e seus “produtos” representam a nobreza, a aura de imagens com que procuram sacar suas identidades “especialistas”.

Conclui-se, provisoriamente, que os críticos do retorno à pintura nos anos 1980 não teriam força suficiente para impossibilitar a arte contemporânea de mostrar seu valor cultural, conforme discutem Coimbra e Basbaum (2001), sem que se apoiassem nos reforços transbordantes da dinâmica da mestiçagem. Ricardo Basbaum (2001) percebeu essa estranha

força, mas talvez não pudesse supor sua extensão propulsora de paralisação e coisificação. Importante estranhamento que também motivaram Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Martin-Barbero (2003), na busca por compreender essa força capaz de preencher o “fosso semântico” do contraditório brasileiro de “descontinuidades continuadas”.

### 3 CASAS IMAGINADAS POR TRADUÇÃO

A partir dos anos 1960, o consumo em massa do primeiro dispositivo doméstico de imagens em movimento produziu transformações profundas e abrangentes na dissolução do espaço público tradicional, assim como dos códigos privados relativos ao encontro com o outro. As gerações emergentes dos anos 1980 já não precisavam mobilizar forças intelectivas, físicas e morais para percorrer o tempo e o espaço rumo ao conhecimento do mundo, pois, de acordo com Jacques Aumont (2004, p. 241), a televisão fez coincidir acontecimento e imagem, ilusionando a “perfeita representação do tempo” e, ainda, sobrecarregou imagens com códigos culturais para serem facilmente interpretadas por um público amplo. Não seria mais necessário, por exemplo, suar no barracão e experimentar a avenida, diriam críticos e artistas da Geração 80, pois o carnaval chega a todos através da TV. “É bom conhecer os outros pela TV”, comenta o índio waiãpi no videodocumentário *O Espírito da TV*, de Vincent Carelli (1990),<sup>21</sup> ou, ainda, posando para a fotografia do “multiculturalismo” de Peter Menzel (1993), o mexicano Ambrósio Castillo abraça sua TV, de um lado, e a família, de outro (ANEXO G, fig. 13). São contextos diferentes, mas que dialogam com a janela eletrônica através da qual “o mundo vem ao nosso encontro antes mesmo que o desejemos e com toda segurança da mediação” (BENTES, 2003b, p. 126).

Após a “naturalização eletrônica”, o outro passa a ser interpretável com a garantia da distância “limpa e objetiva” dos dispositivos massivos de visibilidade. De acordo com Aumont (2004), a televisão, fonte de imagem, como o livro e as fotografias, nos levaria a uma relação espacial fundada em distâncias médias. Para o espectador, no estabelecimento de seu

---

<sup>21</sup> Carelli integra o projeto recente (1995-1999) “Vídeo nas Aldeias”, em Mato Grosso, para formação de índios videastas, (xavantes e suyá). *O Espírito da TV* foi seu primeiro trabalho de videodocumentário, que levou a televisão, o videocassete e a câmera de vídeo à tribo waiãpi, proporcionando a reflexão, segundo Bentes (2003b, p. 127), da função da imagem na sociedade, “investida e vivida em todos os níveis, meio de reconhecimento e estranhamento do outro”.

próprio espaço com relação ao espaço plástico da imagem, o tamanho é essencial, a pequena dimensão permite uma relação de proximidade. Mas essa aproximação é peculiar quando mediada por um olho especialista e abstrato. Na relação entre o espectador e a imagem, Aumont (2004, p 160) ressalta a função maior da moldura simbólica que é o enquadramento, “um princípio que aciona de modo sensível a relação do espectador com a imagem” e que “estabelece relação com um olho fictício” (AUMONT, 2004, p. 154). Este capítulo trata da dinâmica de tradução mediada pelos dispositivos de visibilidade que processam informação sobre o outro, enquadrando-o pelo olhar fictício e interrogando-o em suas representações do multiculturalismo e do heterogêneo. Diferentemente da dinâmica da mestiçagem que aproxima os extratos anônimos através da ética doméstica, expurgando ou assimilando a diferença em função dessa mesma ética, a tradução sugere aproximar o distante através de um cálculo estético-ético onde a heterogeneidade é adequada ao olhar genérico. Nessa perspectiva, a tradução é uma dinâmica que (in)forma e será resumidamente esclarecida na primeira seção, a partir do enfoque de Stuart Hall (1997), o qual introduz a noção de casa imaginada e da dinâmica de tradução da tradição.

Para discutir a dinâmica de tradução, quatro caminhos serão traçados: o primeiro discorre sobre o entrecruzamento da linguagem do vídeo com a televisão, iniciado nos anos 1980 e discutido por Arlindo Machado (2003) e Fernando Cocchiarella (2003). Os trabalhos artísticos com o vídeo, em sua materialidade nos anos 1970 e, em seguida, no diálogo com a TV nos anos 1980, proporcionaram uma peculiar intervenção nos planos imagísticos da tela eletrônica, introduzindo a topologia do olhar, assim como o estranhamento nos códigos do olho fictício. O encontro da segunda geração do vídeo com a TV e o cinema, assunto da segunda seção, produz os *videomakers* e a “linguagem sensorial” que, a partir dos anos 1990 e de acordo com Ivana Bentes (2003b), assimila a contribuição da hibridização técnica e de imagens e leva a efeito na indústria cultural representações das periferias não necessariamente



diluidoras de estereótipos. Essa prática, examinada na terceira seção, discute os videoclipes, como no caso de *Traficando Informação* (1999), de MV Bill, fabricado no enquadramento de temas complexos e polêmicos. Dinâmica que entrecruza pessoalismo e tradução no vértice da contemplação da essência “híbrida”, a qual, estranha à concepção horizontal da relação impura entre heterogêneos, é instrumento polarizado e homogeneizador. O híbrido colocado em questão enquanto “representação” deixa entrever a “casa imaginada por tradução” de Stuart Hall (1997, 2003) como estratégia decodificada pela estética do heterogêneo. Nesse sentido, o híbrido surge como essência das periferias e das tradições, não correspondendo em sua representação essencialista à multiplicidade das práticas heterogêneas das periferias, conforme aponta Nestor Garcia Canclini (1997). O quarto traçado busca refletir sobre o instrumento de negociação entre o próximo e o distante, onde o olho fictício é filtro sobreposto ao distante e autoriza a descrição do multiculturalismo em níveis médios, esquemáticos, como no trabalho da fotografia documental de Peter Menzel. A confiança com que Menzel descreve a multiplicidade cultural sem colocar em dúvida o seu próprio olhar encontra no método cartográfico ocidental, segundo o enfoque de Bruno Latour (2004), o instrumento apaziguador para a desconsideração do olhar da tradução sobre as práticas concretas e singulares. Mais profundamente, o trabalho de Menzel simboliza os limites da prática da tradução e sua distância da videoarte, cujos exemplos de Machado (2003), com *Caipira In*, e de Cláudia Mesquita (2003), com *No Outro Lado de Sua Casa*, mostram as intervenções artísticas como recusa de reduzir o dispositivo de visibilidade enquanto mera técnica do olho fictício.

### 3.1 Preliminares da tradução

O conceito de tradução difere do de mestiçagem, inicialmente, por ser desenvolvido em regiões onde o público e o privado foram demarcados por instituições sociais construídas

junto aos processos de desenvolvimento do Estado e da produção científica, tecnológica e disciplinar. Conceitualmente pode ser definido como um esquema informativo que neutraliza as diferenças em prol de metanarrativas fortes. Próximo ao conceito de absorção de Martin-Barbero (2003), que se refere às práticas dos meios massivos para lidar com a diferença, descrito na seção 2.1, põe em relevo a assunção de filtros na interpretação do outro. O sentido amplo de tradução está baseado nos estudos em que Stuart Hall (1997) descreve a dissolução da “casa imaginada” enquanto metanarrativa dos países produtores de modernização. Esses estudos têm origem nos movimentos contraculturais e se desdobram em antropologia urbana, a partir dos anos 1980, com o intuito de discutir as mudanças de identidades e socialidades a partir das tensões no ambiente urbano, iniciadas com a transnacionalização de capitais produtivos e desregulamentação de fronteiras nacionais nos anos 1980 e intensificadas nos anos 1990, com os fluxos especulativos compondo as bases do processo de globalização. Esses processos, impulsionados pelos países centrais, proporcionaram, segundo Hall (1997), a relativização da casa imaginada que, através da oferta de homogeneização cultural de mensagens e imagens consumidas e distribuídas num mundo onde as casas vividas são desiguais, trouxeram para os países centrais fluxos intensos de migração das periferias e a experiência descompassada do espaço urbano com que os países emergentes, como os da América Latina, já de longo tempo se acostumaram: a convivência com enclaves, violência, multiplicidade de temporalidades, heterogeneidade e diferença nos graus de ritualidades e socialidades na reconstrução contínua de casas vividas e imaginadas.

O efeito bumerangue da globalização, conforme percebeu Hall (1997), foi o de contestar e deslocar identidades centradas e fortes e dirigir o foco das análises para o multiculturalismo, o hibridismo e a heterogeneidade das experiências urbanas nas sociedades periféricas e suas estratégias de mediação de conflitos. O estudo desses processos ressaltou a estratégia de tradução da tradição como modo de manter vínculos com a casa de origem, mas

sem a ilusão do retorno. Nessa perspectiva a concepção de ruptura com o “passado da tradição” conduzida ao essencialismo das periferias e tradições será tratada na seção 3.3 e subseção 3.3.1. A tradução da tradição, vista sob o enfoque da negociação dos países centrais, apresenta-se como dinâmica que opera vínculos mínimos para adequação aos códigos de reconhecimento capazes de aproximar ou distanciar o outro, no entanto dentro das comunidades “imaginadas” centrais. A tradução também confronta a dinâmica do pessoalismo tendo em vista seu arquivo de separação entre o público e o privado, de modo que o pessoalismo dificilmente impõe sua dinâmica quando a lei e as instituições estão carregadas com modos de negociação não previstos na ética cordial. Nesse sentido, a mestiçagem como estratégia foge à sistematização do individualismo ao fundamentar-se numa dinâmica holística que, reduzida na idéia de negociação, surge como exótica, vitimada ou primitiva. Quando observadas suas estratégias, mestiçagem e tradução convocam, respectivamente, o máximo e o mínimo para o reconhecimento e representação do mundo alheio, sendo fundamental sublinhar que são estratégias que produzem e reproduzem estereótipos sobre o heterogêneo e o multicultural.

### **3.2 Vídeo: passagens entre temporalidades e espacialidades**

Sobre as tendências que exploraram as possibilidades expressivas da televisão nos anos 1980, Arlindo Machado (2003, p. 16) diz que “se fosse possível contar todos os grupos e talentos individuais que surgiram na onda do vídeo independente, é provável que eles somassem por volta de uma centena”. Machado (2003, p. 31) se concentra nos grupos mais expressivos da época, como o TVDO ou “TV Tudo”<sup>22</sup> e o Olhar Eletrônico, considerando o

---

<sup>22</sup> Segundo Machado (2003, p. 16-17) o TVDO era constituído pelos videastas: Tadeu Jungle, Walter Siveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira. O grupo Olhar Eletrônico era formado por Marcelo Tas, Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Paulo Morelli e Renato Barbieri.

que têm em comum na rejeição das representações reducionistas e totalizadoras “do discurso da instituição televisual”. A leitura crítica do vídeo independente desponta “do olhar diferenciado que ele lança sobre o país e sobre o seu povo” que, ao recusar visões codificadas do *mass media*, insere-se criativamente na temática social subvertendo as relações “de autoridade entre produtor e consumidor” (MACHADO, 2003, p. 29, 33). Familiarizados com a televisão massiva, operam entre a cultura popular e a erudita e deixam as temáticas da geração anterior que, segundo Machado, se voltava para o ato performático. Em conformidade com as questões instauradoras do real, discutidas no primeiro e segundo capítulos, os artistas que operam com o vídeo, a partir da década de 1970,<sup>23</sup> não são simples artistas performáticos, pois, de acordo com Fernando Cocchiarale (2003, p. 55), “quase ignorados [...] todos têm trabalhado no decorrer dessa década, em geral, nos limites da arte como linguagem, na exploração de campos emotivos individuais ou na análise crítica da realidade brasileira”. Processando o contemporâneo, a primeira geração de videoartistas procura intervir no contexto das “vivências massificadas” e interroga a temporalidade e espacialidade das imagens, como, por exemplo, a obra de Anna Bella Geiger, na qual tematiza a materialidade das imagens, em *Passagens n. 1*, de 1974 (ANEXO G, fig. 2), ao subir lentamente uma escadaria, rascunhando as linhas de varredura do vídeo.

Em *Um Depoimento*, Geiger (2003, p. 75-76) diz:

Não me interessa enfatizar o uso deste ou daquele meio no sentido de uma identidade de caráter técnico-ideológico [...] acredito que princípios e procedimentos estritos só têm significação artística se inseridos na totalidade das questões da arte. [...] Quero dizer com isto que não pode haver na arte campo para fundamentalismos, pois suas questões devem se incorporar exclusivamente a um campo estético, com suas próprias leis.

---

<sup>23</sup> São videoartistas desse período, no Rio de Janeiro: Sônia Andrade, Letícia Parente, Fernando Cocchiarale, Ângelo de Aquino, Ivens Olinto Machado e Anna Bella Geiger. Em São Paulo, destacam-se: Julio Plaza, Regina Silveira, Gabriel Borba Filho e Donato Ferrari (COCCHIARALE, 2003, p. 55).

O depoimento de Geiger (2003) se soma ao que Machado (2003, p. 24) sinaliza sobre o impacto da videoarte e sua “tarefa de produzir uma iconografia resolutamente contemporânea” que não pode ser considerada dentro dos limites estreitos da imagem técnica, mas na história da arte como um todo. Nos anos 1980 os recursos do vídeo analógico se desenvolveram, permitindo o entrecruzamento de procedimentos expressivos do vídeo com os do cinema, “o corte, o zoom, o plano seqüência e a (des)sincronização entre som e imagem” (MACHADO, 2003, p. 25), favorecendo uma aproximação de indistinção da imagem fabricada, momento em que a imagem de vídeo ganha especificidade por seu caráter impuro, de escritura artesanal em contraposição à (boa) imagem ou imagem ideal, inscrita no plano da “referencialidade do registro documental puro e simples” (MACHADO, 2003, p. 28), como ocorre na TV, na fotografia, ou ainda na “aura” do cinema.

Assim, os trabalhos com o vídeo nos anos 1980, aprofundam as obras anteriores, procurando dissolver “o esquema viciado de reportagens e das redes comerciais [...] que reduzem a diversidade [...] ao discurso integrador e normatizador da instituição televisual” (MACHADO, 2003, p. 31) e problematizam temporalidades e espacialidades através da imagem videográfica. A temporalidade evocada pelo vídeo será sensível à estética contemporânea por levar em consideração a afetividade do tempo psicológico do espectador, distinta da neutralidade e da monótona “perfeita representação do tempo” televisivo. Distinta também dos outros dispositivos de visibilidade, a imagem em movimento do vídeo, segundo Cocchiarale (2003) compõe-se de um *corpus* geral que, entre outros, permite: o olhar na fonte de luz que é o vídeo; a intensidade do presente registrado pela fita magnética; sua forma de comunicação direta e a informalidade e intimidade que advêm da tela pequena.

Com relação ao *corpus* geral ou especificidade dos dispositivos de visibilidades, duas noções são importantes: a espacialidade e a temporalidade das imagens no dispositivo em relação àquelas do espectador, as quais Jacques Aumont (2004) denomina de distância

psíquica. Com relação à temporalidade, Aumont (2004) retoma o conceito de tempo-duração, acrescentando a noção de espacialidade e de contexto sociocultural. Segundo ele, o tempo representado nas imagens se faz com referência ao tempo psicológico do espectador. Não é um tempo objetivo, mas o da experiência temporal, composto pelo *sentido do presente*, memória imediata que existe como pequena duração; *sentido de duração*, memória em longo prazo, percebido como duração objetiva que escoar com as mudanças que afetam o *percepto* e a *intensidade psicológica* entre esses dois registros: fixos e móveis; sugerindo que o sentido de futuro é vinculado às expectativas sociais sobre os dois anteriores. Não havendo tempo absoluto, a noção de acontecimento, como representação temporal resulta complexificada no processo que combina esses diferentes registros do sentido de tempo. A própria representação de tempo é um ponto de vista sobre o tempo e, assim, a relação existencial do espectador com a imagem pode ser concebida tanto em função da espacialidade como da temporalidade que combinam as possibilidades da visão; isto é, no sentido ótico e, ainda, tátil, no qual são relevantes as qualidades de superfície e de aproximação topológicas, ou seja, a espacialidade.

Aludindo à espacialidade, Aumont (2004) lembra que o espectador percebe na imagem não só o espaço representado, mas também seu espaço plástico, isto é, concreto e material. Para explicar essa concepção, recorre ao historiador e sociólogo Pierre Francastel (1965 apud AUMONT, 2004, p. 137), que propôs introduzir as teorias de Henry Wallon,<sup>24</sup> da relação da criança com o espaço concreto, na apreensão de imagens. Segundo Francastel, a topologia corresponde à apreensão do espaço progressivo, sob relações de proximidade que circulam em torno dos objetos. O espaço concreto, assimilado topologicamente, inicia as relações de apreensão do mundo e que posteriormente se tornam abstratas, como na apreensão global das noções entre o próximo e o distante da perspectiva ótica, que corresponde à noção

---

<sup>24</sup> A referência de Francastel à Wallon está sugerida em Aumont (2004, p. 110, 133).

de pirâmide visual (ANEXO G, fig. 5) desenvolvida na renascença e freqüentemente privilegiada no Ocidente. Na dessemelhança da visão ótica, a apreensão topológica sugere uma visão tátil que permite tocar os objetos e suas superfícies com os olhos. Pode-se relacionar essa concepção ao *pensamento visual* de Rudolf Arnheim (1979 apud AUMONT, 2004, p. 93), o qual desenvolve a idéia de um pensamento mais imediato que não passa inteiramente pela linguagem, mas a partir dos *perceptos* de nossos órgãos dos sentidos, chamando de *pensamento sensorial* os atos do pensamento onde o *pensamento visual* é o mais intelectual e referido ao observador-espectador, que tem uma concepção “subjetivo-centrada do espaço que o circunda”. Qualificada como geometria subjetiva, essa concepção assemelhar-se-ia à ecologia do olhar com que Aumont (2004) explica a idéia de um espaço que se dirige de modo coordenado.<sup>25</sup>

Resumidamente, a abordagem intelectual da percepção se associa à estrutura esquemática, onde há retenção do mínimo necessário para decodificar informação e posicionar o observador em função de presenças e ausências, movimento e imobilidade no espaço circundante. O afeto<sup>26</sup> como modo de proximidade topológica<sup>27</sup>, no exemplo do pensamento visual ou da abordagem intelectual, sugere a participação afetiva do expectador, favorecida pela mediação segura do dispositivo. Um exemplo do tato visual, segundo Aumont

---

<sup>25</sup> Aumont (2004, p. 56) se refere à abordagem ecológica de J. Gibson, para o qual “perceber é perceber as propriedades do meio ambiente. A luz fornecendo informação útil para as perspectivas dinâmicas (relação *entre* sujeito e meio ambiente) e das estruturas invariantes (acontecimentos e objetos *no* meio ambiente)”. O papel do aparelho visual é uma atividade direta de extração de informação. Assim, movimento e sequencialidade, ou o tempo, são essenciais à construção do mundo percebido.

<sup>26</sup> Afeto corresponde ao que Aumont (2004, p. 120) designa como “o componente emocional de uma experiência, ligada ou não a uma representação”, e principalmente por evidenciar uma manifestação de superfície.

<sup>27</sup> Dentro ainda das abordagens da relação entre o espectador e a imagem, nesse caso desenvolvendo a relação entre crença e saber sobre a imagem, a distância psíquica evidencia a dupla temporalidade na relação “existencial” do espectador com a imagem e seu dispositivo: uma espacialidade genérica que provém das coordenadas da visão (relação podendo ser ecológica como topológica com o espaço), que permite uma abordagem tátil visual com os objetos, e a temporalidade dos acontecimentos representados no dispositivo. A aproximação afetiva do espectador com a imagem e seu dispositivo é favorecida, nessa abordagem, pela segurança mediadora do dispositivo (AUMONT, 2004).

(2004, p. 143), é o *close* no cinema (ANEXO G, fig. 7 e 8), levando o espectador a uma proximidade psíquica que foi transformada em efeito estético, algo que “era no passado percebido como monstruoso” e hoje é aceito como “a imagem por excelência que gera uma distância psíquica própria do cinema, feita de proximidade, de sideração e irreduzível afastamento”. Condição que articula codificação sociocultural, temporalidade e espacialidade tátil e ótica.

No contexto da arte com o vídeo não se busca a distância psíquica no molde imposto pelo circuito, trata-se de processar um campo especulativo que reverte a necessidade de consumo do espectador que, portanto, não procura a garantia do dispositivo. A intervenção no vídeo, em múltiplas linguagens, renuncia à aura dos objetos tradicionais, produz proximidade em intensidade sensorial do participador (não do espectador), permitindo-o desembaraçar-se das temporalidades e espacialidades do efeito de realidade documental da televisão, da fotografia ou do cinema, com suas distâncias psíquicas já assimiladas. Na videoarte, o trabalho de Anna Bella Geiger é um exemplo de apreensão topológica da materialidade da imagem do vídeo, investigando na imagem sensorialidades táteis e plásticas. Sônia Andrade, na videoinstalação *Tell me, Where all Past Years are*<sup>28</sup> (ANEXO G, fig. 4), tematiza temporalidade e espacialidade contrapondo brinquedos reais (patins, bicicleta, boneca, bolas de gude, etc.) e imagens que passam em pequenas telas, propondo uma proximidade topológica entre passado e presente, entre o real e o virtual dos objetos e imagens que não são tempo objetivo e cuja afetividade não tem nenhuma garantia da distância segura do dispositivo. A videoartista desvincula o imaginário de uma experiência passada perdida, insinuando seu potencial retorno virtual, como também suspende o imaginário da “realidade” do presente, com objetos presentes e despojados de transcendência.

---

<sup>28</sup> Videoinstalação com oito trabalhos expostos nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2004.



Ainda quanto à proximidade em relação à temporalidade e à espacialidade, é importante marcar o vídeo como um sistema de expressão que propõe, como diz Machado (2003, p. 29), “uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão”. Um exemplo da intervenção conceitual e relacional do vídeo é *Brasília* (1982), de Fernando Meirelles, do grupo Olhar Eletrônico, trazido por Machado (2003, p. 29), na seguinte passagem:

As imagens que preenchem esse estranho documentário são as paisagens estereotipadas da cidade de onde emana o poder político (o que significava, na época de realização do vídeo, o autoritarismo militar): são clichês, tomadas de cartão postal de palácios, edifícios com jardins [...]. Nada haveria de especial nesse trabalho e ele poderia ser tomado como uma visão “poética” da cidade se a sua edição não estivesse arruinada por sucessivos rompimentos [...] que quebram a continuidade das cenas, deixando a tela branca várias vezes e durante muitos segundos [...] essas lacunas estruturais abalam a coerência figurativa dessas imagens tão perenes e familiares, causando uma certa irritação no espectador e a sensação de que alguma coisa está errada com esse vídeo [...].

A videoarte interroga representações no campo das imagens, suas migrações e reproduzibilidades; quais lugares ocupam e que ocupações são essas; sua matéria, materialidade e imaterialidade; como são apresentadas e de que são feitas; qual poder afetivo evocam e quais efeitos e potencialidade retóricas processam. De acordo com Philippe Dubois (2003, p. 7) o vídeo desenvolve o território intermediário das imagens em movimento, “entre cinema, televisão e artes plásticas, ele realizou a transição [...] plásticas e imaginárias”. O vídeo na arte propõe pensar entreimagens e seus limites, instaurando hesitação e dúvida sobre o verossímil nos campos imagéticos.

### **3.3 Estéticas do hibridismo: a fabricação pelo olho fictício**

A desconstrução do vídeo independente nos anos 1980 operou com o tempo codificado do dispositivo televisual, cuja imagem e seu modo de emprego o

consumidor/espectador conhece e espera. Tensionando o olhar naturalizado da TV, a segunda geração de vídeo contribuiu com a crítica às relações e sentidos reificados das expectativas daquele que porta a câmera e daquele que consome imagens. Segundo Ivana Bentes (2003b, p. 123), essa “geração de videomakers”, alheia às desconstruções emergentes das vanguardas modernistas ou do cinema de tradição experimentalista, procurou reinventar a linguagem da TV e se antecipou ao estilo MTV com procedimentos que seriam incorporados recentemente pela TV aberta, como:

- a) Entregar o microfone às pessoas comuns no meio da rua, para falarem não importa sobre que assunto [...] Esse “povo que fala”, feito sem ironia ou “superioridade” dos entrevistadores do Olhar Eletrônico se tornaria, infelizmente, na TV aberta, uma forma freqüente de “desqualificar” e ridicularizar quem fala;
- b) Mostrar os bastidores da TV, o *making of* do programa, [...] Outro recurso amplamente usado hoje como retórica da transparência e produção de cumplicidade com o espectador;
- c) Fazer uma crítica da TV “formal”, desmistificando a idéia de que a TV só pode ser feita por “especialistas”, indicando uma reversibilidade e alternância de funções: o repórter vira editor [...] destituindo a idéia do diretor-mentor e dos técnicos, especialistas sem idéias próprias. O “amadorismo”, o “erro”, o experimentalismo aparecem como algo positivo na construção de uma outra TV;
- d) O repórter-performer que é tão ou mais importante que aquilo que ele mostra, funcionando como um VJ que modula a realidade de acordo com seu humor ou intenções [...].

De acordo com Bentes (2003b), a incorporação dos procedimentos do vídeo também atingiu o cinema e deveu-se tanto à digitalização das imagens, que introduziu no cinema a linguagem-vídeo da publicidade,<sup>29</sup> quanto decorreu da migração dos novos cineastas vindos do meio publicitário.<sup>30</sup> O vídeo usado no cinema de ficção marcou a idéia de “pós-

---

<sup>29</sup> Bentes (2003b, p. 128) ressalta a incorporação das imagens digitalizadas ao meio publicitário 20 a dez anos antes do meio cinematográfico: “os equipamentos sofisticados, a colorização, a alteração na velocidade da imagem, nas texturas, os movimentos da câmera passariam da publicidade à dramaturgia cinematográfica”.

<sup>30</sup> Bentes (2003b, p. 128) cita: “Beto Brant, Ugo Giorgetti, Walter Salles e João Moreira Salles, Fernando Meirelles, Paulo Morelli, os diretores da Conspiração (Andrucha Waddington, José Henrique Fonseca, Lula Buarque de Holanda, Arthur Fontes e Cláudio Torres), Cao Hamburger, Kátia Lund, João Jardim, Pedro Goulart, Mara Mourão, Nando Olival, Flávia Moraes, Clóvis Mello, entre outros.”

modernismo” no cinema, “a forma documentária (e a câmera de vídeo) assume em alguns desses filmes (*Ondas do Destino* e *Os Idiotas*, de Lars Von Trier, ou *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg) uma função desreguladora” (BENTES, 2003b, p. 125) (ANEXO G, fig. 9 e 10), tratando de buscar ruptura com as narrativas tradicionais, introduziu o “olho amador” que, fora do campo artístico, revelou o vídeo em sua dupla natureza, fabricada e de tela caseira, propiciando o acesso popular ao olho da câmera. Paráfrase de Aumont (2004), o vídeo tornou-se a “imagem por excelência” da cultura urbana contemporânea, trazendo uma temporalidade que é ao mesmo tempo espacialidade tátil do cotidiano familiar e visualidade ótica de corte no espaço, acessível ao sujeito comum e pulverizada em diversas áreas que se instrumentaram com a tecnologia de imagens em movimento. Democratizando as relações até então limitadas aos espaços especialistas, a invenção da câmera de vídeo portátil lembra a modificação operada pela invenção da fotografia automática e sua popularização, que produziu reação por parte da pintura como técnica de visibilidade. O vídeo também propiciou a idéia do fim do cinema. Hoje, as interseções do vídeo independente junto aos meios de massa mostram um movimento de absorção do novo dispositivo que vem recriando a televisão, o cinema e a arte. Contudo, a incorporação do vídeo como estética no cinema já aponta para a codificação do dispositivo; o “olho amador” tornado objeto e prenúncio de uma institucionalização a ser concluída.

No Brasil, a alteração significativa do cinema estendido ao público amplo agrega a estética internacional com a hibridização tecnológica digital de imagens, que reproduzem o “olho amador” para carregar em verossimilhança o cinema com a realidade documental do vídeo, e, ainda, com a sedução da publicidade televisual. O olho amador, nesse caso, não busca desregular a matriz narrativa e tradicional do cinema, mas recuperar temas memoriais com novas indumentárias. Segundo Bentes (2003b, p. 128-129):

A produtora Conspiração [...] é significativa dessa proposta de releitura de temas clássicos. [...] Uma brasilidade perseguida nos temas – *Traição*, longa baseado em Nelson Rodrigues, o documentário *Viva São João, Eu, Tu, Eles*, os documentários sobre o Carnaval, a música brasileira pop-culta de Gilberto Gil, Caetano Veloso etc. – é trabalhada dentro de uma estética internacional, investindo numa espécie de cinema brasileiro para exportação. Proposta que também aparece na produtora paulista 02 e na Videofilme, de Walter Salles e João Moreira Salles, matriz da nova estética. O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida há consequências estéticas nessa hibridização que não são “neutras” ou irrelevantes.

A autora dirige sua crítica à narrativa épica, que propõe uma estética embelezadora e próxima aos videoclipes para comentar temas sociais polêmicos e complexos, como o tráfico de drogas e a violência, que Kátia Lund “usaria o curta-metragem *Palace II* (ANEXO G, fig. 11), clipado e violento, um filme ambíguo sobre crianças do tráfico, como piloto” (BENTES, 2003b, p. 132) para o filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, em que é co-diretora. Sucessos de público, os novos filmes, linguagem de aproximação doméstica de videoclipes com as “qualidades estéticas” sensoriais do vídeo, estimularam o interesse da Rede Globo no negócio do cinema, apoiando inicialmente, entre outros épicos, como *Orfeu* e *Deus é Brasileiro*, de Cacá Diegues, também *Cidade de Deus*, demonstrando que o olho fictício manuseou o “olho amador” enquanto instrumento que engloba os privilégios do recorte técnico e o acesso popular dos discursos emocionalizados propagadores das essências “representativas” da brasilidade. Bentes (2003b, p. 130) diz:

A questão é que quando finalmente uma emissora que sempre hostilizou o cinema brasileiro decide entrar no negócio é para otimizar seus produtos e promover os autores da casa. *O Auto da Compadecida* (2000) e *Caramuru: A Invenção do Brasil* (2001) são dirigidos por Guell Arraes, *Luna Caliente*, a ser lançado, tem a direção de Jorge Furtado, *A Partilha*, direção de Daniel Filho. A televisão chega às telas de cinema com “autores” e produtos de qualidade, mas só depois de receber o aval das audiências.

Ao focar o entrecruzamento de cliques com a publicidade, o vídeo e o cinema, a autora sublinha o recurso estético que permite tratar “o documental” de modo palatável,

traduzindo para o público o cotidiano das culturas periféricas e violentas. Nessa estratégia observa-se o cinema como banco de dados que mantém sua aura, com a distância psíquica característica, agregando “o realismo” documentário do vídeo e a aproximação de seu *corpus* geral e, ainda, o *status* privilegiado da hibridização técnica de imagens resultando na fabricação de videocliques que buscam, nos moldes do circuito, novas representações para “culturas” marginalizadas. Um exemplo desse manuseio que Bentes (2003b, p. 132) nomeia “cosmetização” observa-se na construção do *rapper* MV Bill: se auto-intitulando “MV, mensageiro da verdade, podendo se apresentar encarnando um traficante-pensador, como no polêmico videoclipe *Soldado do Morro* (1999), premiado pela MTV em 2001” (ANEXO G, fig. 12), a imagem de MV Bill é fabricada, segundo a representação estética proposta por Kátia Lund,<sup>31</sup> nos códigos do poder e consumo: torso nu, cordão de ouro, tênis da moda e arma no ombro. Assim como o seu primeiro CD, *Traficando Informação*, o segundo CD e videoclipe, *Declaração de Guerra*, foi produzido pela Natasha Records,<sup>32</sup> de Paula Lavigne, na época esposa de Caetano Veloso, o qual participa em “segunda voz e imagem” no *rap* de protesto *Só Deus Pode me Julgar*, discurso carismático do engajamento “marginal”:

Chega de ouvir este discurso social, chega de ouvir a lenga-lenga racial [...] fale seu partido [...] se for de esquerda, não me contemplou, se for de direita, me ignorou, *se for bandido é um caso a pensar...* E quem não se decidir de que lado está vira planta [...]. (MV BILL, [s.d.], grifo nosso).

---

<sup>31</sup> Kátia Lund e Breno Silveira produzem (Conspiração Filmes) o videoclipe de 7 min *Traficando Informação*, de MV Bill, em 1999, ano em que Lund, junto a João Moreira Salles, co-dirige o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*.

<sup>32</sup> A Natasha Produções congrega a Natasha Records e a Natasha Filmes, entrecruzando a produção e as trilhas sonoras de *Auto da Compadecida*, *Baile Perfumado*, *Buena Sorte*, *Como ser Solteiro*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *Mil e Uma*; *Orfeu*; *Policarpo Quaresma*, *O Quatrilho*, *Quase Nada*, *Tieta*, *O Coronel e o Lobisomem* e dos filmes de Cacá Diegues. Administra o catálogo musical de “A a Z” com 46 cantores consagrados, incluindo, evidentemente, Caetano Veloso e MV Bill (ver NATASHA PRODUÇÕES).

No *rap Declaração de Guerra* são mesclados a polarização negro-branco e discurso do bem e do mal, somados à vitimização religiosa que busca a essência cultural perseguida, roubada e transformada em instrumento de perigo e salvação:

Branços camaradas larguem as espadas; Peçam arrego; Chegou a madrugada; Mão ao alto, vocês perderam!!!; Não mexam um fio sequer do cabelo; Acabou o desafio; Proibido pensar; Sei o quanto é difícil aceitar; Tenho a mão no explosivo – pá-pá; Pronto pra detonar – pá-pá; Um dedo no gatilho – pá-pá; É melhor se entregar, essa guerra foi vencida; Pense na despedida; Que eu poupe sua vida; Vocês não têm saída; Faz seu último pedido; Menos ser meu amigo; Isso não faz sentido; Sou herói de bandido; Os pretos vão te julgar; [...] Vamos te decepar; Devolvam o samba e nossa cultura; A capoeira e os blocos de rua; A história queimada ou vendida; A morte é o fim e a guerra é a vida; Não vamos ficar de boca fechada; Calados sem dizer nada; Aceitar o tempo passar; Esperando a morte chegar [...] Mãe, Mãe, Mãe! [...] Calma, eu tô aqui, calma [...] Tive um sonho horrível [...] Quem venceu a guerra filho? [...] Os pretos mãe; os brancos se renderam [...] Deus é pai de todos nós. Agora volta a dormir menino [...]. (MV BILL, [s.d.]).

Procurando compreender a origem do *rap* e sua introdução no Brasil enquanto discurso das “minorias”, Janaina de Mello (2005) explica que o *hip-hop* surge em 1968 através de Afrika Bambaataa, cuja dança em dois movimentos cíclicos, saltar (*hop*) mexendo os quadris (*hip*), inaugura o estilo musical. O *rap* inicia-se como efeito musical ao arranhar o disco, realizando colagens com um *mixer* e dois toca-discos e, ainda, cortando e editando ao vivo os trechos musicais. Os elementos que originam o *hip-hop* reúnem-se às contestações contraculturais dos anos 1960, sendo com Isaac Hayes, cuja dança era acompanhada de falas ritmadas com teor político social, que o *break* dos porto-riquenhos será incluído. De acordo com Mello, J., essas manifestações de protesto alastraram-se com as gangues de Nova Iorque nos anos 1970, no contexto da tradição norte-americana da segregação étnica. No Brasil, o *hip-hop* chega nos anos 1980 através da equipe de bailes, das revistas e discos vendidos na rua 24 de Maio, em São Paulo. Os pioneiros, Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, Mc/DJ Jack, Os Metralhas, Racionais Mc's, entre outros, se fixaram em São Bento e dançavam inicialmente o *break*. Um breve período de divisão entre *rappers* e *breakers* acabou sendo disciplinado pelo

Movimento Hip-Hop Organizado – MH2O, entre 1989 e 1995, por Milton Salles, produtor do grupo Racionais Mc's, o qual, definindo funções, gangues e posses, também divulgou o *hip-hop* como oficina cultural e projeto profissionalizante para novos integrantes, ganhando o apoio do movimento negro e, ainda, do Projeto Rap Brasil, com o programa de rádio de Armando Martins. De acordo com Mello, J. (2005):

Com uma linguagem detalhada e crítica das condições de desigualdade social em que vivem os moradores das periferias (morros e favelas) das grandes capitais, principalmente na região sudeste, onde o progresso social não trouxe justiça social aos trabalhadores pobres, o rap tornou-se um grito dos excluídos contra o sistema opressor capitalista. Um grito oriundo de jovens sem perspectiva de um futuro melhor em uma sociedade consumista e estigmatizados pelo preconceito de cor, classe social e moradia são lançados à marginalidade precoce.

É interessante contrastar a imagem comercializada pelo videoclipe de MV Bill com a proposta crítica das condições sociais descrita por Mello, J. (2005). Indo mais a fundo, é possível observar, na representação de MV Bill, a crítica de Ivana Bentes (2003b) à cosmetização de uma realidade complexificada e suas conseqüências estéticas e éticas. Celso Athayde, produtor de MV Bill, descreve em *Cabeça de Porco* (SOARES; ATHAYDE; MV BILL, 2005) seu esforço sacrificado à Kátia Lund para fabricar o primeiro videoclipe, *Traficando Informação*, de Alex Pereira Barbosa (MV Bill). No site *Viva Favela*, onde MV Bill tem cinco textos, entre os quais *A Bomba Vai Explodir?* (MV BILL, 2003), são focados alguns desdobramentos da cosmetização; MV Bill diz:

Esse texto será curto e grosso!!! Dei ao Paulo Lins, Katia Lund, Vídeo Filmes, O2, Globo Filmes e todos os seus aliados a chance de reverter e repensar uma postura social em relação à comunidade da Cidade de Deus. Todo mundo sabe do que estou falando. Eu nunca fiz críticas abertas ao filme. Apenas disse, e digo, que o Cidade de Deus ganharia o Oscar e que a nossa Favela ganharia o Oscar da violência. Pois é, ninguém se mexeu, continuaram ignorando a capacidade que essas pessoas têm de pensar. Parece que a guerra vai ser inevitável! Acabei de apertar o botão. Agora, é começar a contar... Vou começar com uma entrevista coletiva no dia 6 de fevereiro na própria comunidade. Os interessados podem se inscrever pelo

telefone (021) 24505125 e falar com Renata ou Carol! Aviso: vou colocar todo mundo na bola. O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade. Fui omissos, sim. Por respeito à Katia Lund e ao Paulo Lins. Pela nossa amizade. Mas penso que com esse comportamento não digno, não estou sendo fiel aos meus princípios, à minha origem, à minha comunidade, e mais que isso, traí a minha própria consciência. Todos eles sabem que não queremos dinheiro. Queremos apenas respeito. Eles, os donos do Cidade de Deus, têm o apoio da mídia. Mas nós, INFELIZMENTE, temos o apoio do ódio que é a única coisa que nos sobrou. Não queria aparecer, tanto que nem aqui nesse espaço eu falei sobre esse assunto. Por outro lado, quemalaria? Assumo aqui como meu esse papel. Alguém tem que dizer isso a eles. Eu estou dizendo! A própria “Folha de São Paulo” acaba de produzir uma matéria na comunidade e eu me recusei a falar, novamente por respeito aos amigos, para não incitar a comunidade. Não falei por ter noção da minha responsabilidade. Só que estou cansado. Chegou a hora de botar o cachimbo na boca da cobra, sem me preocupar se ela vai tragar pelo nariz. Sem me preocupar com as consequências para cada um de nós. O certo é o certo, o errado é o errado. Dia 6 de fevereiro o caô vai tá formado! Ao tomar conhecimento da minha posição, algumas autoridades começaram a entender o nosso sentimento de abandono e começaram a se mobilizar, mas ainda acho pouco. O prefeito pode fazer 200 obras aqui na Cidade de Deus, o secretário nacional de Segurança pode fazer mais 200. Tomara que façam, já está prometido. Mas que a humilhação pela qual estamos passando sirva de exemplo para outras comunidades que vivem na miséria. Se algum dia alguém transformar suas vidas num grande circo peçam uma contrapartida, mesmo que seja um simples palhaço. Pois pelo menos alguma alegria estará garantida. (MV BILL, 2003).

Esse manifesto toca na dimensão de pressão do lugar da “mensagem”, na qual MV Bill se reconhece “mensageiro da verdade”, entre sua vivência comum na comunidade e o acesso à condição de “porta-voz” que encarnou a partir da fabricação “voz e imagem” de MV Bill. A “mensagem” ou informação, em sentido amplo, descreve um imaginário popular homogeneizado e produzido pela crença na ruptura, revolução de olhares que levam ao mundo, no efeito “documental” do cinema, a “essência” de uma comunidade, capaz de reverter sua carência e marginalidade. Nesse caso, porém, duas dinâmicas convergem: a tradução, fabricando novos objetos de consumo facilitados para extensas audiências, reduzindo a complexidade cultural e neutralizando as diferenças entre o exótico e o vitimado,



e o pessoalismo, reproduzindo no híbrido traficante-pensador, favela-asfalto, etc. os mecanismos reificadores das emoções.

Coisificado, o híbrido é tratado como imagem do fascínio pelas insígnias de *status* e crença na distância psíquica, “aura” das imagens, pretendendo aglutinar extremidades e singularidades impossíveis de serem reunidas. As representações buscadas são em si polêmicas, pois amarram separadamente grupos em verticalidade e segregação que anula a convivência entre heterogêneos. A coisificação ou essencialização tem lugar nos interesses do mercado, que lucram na construção e destruição de ídolos populares, conforme se recorta na concepção dicotômica e monopolizadora de Caetano Veloso, o qual, em entrevista sobre seu livro a ser lançado, *O Mundo não é Chato*, para o jornal *O Globo*, reclama literalmente para si a autoria e iniciativa de ter abordado “o samba-*rap* em ‘Língua’” antes de MV Bill e Mano Brown. Veloso incorpora o discurso da representação essencialista e verticalizada da cultura popular, atacando o “tom favelizante” do *rap* e confrontando, ainda, as essências “branca latina” e “*african-american*” em negação de sua inserção evidente na fabricação de produtos típicos, facilitados e hierarquizados da brasilidade. Ele diz:

“É que estou ficando um pouco... dissonante do rap. Por razões inclusive de foro íntimo. Sou de Santo Amaro e de Guadalupe aqui no Rio, onde vivi dos 13 aos 14 anos. Quando vou lá, noto que cresceu um tom favelizante, do ponto de vista urbanístico e da cultura popular, compartilhado pelos habitantes, e uma certa tendência de culto aos heróis traficantes [...] preciso reagir contra aspectos dessa cultura. É meu movimento interno político.” (BLOCH, 2005).

### 3.3.1 Sujeitos traduzidos

Inicialmente associada às formações de identidades que atravessam literalmente fronteiras nacionais, a noção de tradução discute a prática de pessoas que se dispersaram de sua terra natal e mantêm vínculos com lugares de origem, mas sem ilusão de retorno; segundo Hall (1997, p. 96):

Dispersadas para sempre de sua terra natal [...] são obrigadas a negociar com as novas culturas sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque [...] elas pertencem a várias casas (e não a uma casa particular).

A tradução como dinâmica apropriada aos indivíduos que não podem concretamente retornar aos territórios de origem é estendida em outro exame de Hall (2003), em estratégia de negociação do multiculturalismo. Contrastando as tendências homogeneizantes da globalização, sob o eixo vertical do poder cultural, econômico e social fazendo com que as coisas no mundo pareçam semelhantes, Hall (2003, p. 60) diz que há compensação através das conexões laterais com que as diferentes culturas “obtem acesso à ‘modernidade’, adquirem os frutos de suas tecnologias e o fazem, até certo ponto, em seus próprios termos”. Para mostrar que a “luta” entre local e global não está concluída, o autor se utiliza do conceito *différance* de Jacques Derrida,<sup>33</sup> segundo o qual a *différance* é tanto marcar diferença quanto diferir, através das estratégias de protelação, suspensão, referência, desvio, adiamento e reserva. Hall (2003) situa sua análise da *différance* em função de ondas de similaridades e diferenças que se recusam à divisão em oposições binárias,<sup>34</sup> e resgata a tradição não como doutrina ou fixidez, mas como repertório de significados que através de seus vínculos propõe sentido ao mundo. Assim explica como as culturas pré-coloniais, ao serem convocadas às marcas da modernidade ocidental não deixaram que seus traços distintivos fossem apagados, pois a

---

<sup>33</sup> Hall (2003) se refere às obras de Jacques Derrida: *Positions* e *Margins of Philosophy* (DERRIDA, 1972, 1982). Em nota, declara que: “naturalmente, o que faço aqui é traduzir da filosofia à cultura e expandir o conceito de Derrida sem autorização – embora, espero, não o faça contra o espírito de seu sentido propósito” (HALL, 2003, p. 92).

<sup>34</sup> As oposições binárias, segundo Hall (2003), são derivadas do iluminismo na concepção do particularismo *versus* universalismo ou da tradição *versus* modernidade constituindo referência específica para compreensão de cultura. Definição antropológica da tradição cultural que engloba comunidades inteiras, subordinando indivíduos a formas de vida sancionadas comunalmente e confrontadas com a cultura da modernidade, esta, vista como aberta, racional, universalista e individualizada e onde os vínculos particulares deixados fora da vida pública oferecem uma suposta liberdade aos indivíduos para escreverem seus próprios *scripts*.

*différance* na tradição impede que qualquer sistema se estabilize em uma totalidade suturada.

Segundo Hall (2003, p. 61), a *différance* nada deve ao binarismo que confronta o mesmo com o outro, ambos absolutos porque é:

[...] um sistema em que “cada conceito [ou significado] está inscrito numa cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças” (Derrida, 1972). O significado aqui não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre em processo e “posicionado” ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais.

De acordo com Hall (2003), as tradições não podem conter as ondas tecnomodernizantes ocidentais: entretanto, praticam a tradução dos seus imperativos de base. Hall (2003) está preocupado em focalizar a emergência do localismo em suas várias formas – progressista, retrógrada ou fundamentalista – onde o mais significativo é a migração, forçosa ou livre que afeta as comunidades imaginadas das metrópoles ocidentais. A idéia central é mostrar como o localismo pode propor um impulso político que não é determinado por um conteúdo essencial característico das formas comunitárias da periferia. Perguntando sobre as estratégias mais adequadas para a integração das comunidades que praticam o localismo com as “imaginárias” majoritárias das metrópoles ocidentais, Hall (2003, p. 66) procura desmistificar a fixidez com que são vistos os costumes e práticas da vida cotidiana dos grupos minoritários, sobretudo no contexto familiar e doméstico, oferecendo um olhar mais humanizador e contemporâneo às práticas negociadoras da tradição:

A manutenção de identidades racializadas, étnico-culturais e religiosas é obviamente relevante à autocompreensão dessas comunidades [...] mas certamente essas comunidades não estão emparedadas em uma tradição imutável. Assim como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias.

É em situações diaspóricas, “quando são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (HALL, 2003, p. 74) e também a negociar culturalmente no espectro da *différance*, que o hibridismo surge como característica das culturas mistas e diaspóricas. Ainda de acordo com Hall (2003, p. 74), o hibridismo não é uma referência da composição racial mista, mas “outro termo para a lógica cultural da tradução”.

Por conseguinte, tradição e tradução se tornam termos intercambiáveis, onde tradução é a prática das tradições, não essencializadas porque *a priori* híbridas e, portanto, praticantes da tradução. Se todas as culturas são híbridas mesmo com a “imaginária” pureza das metanarrativas nacionais, então todas as culturas traduzem, e não haveria necessidade de enfocar uma estratégia específica aos sujeitos migrantes, sejam essas migrações forçadas ou livres, como, ainda, não seria necessário caracterizá-los enquanto híbridos. Surge então algo peculiar sobre a teoria de Hall (2003), já que cumpre sublinhar: seus textos excedem amplamente o que se recortou até aqui para fins da análise da tradução. Entre outros, Hall (2003) contribui para retirar do obscurantismo as comunidades étnicas, religiosas ou minoritárias da permanente exclusão do centro da “comunidade britânica”, e, mais amplamente, quando da entrada de países próximos, mas também periféricos, em função de longas relações estigmatizadas, na Comunidade Européia. Por ironia intencional ou por delicadeza desse estudioso, o que desponta como figura em sua análise do tradicional nas culturas periféricas é o seu reverso: o forte tradicionalismo e rigidez da cultura britânica na concepção caricatural dessas “outras formas de vida” que ameaçam sua estabilidade. Aleatória ou não, a Hall (2003) a dinâmica de tradução se mostra como uma abordagem calculada e capaz de “traduzir” o “outro” em linguagem acessível, com a mediação segura do enquadramento, cujo olho fictício partilha significados no campo majoritário estético da modernidade ocidental e como se o único modo de “apresentar” o “outro” só fosse possível dentro desse campo de forças.

Trata-se então de uma estratégia de relação, que vai permitir representar para a “cultura majoritária”, através do mínimo necessário, o reconhecimento das “formas” de vida dos grupos estigmatizados, subalternos ou minoritários. Explicar as culturas periféricas ou tradicionais como híbridos-hifenizados é dar-lhes um tratamento estético essencialista e com aura de pós-modernidade, como paisagem que, afinal, proporciona o encontro entre “diferenças”; assim diz Hall (2003, p. 76):

Mesmo quando se trata dos setores mais tradicionalistas, o princípio da *heterogeneidade* continua a operar fortemente. Nesses termos, então, o perito contador asiático, de terno e gravata, [...] que mora no subúrbio, manda seus filhos para a escola particular e lê *Seleções* e o *Bhagavad-Gita*; ou o adolescente negro que é um DJ de um salão de baile, toca *jungle music* mas torce para o Manchester United; ou o aluno muçulmano que usa calça jeans larga, em estilo *hip-hop*, de rua, mas nunca falta às orações da sexta-feira, são todos, de forma distinta “hibridizados”. Se eles retornassem às suas cidadezinhas de origem, o mais tradicional deles seria considerado “ocidentalizado” – senão irremediavelmente diaspORIZADO. (HALL, 2003, p. 76, grifo do autor).

Próxima à transformação estética de MV Bill, a tradução utiliza-se de uma cosmética internacional do “olho amador”, como se, ao tratar de documentar na proximidade do vídeo, a prática das periferias pudesse sensibilizar olhares menos contestadores de sua “estranha” impureza e dizer: “eles” conseguem negociar na ordem mundial. Mas nem sempre o heterogêneo precisa ser reconhecido através de uma distância psíquica, onde o pólo dos múltiplos gostos, negociados no amplo espectro fragmentário cultural, é o lugar enfatizado nas imagens representadas como acesso a uma pretensa “normalidade” cultural. Ao analisar o heterogêneo na América Latina, Nestor Garcia Canclini (1997, p. 227) diz que “não se deve superestimar as criativas adaptações dos grupos tradicionais”, pois a escolha de vias intermediárias de negociação, “assumidas como próprias das classes populares”, são modos irrealistas de resolver questões sobre as identidades em países constituídos por posições socioculturais heterogêneas e com longa convivência com os processos de

internacionalização. Garcia Canclini (1997) enfatiza que as transações ou “negociações” podem consistir em aceitação de submissões e obtenção de benefícios pessoais que em nada contribuem ou transformam os setores populares em cidadãos capazes de revisão sobre “ordens negociadas”. Segundo o antropólogo, nem mesmo nas concentrações monopólicas de poder, como o neoliberalismo, existe manipulação onipotente das relações socioculturais. O poder das instituições e corporações, segundo ele, se conquista e se renova através da disseminação dos centros, com suas práticas descentradas e na múltipla adaptação de ações e mensagens aos milhares de destinatários com referências culturais que posicionam identidades, mas não do mesmo modo e não no mesmo grau. Assim, Garcia Canclini (1997) enfatiza a heterogeneidade por compromissos variados: pode haver ou não confronto, absorção, passividade, negociação ou reflexão racional e crítica, mas no que diz respeito à última, a experimentação do encontro direto com o outro se mostra fundamental.

Pesquisando nos espaços de fronteira, travessia de migrantes mexicanos aos Estados Unidos, Garcia Canclini (1997, p. 233) indica a prática diária como o campo por excelência que convoca ao discernimento entre “o próprio e o alheio”, dizendo que:

O primeiro estudo é o que realizamos em Tijuana, na fronteira com o México e EUA, quando avaliamos as ações do programa cultural de Fronteiras. Este programa foi criado pelo governo do México em 1982 com o propósito de afirmar a identidade mexicana na fronteira norte, diante da ameaça que viam na crescente influência americana. [...] Os habitantes de Tijuana e outras cidades fronteiriças, em grande parte bilíngüe, onde a interação diária com americanos criou uma intensa hibridização, sustentam que não são menos mexicanos que os de outras regiões. Ao contrário, dizem que os sessenta milhões de pessoas que cruzam a fronteira por ano, só entre Tijuana e San Diego, fazem com que experimentem constantemente a diferença e a desigualdade. [...] afirmam ter uma visão menos idealizada dos Estados Unidos dos que recebem uma influência parecida na Capital mexicana através da televisão e dos bens de consumo importados.

Se o heterogêneo parece encontrar sua diferença justamente no encontro público do heterogêneo sem a intervenção de distâncias médias e mediadas, por que seria necessário

convocar a qualidade híbrida para localizar o heterogêneo em menor grau de ameaça? Que fronteiras e territórios os heterogêneos atravessam, trazendo impurezas? A redução ao esquemático seria capaz de permitir a pluralidade de pensamentos e ações dos heterogêneos multiculturais?

### 3.3.2 Tradução do heterogêneo: referência e (des)referência

“Como definir informação?”, pergunta Latour (2004). Ela não é um signo, mas uma *relação* entre dois lugares: a periferia e o centro, sob a condição que entre os dois circule um veículo, limitado à forma “mas sem o embaraço da matéria” (LATOUR, 2004, p. 41). Insistindo em seu aspecto material, a chama de inscrição e explica:

O naturalista está em sua terra, mas longe, enviado pelo rei para trazer desenhos, espécimes naturalizados, mudas, herbários, relatos e, quem sabe, indígenas. Tendo partido de um centro europeu para uma periferia tropical, a expedição que ele serve traça, através do tempo-espaço, uma relação muito particular que vai permitir ao centro acumular conhecimentos sobre um lugar que até então ele não podia representar. (LATOUR, 2004, p. 41).

Na gravura mostrada no exemplo de Latour (2004, p. 40) (ANEXO G, fig. 6), o naturalista está em plena atividade de transformação de um lugar em outro, registrando a transição entre o mundo das matérias locais e o dos signos móveis e transportáveis para qualquer lugar. O desenho produzido, segundo Latour (2004), por esse “quase-laboratório”, em breve circulará nas coleções reais, assim como os espécimes empalhados que vão enriquecer os gabinetes de curiosidades na Europa setecentista. A gravura serve para explicar novamente o que é a informação: aquilo que os membros da expedição devem levar, ao retornar, para que um centro possa representar um outro lugar. A informação passa por um veículo que deve ser reduzido à escrita para não ter o embaraço da matéria. Ela é então uma relação prática e material entre dois lugares, onde:

O primeiro dos quais negocia o que deve ser retirado do segundo, a fim de manter sob sua vista e agir à distância sobre ele [...]. A Produção de informação permite, portanto, resolver de modo prático, por operações de seleção, extração, redução, a contradição entre presença e ausência num lugar. (LATOUR, 2004, p. 42).

Ainda segundo o autor, a cartografia é modelo para todo esse trabalho de transformação, que inverte a relação entre um lugar e todos os outros. Para compreender essa inversão, a “conéctica” é essencial, pois liga esse lugar a todos os outros, por intermédio “das expedições, das viagens, dos colóquios, das academias, [...] das vias comerciais tratadas a fogo e sangue, da matemática pura que permite experimentar vários sistemas de projeção, dos gravadores em cobre e dos impressos” (LATOUR, 2004, p. 47). Esta é segundo ele, a inversão das relações de força daquele que viaja numa paisagem e aquele que percorre com o olhar o mapa recém-desenhado, pois, através dos mapas, todos os lugares do mundo se tornam comparáveis, ganham uma coerência ótica, tornando-os comensuráveis, mas os mapas e textos não existem separados do mundo real.

Como o naturalista descrito por Latour (2004), em 1993 o fotógrafo alemão Peter Menzel partiu, com sua equipe de fotógrafos<sup>35</sup> e assistentes, pelo mundo para fotografar o multiculturalismo. Menzel escolheu 30 países que representavam “as maneiras distintas de viver” no globo, com o auxílio de critérios buscados junto aos especialistas em análise de dados das Nações Unidas e do Banco Mundial. Estes teriam ajudado o fotógrafo a determinar o que “realmente” representava a média de cada país. Desse modo, entre a escolha de local, tamanho, rendimento anual, ocupação e religião, foram selecionados 30 países cuja ênfase estivesse em: economias emergentes; inimigos históricos dos EUA; países que aparecem

---

<sup>35</sup> O trabalho de Menzel foi publicado nas revistas *Life*, *National Geographic*, *Smithonian*, *The New York Times Magazine*, *Paris Match*, *Stern* e *GEO*. Colaboraram fotógrafos premiados e com trabalhos publicados e/ou com vínculos formais nas revistas mencionadas: Alexandra Boulat; Guglielmo De' Micheli; Philippe Diederich; Peter Essick; Miguel Luis Fairbanks; Peter Ginter; Diego Goldberg; Shawin G. Henry; Lynn Johnson; Robb Kendrick; Leong Ka Tai; José Manuel Navia; Louis Psihoyos; David Reed e Scott Thode. (MENZEL, 1994).



frequentemente nos jornais e úteis às comparações e ainda, à curiosidade do fotógrafo.<sup>36</sup> O projeto de Menzel foi dedicado às comemorações das Nações Unidas, em 1994, do Ano Internacional da Família, e de onde o fotógrafo explica ter recebido parte do apoio financeiro. Globalmente o projeto pouco se desvirtua de seu objetivo principal: fotografar famílias no mundo dentro do padrão ocidental de normalidade, assim como enfocar explicitamente suas diferenças materiais. No primeiro caso, surgem algumas discrepâncias, como a bigamia em Mali, vista como algo primitivo, como também as famílias numerosas que, além de Mali, são as famílias da Etiópia, Butão, Índia, China, Vietnam, Tailândia, Haiti, Samoa Ocidental e Cuba. Essa condição é descrita como o problema mais grave dentro das transformações nas socialidades dos anos 1990, e comentada por parte dos textos que introduzem a publicação. Paul Kennedy<sup>37</sup> diz que a diferença entre ricos e pobres é conseqüente das altas taxas de natalidade, enquanto Charles Mann<sup>38</sup> relaciona o desejo de consumo e o lugar feminino na família. Segundo Mann, as mulheres são diretamente afetadas pelo mercado de consumo que as retira do espaço doméstico. Paradoxalmente, nos países relacionados acima, as mulheres não têm funções fora do lar.

---

<sup>36</sup> Países selecionados segundo divisão de Menzel: *África*: Mali, África do Sul e Etiópia; *Ásia*: Mongólia, Japão, China, Butão, Índia, Tailândia, Vietnam, Uzbequistão; *América Latina*: Cuba, Guatemala, Argentina e Brasil; *América do Norte*: Estados Unidos e México; *Europa*: Alemanha, Rússia, Albânia, Itália, Espanha, Inglaterra e Bósnia; *Oriente Médio*: Iraque, Kuwait e Israel e *Ilhas*: Haiti, Islândia e Samoa Ocidental. (MENZEL, 1994).

<sup>37</sup> Kennedy é professor de história da Universidade de Yale e escreve para o *New York Times* e o *New York Review of Books*. Conclui seu texto dizendo: “as we celebrate our common humanity, we need to always ensure that such demographic differences do not accentuate the misunderstandings between rich and poor” (MENZEL, 1994, p. 8). Tradução livre: *Enquanto celebramos nossa natureza humana comum, precisamos sempre garantir que tais diferenças demográficas não acentuem as dissensões entre ricos e pobres.*

<sup>38</sup> Charles Mann é editor do jornal *Atlantic Monthly*, na Califórnia, EUA, e colaborador da revista *Science*. Ele diz: “For millennia, great deeds occurred against a background of overworked women. Men proclaimed, invented, and slaughtered, while women created homes that nourished children and thus allowed society to continue. Now comes the market, sweeping away old roles of women in a tide. Women seem to like the change; so do some men. Still the home shake. (MENZEL, 1994, p. 10). Tradução livre: *Por milênios, grandes feitos foram realizados tendo como fundo a sobrecarga das mulheres. Os homens proclamavam, inventavam e massacravam, enquanto as mulheres criavam lares que alimentavam crianças e, assim, permitiram que a sociedade tivesse continuidade. Agora vem o mercado, varrendo numa maré as velhas funções das mulheres. As mulheres parecem gostar da mudança; os homens também. Todavia os lares estão abalados.*

No âmbito geral, o trabalho se propõe a construir um atlas das famílias no mundo, separando por seções as regiões e informações gerais sobre a história econômica e política de cada país; percentagem de população rural e urbana; renda *per capita*; escolaridade; expectativa de vida; taxa de natalidade, etc. Munido com esses dados, Menzel arremata o objeto do seu campo de pesquisa com o método de escolhas das famílias, que consistia em visitar uma comunidade com “alguém conhecido e respeitado”<sup>39</sup> até que alguma família se candidatasse a participar.

Menzel fotografou famílias em frente às suas casas com todos os seus objetos e pertences situados do lado exterior, como se pudesse medir, através “da perfeita representação do tempo” de todos os objetos reunidos, incluindo as pessoas fotografadas, a distância psíquica de cada *família-país* em relação à coerência do tempo do fotógrafo com sua objetiva. Mais ostensivamente, o trabalho de Menzel propõe coincidir a realidade fotografada como tempo objetivo do observador, através da experimentação vivencial do fotógrafo. Esse plano ganha em especificidade pelo entrecruzamento entre saber e crença do fotógrafo ao comentar sua estada junto às famílias, propondo um “olhar amador”. Crença e saber autorizados por um trabalho institucional no padrão irrefutável da qualidade encontrada nas coleções da *National Geographic*: paisagem, textura, luz, cores, temperatura, assim como na cobertura “documental” com todos os itens cuidadosamente descritos, enumerados, classificados e dispostos para apreciação do observador e que pode se referir ao “quadro” de curiosidades, recortado pelo fotógrafo, como o enterro festejado e o prato típico de formigas na Tailândia e, assim por diante, cada família e cada gesto fotografado podem ser referidos ao quadro de notas do fotógrafo, descrevendo suas impressões gerais. Impressões garantidas pelo filtro do

---

<sup>39</sup> Segundo Menzel, cada família respondeu a um questionário com 66 perguntas, como entre outras, sobre os horários que assistem à TV; qual o objeto de maior valor para cada membro da família; se já foram roubados; qual o café da manhã típico. Esse questionário não é mostrado na edição final do livro. O questionário é acessível, parcialmente, antes do trabalho concluído e editado, nas edições da revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil* (DOMINGO, 1994).

dispositivo fotográfico, capazes de converter diretamente ao título das fotografias o olho fictício do fotógrafo que, sem qualquer hesitação, fala ao espectador como um perito e testemunha. O olho privilegiado nomeia Mali de “Dirt Poor”; a Tailândia, “Budha with a Walkman”; Cuba por “Cuba Libre?”; o Brasil em “Southern Superpower?”, e assim por diante (ANEXO G, fig. 14 a 16). A ironia mesclada ao tom brincalhão traduz a diferença do que seria incompreensível na condição de multiplicidades dentro dos parâmetros do fotógrafo e sua visão de mundo, enquanto o tom “sério” e formal se destina ao que é reconhecível e valorizado em função dos seus códigos culturais. Desse modo, o Brasil, por exemplo, tem “possessões” e desejos em semelhança ao México e à Guatemala (ANEXO G, fig. 17 e 18).

Durante sua estada com a família da Guatemala, o fotógrafo Fairbanks diz:

Even so they insisted that I stop at 5:00 p. m. every day because thieves had recently killed a man nearby, and they didn't want the bandidos to think that my expensive equipment and I were staying with them. I photographed the Mexican and Brazilian families as well, and I was surprised that the families in all three countries chose the same favorite possessions – stereos for the man, religious items for the women, toys for kids. Then it occurred to me that my stereo is one of my favorite possessions, too. Maybe we're not so different after all. (MENZEL, 1994, p. 119).<sup>40</sup>

O depoimento de Fairbanks esclarece a especificidade do olhar na tradução: semelhanças e diferenças em função do veículo de transporte reduzido às marcas da indumentária material e acesso ao consumo; horizonte onde o outro pode ser comparado e ganhar coerência. É possível, por exemplo, reconhecer na família brasileira fotografada os objetos no cenário da periferia de São Paulo e, também, os elementos tipificados do

---

<sup>40</sup> Tradução livre: *Ainda assim insistiam para que eu parasse às 17h todos os dias, porque ladrões haviam matado um homem nas redondezas e não queriam que os bandidos pensassem que meu equipamento valioso e eu ficaríamos com eles. Também fotografei famílias mexicanas e brasileiras e fiquei surpreso das famílias, nesses três países, escolheram os mesmos pertences favoritos – estéreos para o homem, itens religiosos para as mulheres, brinquedos para crianças. Então me ocorreu que o meu estéreo também é o meu pertence favorito. Afinal de contas, talvez não sejamos tão diferentes assim.*

peessoalismo ritualístico, como na descrição do fotógrafo de uma casa estranhamente aberta a todos e, entretanto, fechada ao exterior.<sup>41</sup>

Nada além da (in)formação tipificada será possível ao realismo fotográfico tratar com coerência sem deformação, ou melhor, na separação textual do recorte do fotógrafo e a realidade concreta descrita e desconectada. O mapa de Menzel, ao colar uma imagem à outra, descreve diferenças culturais como se não houvesse entreimagens, nenhum conflito ou ambigüidade para além da perfeita realidade traduzida pelo olho do fotógrafo. Inversamente a essa proposta, a (de)formação da materialidade da imagem em vídeo acaba por contribuir para uma leitura crítica de videastas, que lançam um olhar diferenciado do outro, conforme diz Machado (2003, p. 28), “deixando patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção”. Machado (2003, p. 29) deixa claro que, com o vídeo, quem aponta a câmera para o outro não está numa posição privilegiada, “não está mais autorizado a dizer toda a verdade sobre o representado, nem está apto a dar uma coerência impossível à cultura enfocada”.

*Caipira In*<sup>42</sup> e do *Do Outro lado de sua Casa*<sup>43</sup> são experiências marcantes de (des)construção do lugar privilegiado do olho fictício e sua inversão de força. Em *Caipira In*, os realizadores se mostram presentes no evento – uma festa popular anual que ocorre em São Luis do Paraitinga (SP) – corroendo a materialidade das imagens gravadas (ANEXO G, fig. 1).

---

<sup>41</sup> Faibanks diz: “The Góes home is always open to family and friends. In addition to Sebastião, Maria, and the children, I saw a regularly changing cast of people sleeping in the house – Maria’s sisters, friends of Sebastião, you name it. Yet despite of this amazing openness, the neighborhood is full of fear inspired by exorbitant levels of theft, violent crime, and corruption. The result is that the Góes family, like the others that I visited, had installed heavy metal bars over doors and windows”. [Photographer’s notes]. (MENZEL, 1994, p. 132). Tradução livre: *A casa dos Góes está sempre aberta à família e amigos. Além de Sebastião, Maria e as crianças, eu vi uma troca regular no elenco de pessoas dormindo na casa – as irmãs de Maria, amigos de Sebastião e muitos mais. No entanto, apesar dessa surpreendente disponibilidade domiciliar, os vizinhos estão muito amedrontados com base nos excessivos níveis de roubo, crime violento e corrupção. Como resultado, tanto a família Góes como os outros que visitei haviam instalado pesadas barras de metal nas portas e janelas.*

<sup>42</sup> Vídeo de Tadeu Jungle, Walter Silveira e Roberto Sandoval, de 1987 (MACHADO, 2003, p. 30).

<sup>43</sup> Vídeo de Paulo Morelli, Marcelo Machado e Renato Barbieri, de 1986 (MACHADO, 2003, p. 31).

Enquanto declaram sua presença ao interferir no registro das imagens, também desintegram uma suposta coerência da festa: negando a função de registro documental da câmera, abrem-na a qualquer leitura possível. *Do Outro Lado de sua Casa* opera em outra direção, ao desconstruir o olhar e a voz privilegiada do discurso neutralizador da TV. Esse vídeo, analisado por Cláudia Mesquita (2003), é intervenção dos personagens, sujeitos colocados à margem da sociedade, mendigos na cidade de São Paulo a quem se entrega o olhar e a voz no vídeo. Mesquita (2003, p. 193) destaca a inversão de forças operada pelo grupo Olhar Eletrônico:

Com o espaço cedido à Gilberto, é como se o vídeo constataste, bastante fascinado: homens vivendo na desordem da miséria, “que não são tratados como gente, mas se consideram gente” parecem dispostos como poucos, a se perguntar sobre o significado da existência.

Gilberto comenta a vida na rua, seu discurso mistura referências filosóficas, religiosas e políticas, ele também atua como repórter, entrevistando Almir, o travesti sob o viaduto, e diz que ele está “se distorcendo do mundo” porque “não tem definição”. Então Almir afirma sua normalidade: “eu me acho normal como qualquer uma [...]” e Gilberto reflete: “ah, o mundo é uma confusão danada, cada um cumprindo o seu destino”. Nessa passagem, Mesquita (2003, p. 196) aponta para a elaboração do estigma e sua resposta acontecendo dentro do vídeo, que, “ao contrário de pessoalizar a identidade de moradores de rua”, amplificando a falta de identidade, em sua imprecisão da condição comum, permite singularizar sujeitos, oferecendo a oportunidade de se mostrarem únicos e donos de sua história.

Os trabalhos mencionados com o vídeo evidenciam uma intervenção completamente distinta da proposta de Menzel, que enquadra o outro nos limites objetivos da informação. Para o olho fictício de Menzel, onde existe mais gente, como objetos excedentes, menores são os “bens” materiais e vice-versa; essa é a coerência ótica da superioridade de onde Menzel se

posiciona para comentar o multicultural. Respondendo à questão sobre quais impurezas o heterogêneo traz, a resposta mais provável é gente; de outro, a tradução de práticas que confrontam essências põe em jogo também a coerência ótica que convoca a aura do embelezamento da publicidade nos semblantes da riqueza e felicidade material como acesso ao mundo “restrito” do consumo. Representações tipificadas do olho fictício em imaginários que buscam suspender uma representação (a exclusão) substituindo-a por outra (o protesto segregador), que no conjunto radicalizam a sobrecarga de imagens, mas não escapam de estereótipos balizadas na dicotomia popular-elite. Quanto à dinâmica da tradução, concomitantemente relaciona crença na ruptura com o passado e ilusão do retorno, transitando das representações modernas às pós-modernas, que consolidam o apelo ao híbrido como um falso problema. A discussão de fundo se preocupa em nomear o excedente e dar-lhe um contorno viável, uma coerência ótica para a ameaçadora alteridade. No caso do vídeo como o da proposta do Olhar Eletrônico, seu vazio de precisão, seu silêncio narrativo, seu espaço indefinido não permite representar nem descrever certa “cultura”. Gilberto, ao abordar o outro, reproduz estigmas que podem ser imputados a ele próprio e encontra obstáculos ao seu projeto de circunscrever esse outro dentro de um campo de referências facilitadas. Processando identidade na interação, no espaço e no tempo do acontecimento do vídeo, desloca geometrias subjetivas da mera referenciabilidade, interrogando o dispositivo em sua “falsa” segurança, clareza e objetividade com que o olho fictício procura dar sentido ao heterogêneo.

#### 4 OS HETEROGÊNEOS DE HÉLIO OITICICA

Sobre a presença do multiculturalismo na estética contemporânea, poucos artistas dialogaram com os códigos híbridos e heterogêneos da mestiçagem como Hélio Oiticica. Suas obras, inaugurais da relação participativa do espectador, da dissolução de suportes e tratamento “supra-sensorial”, buscando o tempo e o espaço interativo do corpo, são marcantes por serem processadas no e pelo contexto brasileiro, sem diluição, domesticação entre contexto e obra ou qualquer deslize rumo à carnavalização. Afirmando o tempo síntese na arte brasileira, sua poética de transgressão permanece irradiadora às estéticas de extremidades. Releituras possíveis de uma obra aberta que propôs a interlocução com a mestiçagem, através da pesquisa, da experimentação e radicalização plástica, expondo-a ao avesso, na estética do precário e do efêmero, decifrando os sabores devoradores da complexidade mestiça.

Os heterogêneos de Oiticica reivindicam as impurezas das múltiplas linguagens que habitam simultaneamente espaços e tempos na perspectiva de igualdade e a horizontalidade com que conecta suas teias inter-relacionais. Revisitar sua poética permite pontuar o interessante paradoxo da condição multicultural brasileira, negada por sua própria constituição quando a mestiçagem, na qualidade de união de heterogêneos e impuros, se mostra reiteradamente representada como qualidade menor num contexto que privilegia o hierárquico e o verticalismo das relações.

Suas obras subvertem as proposições autoritárias dos códigos conservadores à semelhança das experiências do vídeo independente dos anos 1980 que, ao se realizarem no diálogo com a TV e não negando essa presença hegemônica, desconstroem as verticalidades na janela eletrônica. Os *viodeomakers* adentraram territórios antes considerados inacessíveis, como: culturas e vidas desprezadas e à margem (índios, mendigos, zonas de prostituição, público anônimo, etc.) e práticas e espaços protegidos e “canonizados” (equipe técnica, equipamentos, bastidores da TV, etc.). Subversão que, com o auxílio dos próprios dispositivos

eletrônicos de visibilidade, (re)territorializou as fronteiras demarcadas pelas narrativas de naturalização da tela eletrônica. Os trabalhos de Oiticica, como o de videoartistas, produzem traçados distantes das representações contemplativas que através dos dispositivos de visibilidade garantem um vôo sem a contaminação concreta dos espaços marginalizados. Seus projetos “experi-sense” ou *quasi-cinema* desintegram os códigos da relação com o participante, introduzindo o corpo e experiências táteis em processos realizados no início dos anos 1970.<sup>44</sup>

O objetivo deste capítulo será, por um lado, o de apontar para a bifurcação na leitura do heterogêneo enquanto estética do mercado atual e que, no Brasil, ganha representação a partir do momento tropicalista e, seguindo em continuidade com seu memorialismo, permanece produzindo o ecletismo homogeneizador e não questionador das extremidades. Sinal de modernização e da “qualidade” multicultural brasileira, mantém-se no ciclo ininterrupto dos bons espelhos pessoalistas. De outro, a arte radical da Tropicália de Oiticica como poética de heterogêneos, que desdobra o diálogo questionador da participação coletiva ao provocar “a mistura entre arte e vida em sua elaboração” (MELLO, C., 2003, p. 145).

Para encaminhar essa discussão, segue-se o trajeto artístico de Oiticica, na superação de suportes e estruturas, junto à constituição do movimento neoconcreto, visto sob o engajamento de Ferreira Gullar, no período correspondente à abertura dos movimentos culturais nos anos 1960, procurando apontar para a deflagração da experimentação de Oiticica em rumo para a arte-participação. Na segunda seção, a antiarte de Oiticica e suas proposições efêmeras da experimentação confrontam o espelho memorialista através de sua prática, germe ativo no tempo e nos espaços concretos. Segue-se, na terceira seção, a pesquisa de Frederico Oliveira Coelho (2002), o qual enfoca o “o espírito de um tempo” e a canonização da

---

<sup>44</sup> Foram planejados durante a permanência de Oiticica em Nova Iorque, com a parceria do cineasta Neville D’Almeida, em 1973, mas só foram montados para exposição pública a partir dos anos 1990. Da série de proposições, a *CC4 Nogations* foi mostrada, pela primeira vez, no Espaço Cultural Hélio Oiticica, em 2005.



Tropicália como responsáveis por encobrir a especificidade alcançada por Oiticica. Procurando desconstruir a naturalização do modismo tropicalista, Coelho (2002) ressalta a postura de Oiticica como ponta de lança do movimento cultural da Marginalia, nos anos 1970, que, criado para sobrevivência intelectual de seus agentes, aboliu o discurso das tradições nacionalistas e suas alianças segmentadas entre engajamento e alienação. A pesquisa de Coelho (2002) aprofunda o exame da contribuição questionadora de Oiticica dos mecanismos de domesticação apresentados pelo tropicalismo canônico e daqueles que seguem em busca de representações homogeneizantes, na permanente ruptura com a memória e práticas da transformação. O paradoxo do tradicionalismo pessoalista que propõe a identidade brasileira, através do mercado de imagens, como verdade cultural que nega sua própria tradição, será observado na ideologia de Renato Ortiz (2001) e em traduções do pós-modernismo no Brasil. A quarta seção consistirá em apresentar os desdobramentos da evolução de Oiticica como poética aberta permanentemente à participação singular e coletiva na dissolução de condicionamentos.

#### **4.1 Hélio Oiticica: o que é do-mestiçável?**

Iniciando por apontar a peculiaridade de Hélio Oiticica na processualidade de suas obras, Luciano Figueiredo (1986, p. 5-6) diz que:

Hélio Oiticica é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. [...] Para Oiticica, escrever foi um meio de “fixar” questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob a forma de diário. [...] Nomeando cada descoberta e dando-lhe conceituação específica, adquire domínio e controle total sobre sua produção. Intensificando essa prática vai desenvolvendo-se e refinando-se como teórico e, nessa progressão, escrever passa a ser uma forma a mais em sua expressão, a ponto de obra e texto caminharem juntos.

Nascido no Rio de Janeiro em 1937, sua trajetória de vida costuma ser apontada como condição diferencial. O avô, José Oiticica, filólogo e anarquista, e o pai, José Oiticica Filho, entomologista, professor, pintor e fotógrafo, não permitiam que os filhos estudassem no sistema oficial de ensino, de modo que Hélio e os irmãos César e Cláudio foram educados pela mãe até que seu pai, recebendo uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, em 1948, segue com a família para os EUA,<sup>45</sup> e os filhos integram o ensino regular. A configuração inusitada familiar parece intervir em Oiticica muito cedo. Outro amigo, dedicado a marcar a diferença do “Rei Vorticista”, o poeta Waly Salomão (2003, p. 22), relata ouvir do artista que, ao avô, devia sua proficiência lingüística, e dizia: “eu estudava latim com meu avô que falava onze línguas”; do pai, enuncia ter aprendido a “fugir diante dos imperativos do ‘deve-se’, como o dia diante da noite”. Heranças que contribuíram para o seu modo próprio de conceber “penetráveis”. Certa vez, narra Salomão (2003, p. 49-50), os pais de Oiticica se ausentaram nas férias de verão, e Hélio propôs, aos que permaneceram em casa, a troca do dia pela noite:

Tudo corria às mil maravilhas exceto a incompatibilidade com o mundo externo. Queixas e mais queixas.[...] Parecia que tinham instalado uma marcenaria-ateliê-boate-lavanderia-restaurante, tudo junto, uma barulheira infernal noite adentro.[...] A modista-costureira ficou ressentida meses a fio com o tratamento recebido somente por ter querido entregar os vestidos novos de Dona Ângela ainda à luz do dia. À meia noite e quarenta e cinco, a empregada interrompia o namoro porque tinha de tirar “o almoço dos meninos”. Durou pouco o regime *Zero de Conduite* e foi logo sufocado com o retorno afobado do *Ancien régime* dos pais, mas ficou na lembrança como novela exemplar acerca do gás subversivo de Hélio Oiticica.

Ao retornar dos Estados Unidos, em 1950, Hélio escreve peças de teatro, e em 1954 inicia aulas com Ivan Serpa no MAM/RJ, descobrindo aos 17 anos os processos originados na racionalidade construtiva da Bauhaus. As aulas com Serpa incitam, segundo Salomão (2003,

---

<sup>45</sup> Sobre o trajeto de José Oiticica Filho na pesquisa com fotografias, ver Herkenhoff (1983).

p. 24), a novas descobertas da liberdade de escolha de materiais: “papelão, grão cru de arroz, cabelo, areia, jornal etc.”, manifestando já as possíveis desconstruções de referências acadêmicas, introduzindo o artista no “puro experimental”. Entre 1955 e 1956 integra o Grupo Frente,<sup>46</sup> liderado por Ivan Serpa, e inicia o desenvolvimento de uma linguagem geométrica, embora ainda não em função de uma pesquisa específica, que vai decorrer da integração no Grupo Neoconcreto. No grupo, a pesquisa se dirige para experimentação de cores e transformação de suportes tradicionais. Nos primeiros trabalhos, *Metaesquemas*, de 1957/58, *Monocromáticos-Invenções* (ANEXO H, fig. 1 e 2) e *Relevos Espaciais* (ANEXO C, fig. 5), ambos de 1959, até *Núcleos* (ANEXO H, fig. 3), de 1960, Oiticica mantém as questões referentes à ruptura com as artes de representação, ou figurativas, que eram focos das discussões de neoconcretos e concretos. Desdobramentos de divergências com a introdução do orgânico às formas, pelo grupo do Rio de Janeiro, levaram à ruptura com o de São Paulo, e inauguraram questões importantes conceituais e teóricas desenvolvidas e sinalizadas por Ferreira Gullar no Manifesto Neoconcreto. Segundo relata Hélio em depoimento coletado por Ivan Cardoso (1985), publicado na *Folha de São Paulo*:

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente [...] Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí que eu realmente comecei a criar algo só meu e característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para frente. Então parti para a criação de novas ordens que se dirigiram da primeira série de espaços significantes para uma abolição da estrutura significativa. Eu procurava instaurar significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influencia do Merlau-Ponty e das teorias do Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo ela descobriu o negócio da imanência. Para mim foi uma abolição cada vez maior de estruturas e significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. [...].

---

<sup>46</sup> O Grupo Frente era formado por Lygia Clark, Lygia Pape, Aloísio Carvão, Frans Weissman e a pintora primitiva, segundo Ronaldo Brito (1999), Elisa Martins Silveira.

Em entrevista para o vídeo documentário *Neoconcretos* (MACIEL, 2001), Gullar diz que “a teoria era consequência do trabalho dos diferentes artistas. Tudo formava um *background* de idéias, reflexões e experiências, desembocando na teoria do não-objeto”. Nessa entrevista, Gullar relata que a teoria do não-objeto surge num jantar, quando Lygia (não especificado se Pape ou Clark) mostrou a ele e ao poeta e jornalista Mario Pedrosa um objeto que, produzido por ela, hesitou em conceituar. Pedrosa, segundo Gullar, teria sugerido um relevo, mas Gullar argumenta que não havia superfície para contrapor o relevo e, se não havia uma função definida para o objeto, seria este um não-objeto. Gullar esclarece que o mais importante não era o nome, fosse da teoria ou do movimento, mas os traços que caracterizavam os diferentes trabalhos do grupo em torno da idéia do não-objeto: produções novas, que não tinham posições definidas enquanto objetos artísticos encontrados nos suportes tradicionais e que levavam em conta a participação do espectador na obra.

Gullar e Reinaldo Jardim, colunistas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* na época, tiveram a importante função de formadores de opinião, aglutinadores de nomes participantes e, ainda, de dinamizadores de uma nova tendência. De acordo com Reinaldo Jardim, em outra entrevista para o mesmo vídeo, “o neoconcreto só existiu por causa do *Jornal do Brasil*, que era um porta-voz do movimento”. Foi segundo Jardim, através das duas colunas de literatura contemporânea iniciadas na época, que o neoconcretismo ganha os meios oficiais de informação. Apesar do aparente casuísmo, o neoconcretismo não surgiu como uma invenção particular de Gullar ou Jardim, e não teria galgado a importância de inventividade que lhe é atribuída sem a participação, tão ou mais importante, dos artistas e, também, sem uma abertura cultural para realizar essa proposta.

Faz-se necessário destacar que desde os anos 1950 se buscava pela qualidade da produção moderna em diferentes meios. Condições propiciaram a absorção da arte concreta que, no início dos anos 1960, atingiam diversas áreas culturais: teatro, cinema, poesia,

educação, literatura, arquitetura, etc., orientando o campo cultural dessa geração. Com a expansão da indústria cultural e acréscimo tecnológico também na produção de bens culturais nesse período, acirram-se polarizações entre sofisticação e popularização no novo contexto, ainda desordenado, de expansão e assimilação desses bens. A abertura à inventividade marcava esse momento, de modo que as informalidades trazidas na descrição de Jardim apontam para o diálogo inicial com a indústria cultural e os primeiros manejos dos atores, na posição de mediadores com o público e o universo mais restrito da intelectualidade na época. É fato que Ferreira Gullar era um articulador central do grupo e responsável pela aglutinação de forças, convidando parceiros para adesão, como, entre outros, foi o caso de Amílcar de Castro, escultor mineiro que participou da modernização gráfica do *Jornal do Brasil*. A troca entre meios culturais foi uma tendência valorizada, de modo que não somente as colunas do *Suplemento Dominical* foram “modernizadas” por artistas neoconcretos, mas também as mudanças no jornal, como um todo, evidenciam o contexto mais amplo que buscava a qualidade da produção moderna nesse período.

Assim, o ambiente de renovação e abertura cultural nos centros urbanos atraíram o próprio Gullar e o fizeram deixar o trabalho de locutor, em São Luís do Maranhão, transferindo-se para o Rio de Janeiro, em 1954. Gullar, que inicialmente aderiu ao movimento concreto na poesia, rompe com o grupo de poetas paulistas ao visionar um conjunto de manifestações culturais que podiam absorver suas inovações na poesia. Em depoimento ao vídeo *Neoconcretos*, o poeta Osmar Dillon, que também fora convidado a juntar-se ao grupo, relata que o neoconcretismo desejava uma linguagem nova, fora do núcleo concreto paulista que propunha o rigor dos teoremas matemáticos à poesia. Segundo Dillon, que participou da segunda mostra do grupo, Gullar era o orientador técnico do grupo, indicando o movimento requerido pela nova poesia que seguia rumo a uma transmissão plástica não reduzida à frieza e ao cálculo dos postulados concretos. Dentro desse mesmo propósito os neoconcretos

articulavam a síntese da poesia às artes plásticas, também no diálogo com a linguagem poética das formas, como nas obras de Lygia Pape ao elaborar seu *Livro da Criação*.<sup>47</sup>

Mas é importante sublinhar que Gullar conseguiu articular e orientar o grupo, como um todo, em função também dos seus ideais de engajamento. Gullar participava do Centro Popular de Cultura da UNE, o chamado CPC, em cuja sede, na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, encontravam-se escritores, cineastas e profissionais vindos de várias áreas. Em 1962 os “cepecistas” produzem diretrizes para a indústria cultural nos diferentes meios: cinema, teatro, música, artes plásticas, teatro, etc. que geraram discussões sobre uma arte destinada a oferecer sofisticação na formação de públicos que pudessem discriminar a qualidade da produção cultural. O CPC era um espaço de engajamento, onde era necessário, segundo Coelho (2002, f. 51), ser “capacitado intelectualmente”. Na política de divulgação dos “cepecistas”, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* era um excelente meio de debates. Nesse sentido, o neoconcretismo tornou-se uma frente importante para Gullar veicular informação intelectual para um mercado consumidor novo e juvenil que se formava nos centros urbanos, como o Rio de Janeiro e São Paulo, que mantinham um nível de disputa enquanto formadores de opinião, como também na fabricação do consumo cultural. Mas as propostas “cepecistas” no Rio de Janeiro voltavam-se principalmente para uma crítica aos desenvolvimentos culturais da década de 1950, que proporcionaram a abertura do contexto cultural anterior. Vistos como alienados pelo diálogo com as forças “bem-comportadas” e de compromisso com o “imperialismo norte-americano”, foram objeto dessa crítica, entre outros, a música “romântica” da Bossa Nova; a arquitetura “aliada” ao Estado desenvolvimentista dos projetos de Niemeyer e envolvidos nas políticas estéticas da construção de Brasília e, ainda, nas artes plásticas, os concretistas. As propostas de Gullar,

---

<sup>47</sup> Pape, Clark e Oiticica, diferentemente da poesia fenomenológica de Gullar, propunham uma radicalidade do real, conforme analisada no Capítulo 1. Ver Doctors (2001, p. 81-83).

portanto, não eram imprevistas e eventuais na articulação do movimento neoconcreto, nem mesmo as redações de colunas no *Suplemento Dominical* produziram o neoconcretismo sem que houvesse um contexto “ideológico” sobre o qual, pelo menos Gullar, estivesse referido. Uma importante especificidade marcava o movimento neoconcreto para formação de opinião e convocação de participação; o jornal era um meio e o movimento a sua concretização prática. Contudo, se para Gullar<sup>48</sup> o movimento neoconcreto era politizado e visto como meio de engajamento cultural na época, diferentemente, os membros do grupo estavam bastante livres sobre seus motivos de adesão. Assim, membros como Lygia Clark e Hélio Oiticica estiveram norteados pela pesquisa estética, de modo que, se o movimento como um todo deu o seu passo de importante ruptura com a arte concreta,<sup>49</sup> foi devido à heterogeneidade de propostas dos seus membros, principalmente a Clark, Oiticica e Pape, pela liberdade não necessariamente engajada em diretrizes políticas para criar. Por isso, a principal característica do neoconcretismo foi a experimentação, que possibilitou desdobramentos originais à arte contemporânea. As rupturas de conceitos realizadas no neoconcretismo, por artistas como Clark e Oitica, operaram desenvolvimentos que transportaram suas obras diretamente para o contemporâneo, deixando a ruptura apenas como um conceito datado ao neoconcretismo.

Entretanto, é possível afirmar que o neoconcretismo e o *Suplemento Dominical* foram importantes para Gullar como para Oiticica. Em 26 de novembro de 1960, Hélio publica seu primeiro artigo nesse suplemento, intitulado *Cor, Tempo, Estrutura*. No mesmo período, descreve Coelho (2002, f. 53), Gullar, Mario Pedrosa e José Guilherme Merquior “escrevem onze artigos sobre Oiticica”. Em 1961, Oiticica produz a maquete do seu primeiro labirinto, o *Projeto Cães de Caça* (ANEXO H, fig. 4), que era composto de cinco penetráveis,

---

<sup>48</sup> Sobre o seu engajamento, ver Gullar (1965, 1966).

<sup>49</sup> Nos anos 1950, o meio de arte brasileiro assimila os conceitos da arte concreta, trazidos por Max Bill, que é considerado o introdutor da teoria tripartida no Brasil. Bill defende a tese de que uma obra de arte não precisa de sensibilidade, bastando juntar três teoremas: o de Pitágoras, a folha e a tabela Fibonacci para construir uma escultura, segundo depoimento de Amílcar de Castro no vídeo *Neoconcretos* (MACIEL, 2002).

o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar e o *Teatro Integral*, de Reinaldo Jardim,<sup>50</sup> evidenciando que o movimento neoconcreto se fez possível num momento cultural em que os agentes eram, sobretudo, heterogêneos, e que podiam aderir aos movimentos com posições diferenciadas.

O projeto *Cães de Caça* é composto por um jardim em escala pública misturando elementos naturais e arquitetônicos. Exposto em forma de maquete, com texto de Mario Pedrosa, no MAM/RJ, nunca foi construído, mas indica simbolicamente a clivagem com que Oiticica começa a conceber sua arte por outros trajetos que vão progressivamente abolindo os suportes e estruturas, interrompendo o ciclo de influências de Gullar. Cada vez mais faz de suas obras fluxos poéticos em que a nomeação ganha especificidade e importância. Sua próxima produção, *Bólides* (ANEXO H, fig. 5 e 6), de 1963, já é um recipiente manuseável e penetrável que busca sensações heterogêneas que desintegram experiências previsíveis e estruturas significantes. Os nomes dos trabalhos de Oiticica são interessantes sínteses gerativas da derrubada de fronteiras e, ao contrário do que diz Gullar em sua entrevista para o vídeo *Neoconcretos* (MACIEL, 2002), não somente o nome do movimento serviu para estabelecer sua diferença com o grupo de São Paulo, como essa demarcação de um novo território configurou-se fundamental para a experimentação do grupo. Hélio Oiticica manteve essa contribuição específica da racionalidade experimental do movimento neoconcreto em sua arte, conforme ressaltou Luciano Figueiredo (1986), na prática de nomear e conceituar suas descobertas.

Tornadas imensas as distâncias entre os engajamentos concebidos por Gullar e Oiticica, diante da força específica da participação promovida pelo neoconcretismo, vê-se a partir de então que Oiticica começa a fazer frente às forças da hegemonia estética, que, para

---

<sup>50</sup> Tratava-se, aqui, da concepção participativa neoconcreta, a poética e o teatro em espaços abertos, existencial e imanente para experimentação vivencial.



ele, é a saída para “o espaço vivencial, o espaço da ação” (MELLO, C., 2003, p. 164). Assim diz:

A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público expectador de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despessoalizada, é antiarte por excelência. (OITICICA, 1986b, p. 82).

O termo “ambiental” é uma boa síntese para a obra de Oiticica, pois ele propõe novas maneiras de experimentar ambientações, embora seja impossível reduzir o *Parangolé* (ANEXO H, fig. 7) e as obras com suportes efêmeros que ele realiza. O importante não era a obra acabada, mas a vivência de um processo. Aos poucos Oiticica adere a essa nomeação, embora a passagem transcrita acima mostre que essa não foi sua concepção original e, muito embora ele esteja assimilando considerações mais amplas ao seu trabalho, sua ambientação se ocupa em desterritorializar ambientações codificadas. O atravessamento é fundamental nos seus movimentos, por esse motivo não se pode reduzir seus trabalhos a limites e estruturas. A partir de 1964, Hélio sobe o morro da Mangueira levado pelos amigos Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro, que já trabalhavam com alegorias para a Estação Primeira da Mangueira. Hélio torna-se passista, descobrindo novas fronteiras permeáveis entre células sociais, e escolhe aderir aos valores considerados desviantes dos padrões da moralidade que se asseveram com as instituições militares no poder. Em 1965, Hélio relata em “a dança da minha experiência” sobre essa mutação:

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de

camadas sociais, para uma compreensão da totalidade. (OITICICA, 1986a, p. 73).

Essa constatação verte para a dissolução das segmentações tradicionais, como o quadro da ditadura militar e a intelectualização conformista da classe média. Em suas obras são materializados protestos que passam a ter o compromisso estético coletivo para além da autoria e autonomia do criador. Oiticica busca a comunidade criativa mergulhando na experiência do labirinto multicultural e heterogêneo. Nesse mesmo ano, em sua obra *Sala de Sinuca* (ANEXO H, fig. 10), com jogadores coloridos e estandartes em serigrafias com a foto do amigo traficante, Cara de Cavalo, morto, Oiticica apresenta seu novo registro: *Seja Marginal – Seja Herói*. Ali se configurou a nova tessitura da relação entre arte e a experiência vivida. Suas obras não terão mais o caráter moderadamente domesticado anterior ao *Parangolé*, nem mesmo falam de um exterior de onde se observa um mero conceito ambiental. Sem essa especificidade que cruza territórios impuros, suas obras seguintes, como, por exemplo, *Tropicália* e *Cosmococas*, assim como suas manifestações públicas e renovadas conexões, perdem a carga da antiarte requerida e inventada por este artista ao potencializar contaminações entre heterogêneos que propõem um olhar expandido sensorial de depuração das purezas condicionadas. Fora dos padrões, a arte de Oiticica, quando traduzida, permanece como um simples lastro ou um subtítulo de uma estética tropicalista dos anos 1960 e 1970.

#### **4.2 No registro da antiarte: ação e dissolução dos suportes**

A partir de 1964, Oiticica dá profundidade ao inter-relacionamento com diversos atores e espaços sociais. Hélio submerge na densa comunidade do samba. O carnaval não é uma referência alheia que Oiticica recolhe à sua obra; suas experiências são vitais, conforme declara:

É preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização [...] já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. (OITICICA, 1986a, p. 72).

Assim como o “brutalista Parangolé” que nasce, segundo Salomão (2003, p. 38), “da constatação da contingência, nada tem de decorativo ou polido”, também a *Homenagem a Cara de Cavalo* feita em *Bólido – Caixa 18, Poema Caixa 2* – uma caixa preta com fotografias do corpo do traficante e um saco plástico com pigmento vermelho onde se exhibe o texto: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico”, é um intenso mergulho que questiona as contingências (ANEXO H, fig. 9 e 9a). Conforme narra Salomão (2003, p. 44), Cara de Cavalo era um bandido “mixuruca”, que matou o matador Milton Le Cocq de Oliveira que, por sua vez, fora procurado por um bicheiro que reclamou “providências contra o bandido [...] que estava cobrando propinas altas demais”. Milton Le Cocq foi assassinado por Cara de Cavalo, que se tornou o bandido mais procurado da época pela famosa Escuderia Le Cocq; momento em surgem as polícias armadas, como o Esquadrão da Morte, e as violências legitimadas oficialmente pelo Estado, com o apoio conformista da classe média. Hélio questiona não somente o assassinato, mas o contraditório da vivência no mundo “barra-pesada”, constituída, também, do mundo “traduzido” para um público amplo. Sua indignação é exposta no famoso texto, citado em vários registros sobre sua arte marginal e transgressiva, que assim diz:

Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um “momento ético” que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessária para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público número 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o

que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade [...]. Essa homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. (OITICICA, 1997c, p. 25).

Essa é a manifestação radicalmente híbrida de Oiticica articulando territórios contraditórios, não somente na disposição entre marginal e herói, mas também no campo ético e estético e ainda na idéia de poema e protesto. Nesse sentido, é importante salvaguardar a leitura de Oiticica dentro do contexto bipolar entre engajados e alienados, descritas na seção anterior. Pois há engajamento e preocupação com o coletivo, mas na especificidade de não se tratar de uma ruptura moderna, nem de um engajamento na linha dos discursos bipolares e segmentados. Arte e pensamento, em Oiticica, estão encharcados pela relação tempo-duração da arte contemporânea; Oiticica emprega o conceito de síntese na revitalização do passado sempre renovado em função do presente, conforme se lê em sua carta, de 8 de novembro de 1968, a Clark:

[...] Torquato está cheio de idéias, mas é que aqui a coisa está pesada: sabotaram tudo, principalmente o pessoal da música: muita gente mal cumprimenta o pessoal da Tropicália, inclusive os antigos amigos, o que faz lembrar o que havia conosco na época neoconcreta. O fato é que quando há inovação, a sabotagem sempre impera [...] *Creio que está havendo uma espécie de síntese*, em todos os campos, aqui, e certos valores e a reposição do que realmente vale estão sendo checados: *as obras como se revitalizam*, ou como dizia Rogério outro dia, *não se limitam ao tempo em que foram criadas*, como essas que a gente olha e diz: já sei, foi daquela época e se identifica com o ranço, no lugar e no tempo. (FIGUEIREDO, 1998, p. 65-68, grifo nosso).

Conforme diz Salomão (2003, p. 21), “o elemento Hélio”, gás nobre, fluido, penetrável, atravessa as barreiras do sistema disposto a reconsiderar pelo que é renovável e propondo linhas de fuga.. Essa especificidade de síntese temporal e renovação são fundamentais para compreender como Oiticica dialoga com muitas frentes e meios: a arte, a

favela, a TV, o samba, o *rock*, o cinema, as *performances*, etc., de modo algum negando a existência dos acontecimentos; trata-se de explorar a qualidade dessas experiências. Dificilmente se poderia entender a passagem, de uma postura crítica à apropriação de sua obra *Tropicália* ao envolvimento intenso com os músicos tropicalistas, sem essa disposição, conforme designa Salomão (2003, p. 50), “ciclópica de moldar e remoldar o mundo”. Por isso, na trajetória de Oiticica é preciso ler sempre a especificidade do diálogo multiplicador que ele fundava, concebendo a própria experiência, assim como as demais, para pensar a arte e suas proposições. Um exemplo dessa disposição é a sua declaração sobre a nova fundação objetiva na arte, quando o movimento Nova Objetividade ou Nova Figuração, com que os artistas da exposição *Opinião 65*, mencionada na seção 2.4, buscavam retomar a figuração, Hélio mantém seu recorte singular, mesmo em meio às descrições genéricas do movimento associadas à *Pop Art* e também à idéia de retorno ao neoconcretismo. Para Oiticica a síntese arte-vida é a elaboração artística das condições reais de existência:

*O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. [...] Esta é também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes também uma oportunidade criativa. (OITICICA, 1985, p. 28, grifo nosso).*

Uma importante especificidade distingue e destaca seus movimentos e sua obra de qualquer referência aos territórios domesticados que, em grande síntese, é ação de movimentar águas estagnadas; dissolver os objetos das belas-artes introduzindo materiais precários, efêmeros, “menos” nobres, e propor o acesso da vivência-arte a qualquer um.

É no sentido oposto aos “bons espelhos”, do memorialismo e da utopia moderna no Brasil, que segue a arte de Oiticica, cujo princípio é a ação e dissolução dos objetos contemplativos. Suas propostas são demolidoras dos “bons espelhos” memorialistas.

### 4.3 O tropicalismo modista e o memorialismo

Procurando descolar a cultura marginal da história canônica da Tropicália, Frederico Coelho (2002) retira do conjunto dos “hegemônicos e consagrados”, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, as trajetórias obliteradas e que mantiveram a ligação direta com a cultura marginal, seguindo produtivas após a queda do Tropicalismo “modista”. Segundo o pesquisador, a Tropicália musical<sup>51</sup> que congregava os músicos baianos e paulistas<sup>52</sup> na proposta de uma abordagem estética da MPB (Música Popular Brasileira) é um processo simultâneo, confluyente, todavia não homogêneo com a Tropicália. Na intenção de diluir a homogeneização associada à Tropicália, Coelho sublinha a heterogeneidade que reúne participantes de meios culturais variados, como nas artes plásticas de Lygia Clark e Oiticica; na crítica de Rogério Duarte e José Agripino; na poesia com Waly Salomão, Torquato Neto e Duda Machado e no cinema de Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

Para sublinhar a atuação de Oiticica em diversas frentes, Coelho considerou necessário contextualizar as mudanças históricas, políticas e culturais que nos anos 1960 se mantiveram na influência positiva do Estado político e democrático, com os governos JK, JQ e JG. Nesse período, a imprensa é atuante em ações culturais coletivas que ampliam as bases sociais e culturais no compromisso estético coletivo. Na década seguinte, com a repressão do regime militar e o exílio dos ídolos populares, são desarticulados os movimentos artísticos engajados e aprofundadas as divisões originadas anteriormente. É nesse eixo que a chamada cultura marginal atuava, sustentando uma radicalidade criativa que, ao permanecer para além

---

<sup>51</sup> O grupo da Tropicália musical reúne os cantores: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia. Maestro e arranjador paulista: Rogério Duprat. Letristas e compositores: José Carlos Capinan, Torquato Neto e Tom Zé. Posteriormente, se juntaram ao grupo os Mutantes, com Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, e também Jorge Ben, Jorge Mautner e Julio Medaglia (BRITO, A., 1972).

<sup>52</sup> Recorte na tese de doutorado de Elisete Zanlorenzi (apud MARQUES, 2004) contesta a essencialização da preguiça baiana e do clima de “festa eterna” afirmada por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo a autora, eles desenvolveram esse discurso para marcar um diferencial das cidades industrializadas e urbanas. A preguiça, aí, aparece como uma especiaria que a Bahia oferece para o Brasil.

do tropicalismo musical, demonstra a efemeridade do “momento” tropicalista. De acordo com Coelho (2002), o tropicalismo musical e a cultura marginal redimensionam o suposto equilíbrio de poderes no campo cultural brasileiro dos anos 1960, quando artistas e intelectuais se engajavam em projetos para conquista de novos espaços, mas preocupados com suas atuações entre os pólos de formadores de opinião ou de entretenimento para o público. Dos anos 1960 aos 1970, diz Coelho (2002, f. 58), “todos, mesmo a jovem guarda, participaram, atacaram ou interagiram” com os parâmetros de uma arte revolucionária. O engajamento político era a chave de representações do ativista, do popular, do cafona, etc. Entretanto, quando os níveis de audiência se tornaram mais acirrados, tratando as diferentes propostas no eixo indiferenciado, neutralizador da TV, a polaridade entre engajados e alienados transformou-se em disputas por espaços de atuação na TV e o seu público. O tropicalismo musical surgiria nesse “vácuo”, visando o contato com o popular da nova indústria cultural e buscando o verniz superficial das paradas de sucesso. Os valores definidos pelos níveis de audiência, que tornavam “todos” produtos de consumo, mostram que a transformação do tropicalismo musical, que irradia até nossos dias uma especificidade de vanguarda, foi possibilitada pelas proposições fora dos padrões domesticados da arte de Oiticica.

Entretanto, ainda hoje, a Tropicália é comemorada na influência de estéticas as mais distintas, confluindo em representação da identidade “contracultural” brasileira em permanente absorção de “essências” que negam as produções contraculturais efetivamente realizadas.<sup>53</sup> Essa constelação eclética e homogeneizante, que segundo Coelho (2002), faz

---

<sup>53</sup> Resumidamente, descreve-se a Tropicália como absorção permanente da retomada antropofágica, propostas na década de 1920 e 1930 por Mario de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade com a idéia de digerir a cultura hegemônica dos centros culturais e regurgitá-la após elaboração nas periferias. Também à *Pop Art*, como incorporação de todos os referenciais estéticos, eruditos aos populares, como, ainda, na influência direta do concretismo. Essas referências são conduzidas no livro de Antônio Carlos Brito (1972). Também podem ser

parte do condicionamento ao “espírito de uma época” e à “canonização excessiva”, pode ser especificada no ritual memorialista e sua paradoxal prática de negar a memória e repetir o discurso fundador dos moldes hierárquicos da tradição que buscam as “realidades” substantivas do “povo”.

Nessa perspectiva, o memorialismo do tropicalismo musical corresponde à tese que comemora a indústria cultural como substituta da cultura nacional-popular. Proposta que propõe balizar a “casa imaginada” a partir do mercado e no lugar da tradição, argumentada por Renato Ortiz (2001) em *A Moderna Tradição Brasileira*. O título sugestivo de uma abordagem questionadora da presença da tradição surpreende pelo caráter conservador dessa mesma tradição no discurso retórico do autor. Segundo Ortiz (2001, p. 165), “a indústria cultural adquire [...] a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterando-a em termos mercadológicos”. A idéia de Ortiz (2001, p. 179) é de que a ética midiática, surgida nos anos 1960 e 1970, deu um novo ímpeto de “narrativa mais realista” às “estórias fantasiosas do passado” e isso se deveu, segundo ele, à padronização dos empresários brasileiros, que transformaram os “capitães de indústria”<sup>54</sup> em “homens da administração”. O autor, então, compara Assis Chateaubriand (TV Tupi) e seus funcionários “multitarefa” com Roberto Marinho (Rede Globo) e seus profissionais “uni-especializados”, que seriam responsáveis pelo salto que dissolve o pessoalismo e o apadrinhamento da tradição. Ortiz (2001) comemora a introdução do Brasil como competidor no mercado consumidor mundial, através da exportação de telenovelas e publicidades, como um salto qualitativo rumo ao desenvolvimento. Para descrever essa transformação, Ortiz (2001, p. 75) coleta os depoimentos que “retratam um ambiente” e, segundo ele, podem “recuperar a memória desta sociedade”. Entretanto se preocupa em esclarecer que “o passado é descrito muitas vezes em

---

encontradas com um repertório mais alegórico no artigo intitulado *A Retomada Antropofágica da Tropicália*, de Rodrigo Herrero (2004).

<sup>54</sup> O termo “capitães de indústria” é de Fernando Henrique Cardoso e utilizado por Ortiz (2001, p. 57).



termos românticos [...] as lembranças vêm carregadas de uma nostalgia que *compromete* uma avaliação aproximada do período” (ORTIZ, 2001, p. 78, grifo nosso). Argumento no mesmo formato das teorias pós-modernas que propagam a democratização do popular contra as elites, onde é mantido o discurso de ruptura com o passado “romântico”, associando memória a equívoco, conforme faz Ortiz (2001), na idéia de pensar o Brasil “realisticamente”. Sair do atraso é, segundo esse argumento, manter o memorialismo como força dos movimentos sociais e culturais populares que propuseram estéticas e práticas associadas ao avanço e modernização, os quais, produzidos pela mídia brasileira, diluem as “velhas incapacidades”. Argumentos fundamentados nos “bons espelhos”, inscrevem a memória como turvação que compromete a avaliação da “verdade histórica” e dos interesses do mercado e seus “colaboradores” em levar a “boa” essência da brasilidade às audiências regionais e mundiais.

O memorialismo do tropicalismo musical surge como o espírito embalsamado nessa contemplação, “espírito de um tempo” em que as redes de comunicação passaram a traduzir as vozes populares para milhares de pessoas, através dos produtos propagados pela “casa” e filtrados pelos índices de audiências, comunicando o *ethos* do “gosto” brasileiro. Teorias que revelam o fascínio pelas “superpessoas”, como faz Ortiz (2001) com o “homem da administração”, e endossa um modelo oligárquico, onipotente e vertical como a Rede Globo no lugar gerador de felicidade e pertencimento nacional na homogeneização de identidades brasileiras. Porém, ao dizer que esse modelo dilui o apadrinhamento, a segmentação, o hierárquico e ainda as narrativas ficcionais da tradição, evidenciam-se os decalques grosseiros de arcaicas concepções cordiais. No memorialismo, o comemorativo realiza um *apartheid* com a memória e revigora-se continuamente nos absolutos conservadores da tradição, seguindo no sentido de veicular o máximo, reduzindo ao mínimo a heterogeneidade. Dentro dos códigos da comemoração, a memória põe em risco a continuidade da festa e dos que estão

gozando nela. Não se trata então de subversão, de descobrir coisas novas e conexões curiosas, mas do mesmo corpo mole entregue à aceitação convencional da passividade contemplativa.

Novamente, é através do “crítico” que “traduz” o movimento em comportamento, quando se operam: a carnavalização da Tropicália no apelo “sonhador” à preguiça e ao modo de ser ritual da vida nos trópicos. Segundo Coelho (2002), o modismo tropicalista teria sido deslanchado pelo “humor mais humorístico do que crítico” de Nelson Motta, que escreve, em fevereiro de 1968, o artigo, *Cruzada Tropicalista*, produzindo a missão de:

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar da cafonice ou mau-gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ele encerra, ainda desconhecido. (MOTTA, 1968 apud COELHO, 2002, f. 87).

Coelho (2002, f. 87) assinala que “esse começo galhofeiro e debochado vinculou os tropicalistas às bananas, ao programa do *Chacrinha* etc. Como consequência, a moda e o debate sobre o tropicalismo estavam lançados”, entretanto, adverte que a expansão do tropicalismo não se deveu aos músicos, letristas e maestros, mas à arte radical de Hélio Oiticica, que em 1964 já buscava o corte com a “cultura brasileira oficial”.

Indo além na análise da cultura marginal, Coelho (2002) enfoca a continuidade da Tropicália de Oiticica com *Câncer*, filme de Glauber Rocha, com Torquato Neto, Rogério Duarte, Caetano Veloso e Hélio Oiticica, para os quais, com a exceção de Caetano Veloso, era fundamental discutir a violência cotidiana, já que os estereótipos carnavalescos e tropicais do tropicalismo musical não eram, para eles, o fio condutor de suas questões e obras. Coelho faz questão de sublinhar a distância entre tropicalismo musical e Tropicália, segundo afirmação de Rogério Duarte (1987 apud COELHO, 2002, f. 85), que sugere designar o tropicalismo musical, diferentemente da Tropicália, como um “momento de um movimento que começou muito antes”, já que este último seguia além das intenções de regenerar o tecido cultural

brasileiro<sup>55</sup> e da “intencionalidade comercial e midiática dos músicos tropicalistas que contribuiu para o modismo criticado por Oiticica” (COELHO, 2002, f. 88).

A aproximação das trajetórias de Glauber Rocha com a de Oiticica é desenvolvida por Coelho (2002), dando densidade às questões de Oiticica e descolando-as das propostas do tropicalismo musical. O breve encontro entre Oiticica e Rocha funde a radicalização da “postura intelectual frente à violência” e desfaz o culto memorialista ao tropicalismo musical, já que Oiticica e Rocha questionavam os mecanismos basilares das estereotipias nas periferias.<sup>56</sup> Assim diz:

A violência dos ditos marginais era passível de ser vista e apropriada positivamente, através de outros códigos que não os da legalidade e valores da classe média em geral. [...] O banditismo social transformador e a violência justificada (*Cara de Cavalo estaria para Oiticica assim como Antônio das Mortes para Rocha em 1964*), presente constantemente, ao menos nesse período, nas obras de Glauber e Oiticica, começavam em 1968 a ser discutidas em algumas frentes. Foi através de seus trabalhos que ambos demonstraram a intenção de assumir e retratar o marginal, o negro, o miserável e todos os elementos que radicalizavam as representações e estereótipos presentes nas propostas milongueiras e populares do tropicalismo musical, veiculadas nas revistas e jornais do país. (COELHO, 2002, f. 40, grifo nosso).

Seria no diálogo com as extremidades que Oiticica revelaria o avesso do memorialismo em sua recusa de conceber horizontalmente o heterogêneo e o multicultural. Se Oiticica atravessa as fronteiras dos espaços construídos, também o faz com relação ao simbólico. Nota-se no discurso memorialista a produção de estereotipias conservadoras como

---

<sup>55</sup> Segundo declaração de Caetano Veloso: “Em 1966, eu intuía o movimento sugerido por Gil como uma ação necessária para regenerar o tecido social da MPB, mas esse grande acontecimento seria também, a meus olhos, uma estratégia definitiva de lançamento do grupo baiano com seu peculiar repertório de interesses”. (VELOSO, 1997, apud Coelho, 2002, f. 88).

<sup>56</sup> O mesmo entrecruzamento de trajetórias é salientado pela curadora francesa Catherine David (1997, p. 249-250): “Radical e libertário [...] Oiticica terá vivido sua obra, até os limites extremos, as promessas, paradoxos e os impasses do Brasil contemporâneo. Em um país ‘condenado ao moderno’ e a permanente improvisação para sobreviver, ele terá sido juntamente com Glauber Rocha, nos anos 60/70, uma das maiores e mais exemplares figuras da cultura brasileira. Os temperamentos diferentes [...] não impediram os dois homens de se encontrarem, de perturbar e deslocar de maneira permanente os termos e os espaços convencionais do debate cultural, atacando especialmente os clichês e as mistificações (de um Brasil multicultural e sociável) [...]”

a que Ortiz (2001, p. 158) associa ao “*nonsense*” de “um determinado tipo de comportamento [...] dentro desta conjuntura política” dos movimentos contraculturais, designados enquanto “cultura da depressão [...] sob o signo da ameaça”<sup>57</sup> que, segundo ele, ocorre no Brasil dos anos 1960 aos 1970. Essa concepção salienta a desvalorização da produção marginal, que é representada, segundo Coelho (2002, f. 11), como “um descaminho cultural e político”, idéia de um “vazio cultural” que, afinal, confronta o memorialismo tropicalista já que este, enquanto prática pessoalista, mantém-se no horror ao anonimato, produzindo homogeneização de modo a absorver todos os efeitos de luzes. Por isso, é eclético em exaurir manifestações compatíveis com os vários espetáculos, necessitando negar divergências internas e externas. Culto ao conservador, para o qual a racionalização de Oiticica e o seu isolamento estético estratégico, fora do *mainstream* e conforme enfatizado por Coelho, precisavam ser extirpados como doença terminal, segundo interpretação de Gilberto Gil em 1972, em sua entrevista para a revista *Bondinho*. Gil diz:

[...] a gente foi pra Tupi fazer o Divino Maravilhoso, ainda a gente foi com aquela disposição de oferecer o melhor, do sentimento, da vibração anterior da gente. Mas no fim a gente já tava quase desprovido dessa coisa, porque aí já tava terrível, a opinião pública toda dividida, prefeitos de algumas cidades do interior fazendo abaixo-assinados para a TV Tupi cortar o programa da gente. Ou seja, *you begin to feel that you are marginal*, que você tá sendo visto como uma coisa monstruosa, como um câncer, e a *image of cancer for me is a depressing thing*. (sic) (GIL, 1972 apud COELHO, 2002, f. 140, grifo nosso).

Especificadas as distâncias do “bom espelho” e aquelas que dialogam com as extremidades turbulentas, é possível vislumbrar a estética híbrida atual vertendo enquanto paradigma do mercado sem dialogo entre heterogêneos, mas na exploração do multicultural como imagem da essência exótica. Prática memorialista que, através do olhar privilegiado da

---

<sup>57</sup> Ortiz (2001, p. 156-159) se refere aos trabalhos de Vasconcelos (1997) e Martins (1979).

neutralização midiática, reduz as diferenças radicais às superfícies da moda com que “donos das bocas e milícias dos diversos comandos”, adverte Waly Salomão (2003, p. 115), encaram a propaganda “como uma descrição confiável de um possível modo de viver”. Nada se dissolve dos velhos estigmas na importação de políticas de etnias, religiões, guetos, etc., pois no banquete das imagens pós-modernas reúnem-se para o consumo “substancializações” refletidas no halo luminoso de procedimentos individualizados que se formam alhures, distantes das práticas singulares e reais. Importa, desse modo, sublinhar que a estética híbrida do traficante-pensador não trafega no registro da antiarte de Oiticica, pois não dissolve a aura dos “bons espelhos”. O contexto atual é de extrema radicalização, onde estão dissolvidas as instituições da memória e da participação na medida inversa em que recrudescer a violência. Através da estética, MV Bill,<sup>58</sup> como porta-voz das minorias, se procura fazer frente ao destrutivo, das vítimas de estigmas produzidos nos “bons espelhos”, entretanto, com as imagens verticalizadas do exótico, reflexos do mesmo espelho. Configuração cíclica que aponta para a serpente que morde a própria cauda, o *uróboro*, em que o memorialismo, produzindo maiores segregações de territórios de extremidades e violências, reproduz maiores memorialismos no eterno degustar do sabor devorador, desejoso da aura das imagens.

#### 4.4 Aspiro ao labirinto: a Tropicália de Oiticica

Nomeado carinhosamente de Heliocaetagério por Lygia Clark devido à amizade com Caetano e Rogério Duarte, durante a convergência com os músicos tropicalistas, no segundo semestre de 1968, pouco depois da publicação do artigo de Nelson Motta, Oiticica faz duras críticas à *bananização* do modismo tropicalista:

---

<sup>58</sup> Referências sobre o rumo recente de MV Bill estão no livro de Soares, Athayde e MV Bill (2005).

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – Enfim, a transformar em consumo algo que nem sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam “stars and stripes” já estão pintando suas araras, suas bandeiras etc. Ou então estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais, anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. [...] Muito bom. Mas não esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto que vai além do problema da imagem pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para consumo [...] mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore [...]. (OITICICA, 1997e, p. 125).

Oiticica teria transformado sua postura, conforme pesquisou Coelho (2002), pela aproximação feita por Rogério Duarte e Torquato Neto com os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em sua carta a Clark, de 15 de outubro de 1968, enquanto embala suas obras para a exposição na Signals Gallery,<sup>59</sup> em Londres, Oiticica menciona o início desse relacionamento, dizendo:

Tem um amigo meu, Torquato Neto (o maior letrista a meu ver, que trabalha com Caetano e Gil) que quer ir comigo no navio: vai ser ótimo! Queria muito que você estivesse em Londres, [...] Quanto à promiscuidade em que vivem (*Exploding Galaxy*) não me incomoda em nada: hoje não tenho preconceitos de espécie alguma e em relação a nada.

Sobre a transformação de postura, esclarece na mesma carta:

Lygia, vou relatar um grupo de acontecimentos e experiências aqui, sucintamente, que me transformaram muito nesses últimos meses e que de certo modo são resultado de tudo o que queria esse tempo todo [...] Não sei quando tudo começou a ferver: creio que foi em abril – minha amizade com o Rogério foi decisiva para nós dois e tinha de dar resultados: Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que eu possuía com a sociedade “normal”

---

<sup>59</sup> A Signals Gallery era uma galeria de arte de vanguarda em Londres, nos anos 1960. Lá expuseram os gigantes da arte moderna, como Mondrian, Malevich, Duchamp, Arp, Calder, entre outros. Dirigida por Paul Keeler e David Medalla, este último um artista filipino que se relacionava com a comunidade nômade Exploding Galaxy. O fechamento da Signals fez com que as obras de Oiticica fossem expostas na Whitechapel Gallery com a intervenção do crítico de arte inglês Guy Brett, que permaneceu colaborador de Oiticica e Clark por muitos anos. (SALOMÃO, 2003, p. 82).

[...] descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e que fazem, que querem comunicar construir. Isso foi bom para eu quebrar o cerco burguês ou pequeno-burguês que eu me encontrava [...] manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação. (FIGUEIREDO, 1998, p. 44-45).

Nesse relato, síntese de mudanças no posicionamento de Oiticica, percebe-se o questionamento que segue processando a antiarte. A recente postura se desdobra nas intervenções públicas de *Apopolipopótese*, no debate “Cultura e Loucura”, no MAM/RJ, e na filmagem de *Câncer*, com Glauber Rocha, até sua ida para Londres, em novembro de 1968. Da periferia ao centro, Oiticica jamais se apresenta como o híbrido que negocia sua estética. Também não se trata de estar sem a ilusão do retorno, pois Oiticica não separa existência de atividade. Sua trajetória rumo à marginalidade é inversa à dos músicos tropicalistas, que, no caso declarado de Veloso, buscavam regenerar o tecido da MPB e aparecer publicamente. É também na revelação de Gilberto Gil, quando se esclarece o interesse do grupo, rumo à arte das extremidades de Oiticica, apenas na superficialidade que aspirava; conforme diz Oiticica, ao conformismo dentro das representações codificadas e estereotipadas com que ambos pessoalizavam o “submundo marginal”. A convivência com Rogério Duarte acelerou alterações em Oiticica, mas jamais transformou em estereótipos a busca e a manutenção do fio condutor na arte. Hélio, que costumava chamar Rogério Duarte de Madame Duarte, mantém sua distância das crenças de Duarte, que era “encharcado do pensamento esotérico [...] ao qual Hélio sempre foi esquivo” (SALOMÃO, 2003, p. 76). O importante era o mundo imanente “com suas diversas aparições, camadas, capas, volumes, superfície, dobras, fissuras, arestas” (SALOMÃO, 2003, p. 77). A proposta da arte marginal de Oiticica jamais foi a de embalsamar a marginalidade ou qualquer outra manifestação em estética folclorista e dualista. Diz Salomão (2003, p. 67):

HO soube metamorfosear o mundo dado em sistema significativo e chumbar a ordem da vivência com a ordem da expressão. [...] Antifolclorização, Hélio tira o que é essencial, as estruturas do barraco são transformadas criativamente em sua prancheta, transformam-se nos barracões tanto de TROPICÁLIA quanto nas experiências sensoriais todas.

A *Tropicália* (ANEXO H, fig. 11), apresentada em 1967 em Brasília, no 4º Salão da Arte Moderna do Distrito Federal e também no MAM/RJ, era um ambiente construído, pensado e questionado, na prancheta como na vida. Conjunto de penetráveis, feito por um penetrável principal que é acessado pelo participante, retirando os sapatos e adentrando nas experiências táteis-sensoriais: tecido de algodão, cores, plantas, tijolos, araras, areia, pedrinhas, etc.; passagens de imersão no labirinto de imagens processadas pelo participante que, liberado sensorialmente para doar sentidos imagéticos às intersecções penetráveis com o barracão e suas teias vazadas, simbólicas e concretas, são devoradas pela imagem onipotente da TV colocada ao fundo do labirinto. Hélio propõe ao participante interrogar por si próprio o aprisionamento ao tempo convencional: a televisão como boca do mundo; o “esponjamento” essencialista como em modismos “tropicália”; a oposição da casa burguesa com sua cordialidade fechada à rua; o barraco com seus atravessamentos funcionais e ligações orgânicas de vivências sensoriais.

Oitica capta a geometria do pessoalismo doméstico, com sua devoração de individualidades e sua pobreza de espírito que direciona afetos em imediatismo dos interesses pequeno-burgueses, procurando produzir uma arte de experimentação com heterogêneos que, localizados na periferia, pudessem fazer frente ao mimetismo estético internacional; ele disse em *Tropicália*, em 4 de março de 1968:

Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado de arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas (Nova Objetividade Brasileira no MAM – abril 1967). A conceituação da Tropicália, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade. [...] No



início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da Antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nessa tentativa. [...] Propositadamente quis eu, desde a designação criada por mim de Tropicália [...] até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética Pop e Op, internacionais, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas. [...] creio que a Tropicália, que encerra toda uma série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada de um mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar um mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida [...].(OITICICA, 1997e, p.124-125).

Trata-se de formular a “raiz raiz brasileira” conforme explica no texto *Barracão*:

[...] a fundação da *raiz Brasil* em oposição à folclorização desse *material raiz* – a folclorização nasce da camuflagem opressiva [...] é anticultura porque propõe a demolição do que é opressivo: a cultura como é imposta artificialmente [...] é o não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado. (OITICICA, 1997b, p. 137).

Portanto, Hélio não buscava representações nem alianças com o “banquete rebaixador” da passividade contemplativa; ao contrário, era o “filtro de ascensão sensorial”, diz Salomão (2003, p. 69), descarrego de condicionamentos quando é preciso tirar os sapatos para sentir, no “esforço depurado”, o cotidiano sem opacizações dos germes que “trancam” as entradas no cristal do tempo. Depuração, ao mesmo tempo brutalista e de extrema simplicidade, com propostas para deslocar os espelhos da periferia. Em *Mergulho do Corpo*, *Bólide-Caixa 22* (ANEXO H, fig. 12), feito de uma caixa d’água Eternit onde se lê ao fundo “mergulho do corpo”, apresenta a desconstrução dos reflexos doces; por isso são precários e dispersivos. *Ready-made* transladado da loja de material de construção para interrogação do corpo, linha de fuga e corte na polaridade especular da brasilidade, com suas caixas d’água expostas nas milhares de lajes sobrepostas, penetrando encostas e imensos planos

“corrosivos”, ameaçando as zonas gradeadas e fortificadas, com seus encanamentos “embutidos” e disfarçados da sujeira:

Espelho arquetipal, primitivo [...] Que corpo é este? [...] um tanque pré-fabricado, industrial [...] não visa a captar nenhuma shakespeariana essência vítrea. Por isso é raso, para “evitar a auto-ilusão de pensar que possuímos uma natureza profunda” [...] Não é propriamente o monte de órgãos descrito nas lâminas dos anatomistas [...] nem se restringe ao objeto de análise dos biólogos; isto é, não se reduz só ao corpo de que a ciência vê ou de que fala [...] nem exige o corpo dietético [...] “reflete” um outro recorte: o corpo capaz de fruição sensorial [...] fonte originária, renovável, de prazer. (SALOMÃO, 2003, p. 90-91).

Suas transformações são fluxo e mudança buscando colocar em atividade as “coisas” substancializadas e estagnadas. Em *Quasi-Cinema*, proposições de *Cosmococas* (ANEXO H, fig. 13 a 15), Oiticica fotografa celebridades em jornais, livros, discos, tratando-os plasticamente com o rastro branco da cocaína e refotografa-os produzindo imagens de dissolução, “brumaquilagem” conforme nomeou, dos limiares dos estados alterados dos anos 1970, que o participante pode interrogar com o corpo em contato com balões, espumas, redes, areia e água, que abrem os canais das experiências sensoriais táteis, sonoras e visuais. Conceito de “crelazer”, criado por Oiticica, como catalisador de energias não opressivas no corpo que, ativado e integrado, explora livremente imagens, sons, idéias e sonhos. Segundo Ivana Bentes (2003a, p. 87), nos ambientes *Cosmococas* (ANEXO H, fig. 16), Oiticica “desloca o espectador de um ‘ponto de vista’ e o instala num ‘ponto de existência’ [...] ouvindo rumores, ruídos, fragmentos de música, sentindo texturas, experimentando um cinema-mundo”. Planejamento “nem fotografia nem cinema” para desintegrar o espectador codificado na distância psíquica da sala de cinema.

Porém, as experiências *Quasi-cinema* de Oiticica, em parceria com Neville D’Almeida, vão, de acordo com Kátia Maciel (2005, p. 283), redimensionar “a idéia do dispositivo cinematográfico”. Em *Cosmococas*, explica Maciel (2005, p. 286), Oiticica

aprofunda sua pesquisa problematizadora do uso das imagens e da arte-participação encontrando “no cinema a matéria tempo que faltava a suas experimentações com o espaço”:

A proposta de *Cosmococas* incide diretamente sobre a questão desta virtualização do espaço. A arquitetura é feita de imagens, de projeções puras cuja oscilação é aquela calculada pelo movimento que se passa entre as imagens e não nas imagens. [...] A radicalidade dos *blocos de experiências* *Cosmococas* instaura um deslocamento duplo em relação ao dispositivo cinema. Por um lado, multiplica-se a projeção que se estende como uma construção e por outro lado o uso das imagens fixas retoma ao fotográfico que antecede e forma a experiência do cinema. É como se Hélio olhasse para a origem do cinema e para o futuro ao mesmo tempo. As *Cosmococas* são ao mesmo tempo a desconstrução e reconstrução da experiência do cinema. (MACIEL, 2005, p.286)

Ainda segundo Maciel (2005, p. 284), introduzindo o diálogo entre cinema e arte, as *Cosmococas* colocam em experimentação a imagem como imagem-relação na qual cada espectador está potencialmente convocado a articular sua imagem “entre os elementos propostos [...] estabelecendo um modelo possível de relação a ser vivida”. Desse modo, as *Cosmococas* rumam para um além-cinema que constela no traçado de Oiticica proposições que, sem negar suas possíveis origens, são recriadas em novas e singulares experimentações.

Multipostas de Oiticica que são habilidades em desdobrar as várias camadas do labirinto revelando que qualquer esforço de purificação é impuro e que entrar no labirinto não é contemplação passiva nem comemoração neutralizadora, mas momento de crise que se desfaz destrinchando cada nó:

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências: estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades. Direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. (OITICICA apud SALOMÃO, 2003, p. 52-53).

Hélio Oiticica processou suas obras de intensidades, participações e transformações, partindo da heterogeneidade brasileira, para ela, para todos, assim como sua própria. Exterior-interior, não haveria diferença qualitativa, mas penetráveis interrogações. “Homem-eixo da sua era”, nomeia Waly Salomão (2003, p. 118), e aquele que transformou a arte moderna européia, remarca Luciano Figueiredo (apud SALOMÃO, 2003),<sup>60</sup> a arte de Oiticica segue além das fronteiras do pensamento na arte e de questões exclusivas para um só meio discutir. Arte-vida que conecta multiplicidades e singularidades, valorizando as passagens entre territórios e impurezas, do precário e do efêmero, propondo saídas às encruzilhadas através da liberdade para assumir a experimentação e a certeza de que nada se perde. Práticas para a memória em ininterrupta metamorfose que não nega suas origens, mas dinamiza-as em propostas inventivas, conectando contextos reais e abertos aos heterogêneos, irradiando potências transformadoras de vidas.

---

<sup>60</sup> “Entre outras coisas, os trabalhos de Oiticica demonstram a transformação da ‘idéia de arte moderna’ européia pela visão de indivíduos que são considerados ainda como pertencentes à assim chamada ‘periferia’”. (FIGUEIREDO apud SALOMÃO, 2003, p. 66).

## CONCLUSÃO

Este trabalho procurou interrogar a aposta pós-moderna nas novas representações multiculturais – híbridas e mestiças dos contingentes marginalizados – como vias de negociação e de dissolução das vozes hegemônicas da modernidade. Para tanto, o trajeto de investigação considerou as novas representações no registro estético que, por um lado, se vincula à construção cultural dos cânones modernos e à produção de subjetividades. De outro, tratando das condições e dos efeitos da criação artística, o recorte estético da arte contemporânea renuncia aos princípios dos cânones e, portanto, foi privilegiado como horizonte teórico e conceitual para questionar os limites e atravessamentos das novas representações.

A arte contemporânea, ao recusar os enquadramentos e as representações, descortina a discussão pós-moderna nas vias de negociação com uma estética que não rompeu com o modernismo. Desse modo, o pós-modernismo, ao buscar a distância das metanarrativas originárias, puristas e centralizadoras da modernidade, produz novas essencializações da alteridade, radicalizando os cânones modernos aprisionados na representação. Assim como a arte construtiva privilegiou a utopia da forma para libertar-se da “irracionalidade” do figurativismo, recorrendo às abstrações da beleza contidas em racionalizações funcionais, as novas representações pós-modernas buscam na “irracionalidade” a transcendência das formas. Contudo, essa suposta “irracionalidade” não é via de dissolução, pois adequada aos velhos espelhos conservadores. As abstrações dissociadas das múltiplas experiências concretas de vidas são pulverizadas nas práticas de mercado e do consumo, propondo descrições substancialistas como discursos confiáveis sobre os diferentes modos de viver.

As migrações das periferias aos centros, em seus diversos contextos e territórios, apontam para a naturalização das práticas redutoras modernas, de classificação e representação, na produção de homogeneizações e estereótipos. No contexto real do encontro

entre heterogêneos, verificam-se intensificações de violências em fundamentalismos e conservadorismos. Na perspectiva do olhar estrangeiro, as traduções das periferias estão associadas ao seu crescimento acelerado e, ao desestabilizarem a qualidade de vida de “antigas maiorias”, são essencializadas na tentativa de diluir a ameaça que representam. As representações híbridas decodificadas a partir dos códigos conservadores de civilidade individualizada compõem o olhar genérico, o horizonte de referências onde diferenças são negociadas e domesticadas.

Neste trabalho, foi proposto conceber o olhar genérico na extensão do olhar privilegiado, produzido na distância segura dos dispositivos de visibilidade massivos e neutralizadores como a televisão e, também, nos procedimentos em que as imagens representam o registro “da verdade”. O olhar genérico e privilegiado agrega, ainda, a prática cartográfica em que o mapeamento multicultural, comparável e mensurável, é simbolicamente prolongado. A redução e compactação de diferenças são alcançadas, nas novas representações, ao imbricar os dispositivos no registro da boa imagem, como recurso imparcial e descritivo do mero “bios” multicultural, que, transitados em valor, com a proximidade amadora do vídeo, dotam de “humanização” a descrição e tradução dos heterogêneos. Essa conceituação procurou apontar para a captura do “olho amador” do vídeo, através do qual o plano errático inter-humano, singular, complexo e ambíguo e que, inicialmente, vem desestabilizar o discurso tradicional do cinema, é transformado em sensibilizador de um bem-fazer técnico capaz de representar trajetórias singulares em ações estereotipadas e adequadas ao consumo de estéticas negociadas. Nesse caso, o “olho amador” reúne a proximidade do *corpus* geral do vídeo e a distância psíquica da “aura” imagética, produzindo novos produtos essencializados facilitadores das decodificações do multiculturalismo.

Essa discussão também introduz a absorção das teorias pós-modernas no Brasil, que buscam naturalizar com as novas representações as estéticas populares em função dos efeitos supervalorizados da (in)formação como perspectiva modernizante. Nesse sentido, a investigação desdobrou a interrogação das novas representações do multiculturalismo produzidas pelo olhar estrangeiro em assimilações locais. No caso brasileiro, no contexto da globalização, a pesquisa apontou para a manutenção de laços com o discurso radicalizado moderno. De outro, a especificidade de dinâmicas que não cabem nas sistematizações codificadas pelo olhar estrangeiro sobre as periferias. As vias, sujeitas a endossar as representações essencialistas pós-modernas, apresentam trajetórias próprias e diferentes dos códigos de negociação individualizados. O retorno aos suportes e aos discursos tradicionais na arte pós-moderna dos anos 1980 permitiu investigar, no contexto brasileiro, as dinâmicas que constroem a idéia de pessoa e sua relação com a totalidade social. Espaços, objetos, coisas ou sujeitos nas matrizes culturais mestiças são pessoalizados quando ameaçados pela horizontalidade, igualdade e singularidade associados ao desprestígio do anonimato. Rumo à pessoalização e domesticação do campo artístico, o discurso pluralista e eclético de críticos e artistas evidencia, na reificação da idéia de brasilidade, rituais mecanizados que opacizam a heterogeneidade multicultural.

Não por acaso, no pessoalismo, a conquista de representações se mostra enredada na edificação de idéia de nação, através dos meios massivos e suas alianças propulsoras de hierarquias em cujo contexto real, do diálogo construtivo entre heterogêneos, as diluições são continuadas. Assim, na medida em que a ameaça do vazio é constante, diferentemente do recurso descritivo e imparcial das negociações, no Brasil os sentidos de pertencimento precisam ser permanentemente construídos através das “emoções”. Por outro lado, o pessoalismo permite abstrações e imparcialidades que são sustentadas pelo memorialismo na busca de ruptura com o passado “atrasado” e crença na verdade histórica e linear do presente.

Erigido em ideologia junto aos meios de visibilidade massivos, no discurso um-todos e na angariação de audiências, o memorialismo constrói-se pela comemoração do bem-fazer técnico, amarrado aos sentidos de racionalização e “modernização” dos dispositivos que refletem os “bons espelhos”, como as redes de televisão, a mídia, as ciências, as disciplinas, etc., capazes de tratar materialmente as essências em suas transcendências ideais.

O memorialismo confronta, principalmente, a memória construída nas práticas reais e singulares que ameaçam as homogeneizações propagadas. Na assimilação eclética dos diversos efeitos de luzes e celebrações, produz e reproduz fetiches continuamente em discursos que dissociam os planos concretos dos imaginários. As representações essencialistas pós-modernas brasileiras, aprisionadas ao bem-fazer técnico moderno, acentuam em abstrações as estereotipias do primitivismo marginal e atrasado das maiorias populacionais que ameaçam também, no contexto real, os bons espelhos de minorias. É importante sublinhar que esses discursos não são privilégios de minorias, mas amplamente difundidos pelas maiorias que projetam estereótipos hierárquicos, dicotômicos e homogeneizadores da multiplicidade.

Nas produções artísticas contemporâneas, das vanguardas expressivas às rupturas neoconcretas, foram operados os primeiros deslocamentos do tempo cronológico moderno, assim como das verdades ideais e fixas da modernidade. O passado virtualmente contemporâneo e o presente sempre em processo são questões legadas pelo desconstrucionismo à arte contemporânea. O memorialismo colocado em questão pelo contemporâneo revela sua força propulsora nas dinâmicas brasileiras conformadas aos cânones do modernismo e dos olhares privilegiados. Esses, especialmente direcionados ao bem-fazer técnico como essência das novas representações para públicos amplos, são também colocados em xeque pelas intervenções corrosivas da videoarte nos registros de temporalidades enquadradas na “boa” ou verdadeira imagem. A videoarte dissolve a pureza



das imagens e os discursos normatizadores como, ainda, subverte o olho fictício e privilegiado das meras descrições do outro. Os diversos trabalhos artísticos com o vídeo, mencionados nesse trabalho, esclarecem que a intervenção do artista não corrobora a proximidade segura e passiva do espectador contemplativo e identificado no discurso do consumo e, ainda, desautoriza as representações. No campo artístico contemporâneo do vídeo, provocar a interatividade e a dúvida quanto ao verossímil das imagens são evoluções deflagradas pelo desconstrucionismo na dissolução de suportes tradicionais, à aura do objeto-arte e autoral do artista, em continuidade com a reflexividade do pensamento rumo ao heterogêneo, em que o passado é renovado em função do presente.

No Brasil, os artistas neoconcretos integraram as questões desconstrucionistas na arte contemporânea, e esse movimento deve sua inventividade à inserção heterogênea de agentes que propuseram, pela experimentação livre, a arte-participação. Entre os artistas neoconcretos, Hélio Oiticica produziu obras brasileiras sem negar o contexto heterogêneo, romper com a memória, produzir comemorações ou inversões carnavalizadas e, sobretudo conformar-se aos códigos conservadores. Oiticica processou linhas de fuga questionadoras das essencializações, homogeneizações, conformizações e representações nos moldes dos bons espelhos. Operando em outros registros que não o das dicotomias entre engajados e alienados, inaugurais das massificações na mídia, possibilitou o recorte singular, assim como linhas de fuga das estereotípias representativas. Sua arte imanente, passagem entre materialização e desmaterialização, não dissocia as palavras do corpo experimentado; é ritmo ancorado na existência, intensidade do sentir vivo, transformador e criador que tem lugar em qualquer lugar e, entretanto, ao contrário do lugar qualquer não se confunde com ele, pois constela em inventividade e estranhamento os lugares comuns, enferrujados e empoeirados, em novos e inusitados lugares.

O trânsito com heterogêneos na arte de Oiticica permite concluir que as novas representações não diluem os discursos hegemônicos ou proporcionam o encontro entre heterogêneos. Assim, se as representações se mostram plásticas em absorções, por um lado, vêm mantendo sentidos para identificações nos moldes com que o mercado e o consumo ampliam e filtram novas conformações e distâncias. De outro, as novas representações se valem dos produtos substancializados pelo mercado como contorno viável e exótico aos que não negociam no mundo da obsolescência planejada. Seria possível apontar que, no Brasil, o mercado e o consumo ajudam a construir os limites do pessoalismo com uma lógica pública que emana abstração e neutralidade recortando, a partir da sedução publicitária e da aura das imagens, o eixo das emoções requeridas à apresentação pessoal pública. Nesse contexto, a memória é apropriada no senso memorialista, já que a memória concreta e a memória contemporânea desfazem o véu de arraigadas fantasias. Portanto, a memória surge como marginal e implica sua necessária revisitação na dissolução da reprodutibilidade da aura em que as representações têm sido fieis ao engessamento do movimento singular e criativo. No sentido extenso, este trabalho enfatiza o valor cultural da arte contemporânea no compromisso ético-estético rumo ao heterogêneo e desconstrução dos mecanismos homogeneizadores da multiplicidade e da arte separada da vida.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2004.

BARROS, Stella Teixeira de. Beatriz Milhazes In: BEATRIZ Milhazes. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça; Caracas: Sala Alternativa Artes Visuales, 1993. p. 5-6. Catálogo da exposição.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 299-317.

BENTES, Ivana. Hélio Oiticica: CC6 Coke Head's Soup – proposição para Thomas Valentin. In: MOVIMENTOS improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: CCBB, 2003a. p. 86-87. Catálogo da exposição.

\_\_\_\_\_. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003b. p. 113-132.

BLOCH, Arnaldo. Profeta da utopia brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 nov. 2005. Segundo Caderno, capa, p. 2.

BRITO, Antônio Carlos. *Tropicalismo: sua estética, sua história*. São Paulo: Vozes, 1972.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. O moderno e o contemporâneo. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 202-215.

CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 4-6, 16 nov. 1985.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 257-270.

CÍCERO, Antônio. Hélio Oiticica e o supermoderno. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 54-57.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COCCHIARALE, Fernando. Daniel Senise. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 141-159.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 61-68.

COELHO, Frederico Oliveira. “*Eu, brasileiro, confesso a minha culpa e meu pecado*”: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. 2002. 233 f. Dissertação (Mestrado em História Social)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

COIMBRA, Eduardo; BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 345-349.

COSTA, Marcus de Lontra. Vai passar, vai ficar. *Módulo*, n. 87, 1985. Disponível em: <<http://www.luizaquila.art.br/marcus.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2005.

\_\_\_\_\_. A pintora do Brasil. *Projeto Difusão Animaes*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/animae/artistas/tomie/tapres.htm>> Acesso em: 20 ago. 2005.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVID, Catherine. O grande labirinto. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. Catálogo. p. 248-259.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: \_\_\_\_\_. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990b. p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>>. Acesso em: 28 mar. 2004.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *Margins of Philosophy*. Brighton: Harvester, 1982.

DOCTORS, Márcio. A radicalidade do real. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textos, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 79-83.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DOMINGO: *Revista do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 984-994, 1994.

DUBOIS, Phillipe. Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. In: INTRODUÇÃO. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p. 4-8. Catálogo da exposição.

ENCICLOPÉDIA Virtual de Artes Visuais do Itaú Cultural. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso Em: 5 jun. 2005.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidades*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FIGUEIREDO, Luciano. Introdução. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Compilação: Luciano Figueiredo; Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 5-7.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oitica: cartas: 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. Imagem e contra-imagem. In: SÔNIA Andrade: vídeos, 2005-1974. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005. p. 11-21. Catálogo da exposição.

FREYRE, Gilberto. A experiência afro-brasileira. *O Correio*, Rio de Janeiro: Unesco, n. 5, p. 10, out./nov. 1977.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

GEIGER, Anna Bella. Um depoimento. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 75-76.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.

\_\_\_\_\_. *Vanguardas e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. A produção biopolítica. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 161-173.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

HEARTNEY, Eleanor. *Movimentos da arte moderna: pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução. In: JOSÉ Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 10-19. Catálogo da exposição.

HERRERO, Rodrigo. A retomada antropofágica da Tropicália. *Rabisco*, n. 44, 25 jul./8 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/44/tropicalia.htm>>. Acesso em: 13 out. 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO DE CULTURA E EDUCAÇÃO DA AMAZÔNIA. *Atividades realizadas*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.ieca.com.br/cursosja13.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2005.

KASTRUP, Virgínia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 39-63.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 13-47.

MACIEL, Kátia. *Neoconcretos*. Videodocumentário. Rio de Janeiro: N-Imagem-UFRJ:Itaú Cultural, 2001.

\_\_\_\_\_. As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. In: COSMOCOCA: programa in progress – Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim. Buenos Aires: La Stampa, 2005. p. 283-293.

MARQUES, Fabrício. A invenção da indolência. *Pesquisa Fapesp*, set. 2004. Disponível em: <[http://revistapesquisa.fapesp.br:2222/transform.php?xml=3/0/20040903/200409103/pt/SEC2\\_5.xml&xsl=xsl/pt/article.xsl&transf=normal&id=SEC2\\_5&lang=pt&issue=200409103](http://revistapesquisa.fapesp.br:2222/transform.php?xml=3/0/20040903/200409103/pt/SEC2_5.xml&xsl=xsl/pt/article.xsl&transf=normal&id=SEC2_5&lang=pt&issue=200409103)>. Acesso em: 17 set. 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5. *Ensaio e Opiniões*, set. 1979.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Revista Teorema*, Porto Alegre: Núcleos de Estudos de Cinema de Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

MENZEL, Peter. *Material world: a global family portrait*. San Francisco: Sierra Club Books, 1994.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 189-207.

MELLO, Christine. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 143-174.

MELLO, Janaina. A narrativa literária no rap neonaturalista de MV Bill e Racionais Mc's. In: POLÊMICA: as nossas certezas são sempre provisórias. Disponível em: <[ww2.uerj.br/~labore/híbridos\\_narrativa](http://ww2.uerj.br/~labore/híbridos_narrativa)>. Acesso em: 13 set. 2005.

MILHAZES, Beatriz. *Mares do Sul*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 5 jul. 2005.

MILHAZES, Beatriz. [Entrevista para Fundação Bienal de São Paulo. 2004]. Disponível em: <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>. Acesso em: 17 jun. 2005.

MORAIS, Frederico. *Vibrações cromáticas*. 1984. Disponível em: <[http://www.simoedeassis.com.br/arcangelo\\_ianelli](http://www.simoedeassis.com.br/arcangelo_ianelli)>. Acesso em: 17 ago. 2005.

\_\_\_\_\_. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

\_\_\_\_\_. Pintura, apenas. In: INDIVIDUAL. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. Catálogo da exposição. Disponível em: <<http://www.luizaquila.art.br/fmoraes1994.htm>> Acesso em: 22 ago 2005.

\_\_\_\_\_. *O Brasil na visão do artista: o país e sua gente*. São Paulo: Sudameris: Prêmio, 2002.

\_\_\_\_\_. A pluralidade da arte no final do século. In: SEFFRIN, Silvana.(Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004a. p. 105-110. (Coleção Pensamento Crítico, v. 2).

\_\_\_\_\_. Do corpo à Terra. In: SEFFRIN, Silvana.(Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004b. p. 115-123. (Coleção Pensamento Crítico, v. 2).

\_\_\_\_\_. No balanço dos anos. In: SEFFRIN, Silvana.(Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004c. p. 100-105. (Coleção Pensamento Crítico, v. 2).

\_\_\_\_\_. *O Brasil na visão do artista: o país e sua cultura*. São Paulo: Prêmio, 2004d.

MV BILL. *A bomba vai explodir?* 2003. Disponível em: <<http://www.vivafavela.com.br>>. Acesso em: 13 set. 2005.

\_\_\_\_\_. *Declaração de guerra*. [s.d.]. Letras do CD homônimo. Disponível em: <[http://www.realhiphop.com.br/mvbill/main\\_news.htm](http://www.realhiphop.com.br/mvbill/main_news.htm)>. Acesso em: 20 set. 2005.

NATASHA PRODUÇÕES. Disponível em: <<http://www.natasha.com.br>>. Acesso em: 13 set. 2005.

NEGRI, Antônio. *Cinco lições sobre império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OITICICA, Hélio. Parangolé: uma nova fundação objetiva na arte. In: DEPOIMENTOS: ciclo de exposições sobre a arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985. p. 27-30.

\_\_\_\_\_. A dança da minha experiência. In: \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a. p. 72-76.

\_\_\_\_\_. Posição e programa. In: \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b. p. 77-83.

\_\_\_\_\_. Aparecimento do suprasensorial. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997a. p. 127-130. Catálogo.

OITICICA, Hélio. Barracão. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997b. p. 137. Catálogo.

\_\_\_\_\_. Cara de Cavalo. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997c. p. 25. Catálogo.

\_\_\_\_\_. Esquema geral da Nova Subjetividade. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997d. p.110-119. Catálogo.

\_\_\_\_\_. Tropicália. In: HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997e. p. 124-126. Catálogo.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAES, Maria H. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.

PARENTE, André. *O cristal especular de Sônia Andrade*. In: SÔNIA Andrade: vídeos, 2005-1974. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005. p. 23-35. Catálogo da exposição.

PIET Mondrian. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Mestres da Pintura).

PROJETO Itinerâncias Urbanas. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/pip.html>>. Acesso em: 7 jun. 2005.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?: e outros escritos*. Rio de Janeiro. Rocco, 2003.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.

SOARES, Luiz Eduardo; ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SÔNIA Andrade: vídeos, 2005-1974. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005. Catálogo da exposição.

VASCONCELOS, Gilberto. *Musica popular: de olho na festa*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.



## ANEXO A - VANGUARDAS: DADAÍSMO, SURREALISMO E FUTURISMO



Fig. 1 Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913.  
*Ready made*, madeira e metal,  
126 cm de altura.  
[www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com)

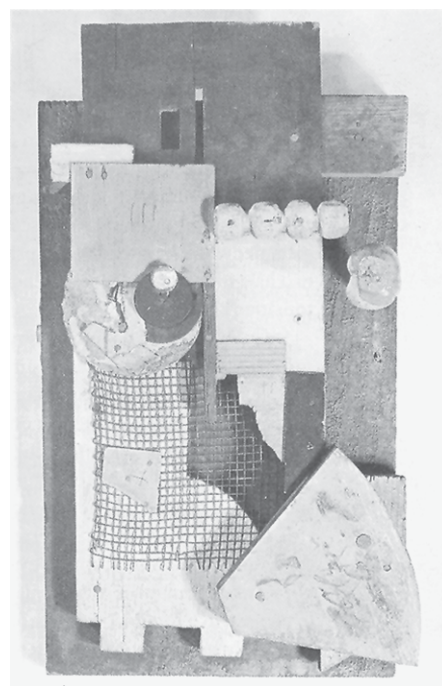


Fig. 2 Kurt Schwitters, *Merz, Konstruktion*, 1921.  
Montagem, 35 x 20 cm  
Museum of Art, Filadélfia.  
Giulio C. Argan. *Arte Moderna*.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 359



Fig. 3 Hans Arp, *Sapato azul emborcado com dois saltos sob uma abóbada negra*, 1925.  
Pintura sobre madeira, 79,3 x 104,6 x 5 cm  
Peggy Guggenheim Collection, Bonn.  
[www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org)

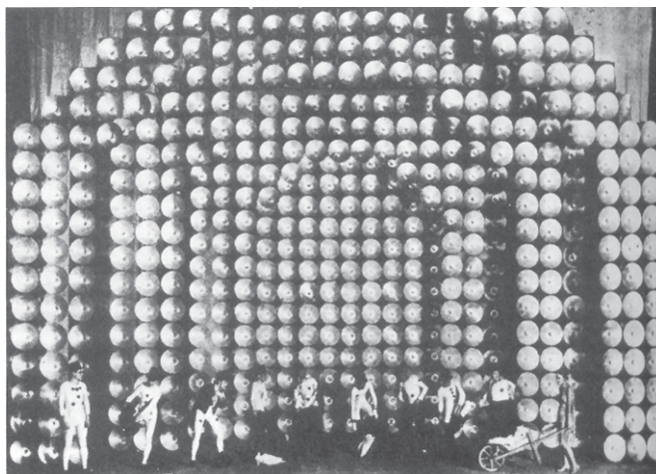


Fig. 4 Francis Picabia,  
*Encenação para Relâche*, 1926.  
Biblioteca Real Sueca, Estocolmo.  
Giulio C. Argan. *Arte Moderna*.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 354



Fig. 5 Man Ray, *Sem Título*, 1929.  
Fotografia, 23 x 18 cm  
Museum of Modern Art, Nova Iorque.  
Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 355

(Surrealismo)



Fig. 6 Giorgio de Chirico,  
*A nostalgia do Poeta*, 1914.  
Óleo e carvão sobre tela, 89,7 x 40,7 cm  
Peggy Guggenheim Collection, Roma.  
[www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org)

(Futurismo)



Fig. 7 Fernand Léger, *Esboço cenográfico para "La création du monde"* balé sueco de D. Milhaud, 1923.  
Giulio C. Argan. Arte Moderna.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 307

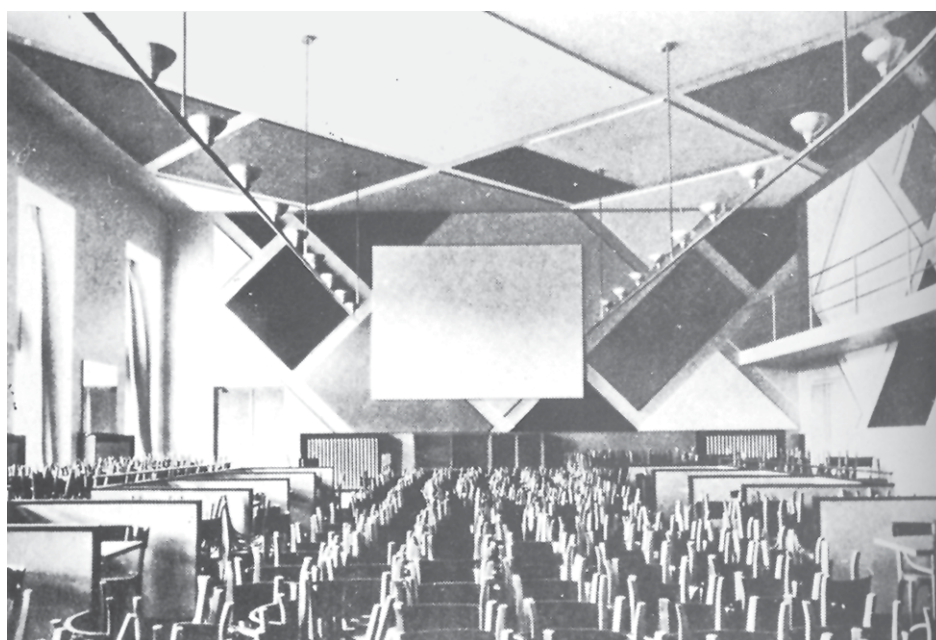


Fig. 8 Theo van Doesburg e Hans Arp, *Cinema-restaurant L'Aubette*, 1927-28.  
Agora destruído, Estrasburgo.  
Giulio C. Argan. Arte Moderna.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 408

## ANEXO B – AMBIENTE CONSTRUÍDO E TENDÊNCIAS CONSTRUTIVAS

(Arquitetura moderna)



Fig. 1 Habitação Pruitt-Igoe em St. Louis, Missouri, projetada por George Hellmuth e Minoru Yamasaki, 1951.  
[www.umst.edu](http://www.umst.edu)

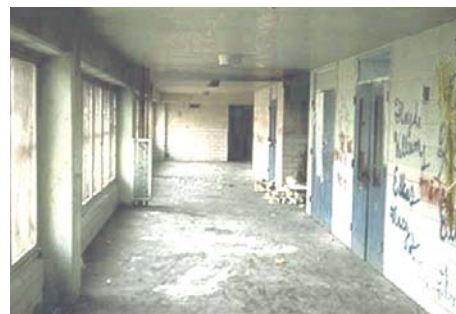


Fig. 1a Vandalismo em Pruitt-Igoe.



Fig. 1b Demolição de Pruitt-Igoe, em 1972.

(Arquitetura pós-moderna)



Fig. 2 Philip Johnson, Prédio da AT&T, Nova Iorque, pronto em 1979.  
Fotografia de Joe Kerr/Architectural Association.  
Eleanor Heartney. Movimentos da arte moderna: pós-modernismo.  
São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 11



(De Stijl)

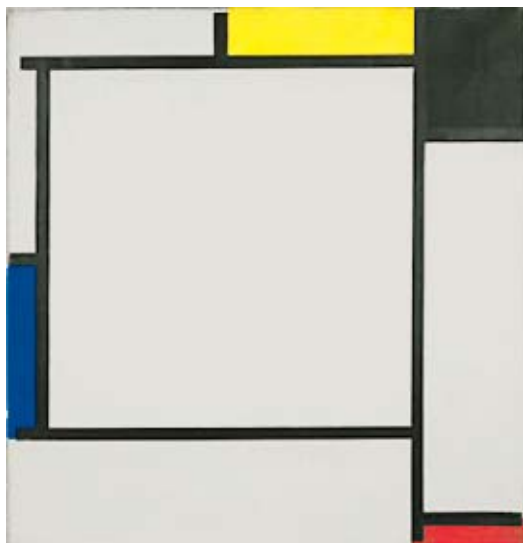


Fig. 3 Piet Mondrian, *Prancha 2, com Amarelo, Preto, Azul, Vermelho, e Cinza*, 1922.  
Óleo sobre tela, 55,6 x 53,7 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum.  
[www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org)

(De Stijl)

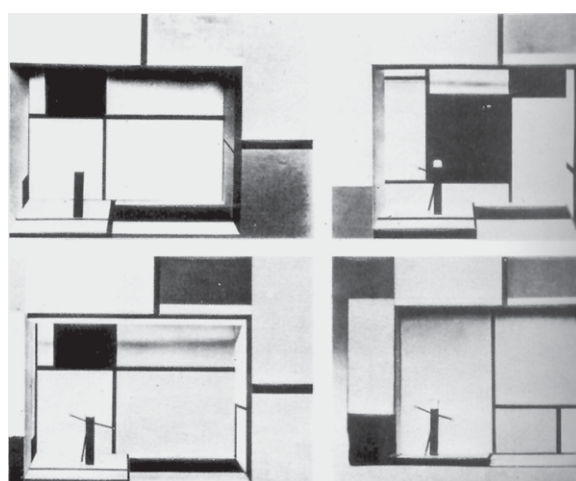


Fig. 4 Piet Mondrian, *cenário para L'éphémère est éternel de Michel Seuphor*, 1926.  
Giulio C. Argan. *Arte Moderna*.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 410

(De Stijl)



Fig. 5 Thomas Gerrit Rietveld, *poltrona com elementos em negro, vermelho, azul*, 1917.  
Madeira laqueada.  
Stedelijk Museum, Amsterdã.  
Giulio C. Argan. *Arte Moderna*.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 407



Fig. 6 Walter Gropius,  
*Fábrica Fagus Shoelast*, 1911-12.  
Alfeld an der Leine, Alemanha.  
(Projeto de arquitetura Bauhaus)  
[www.tu-harburg.de](http://www.tu-harburg.de)

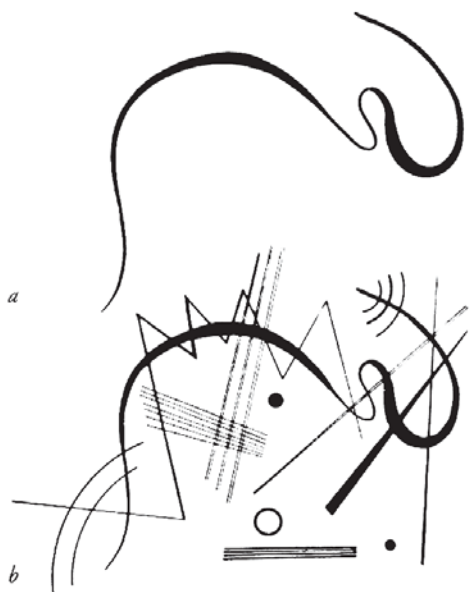


Fig. 8 Vasilli Kandinsky,  
de *Ponto linha e superfície*, 1925.  
(Livro que reúne as experiências didáticas de  
Kandinsky na Bauhaus)  
a) linha ondulada livre com acentuação:  
posição horizontal;  
b) a mesma linha ondulada acompanhada  
por linhas geométricas.  
Giulio C. Argan. Arte Moderna.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 320



Fig. 7 Marcel Breuer, *cadeira em madeira Bauhaus*,  
1923.  
(M. Breuer foi ex-aluno e professor da  
Bauhaus)  
[www.artemoderna.art.br](http://www.artemoderna.art.br)

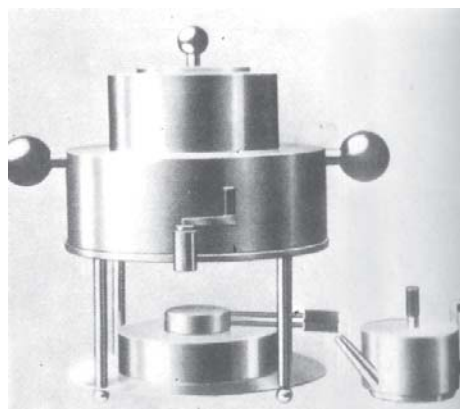


Fig. 9 Josef Knau, *chaleira e espiriteira*, 1924.  
Alpaca prateada.  
(Escola do metal da Bauhaus)  
Giulio C. Argan. Arte Moderna.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 272

(Arte concreta)



Fig. 10 Max Bill, *Construção derivada de uma coroa circular*, 1942-44.  
Mármore branco, 40 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 39

(Arte concreta)



Fig. 11 Max Bill, *Unidade tripartida*, 1948-49.  
Aço inoxidável, 114 x 88 x 98,2 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 38

(Construtivismo russo)

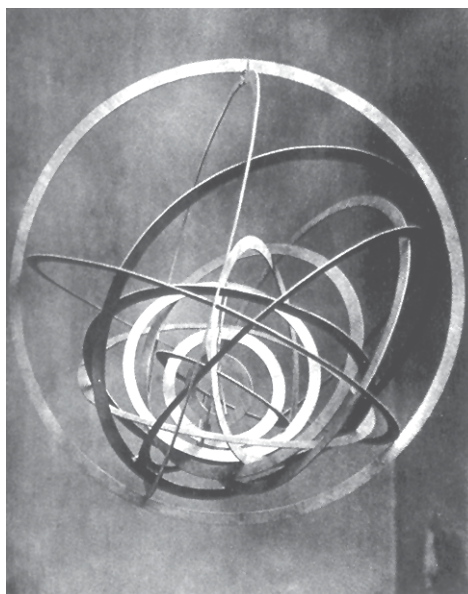


Fig. 12 Alexander Rodchenko, *Construção espacial*, 1920-21.  
(da série de Construção espacial, composta de seis trabalhos)  
Compensado de madeira e tinta prateada.  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 23

(Construtivismo russo)

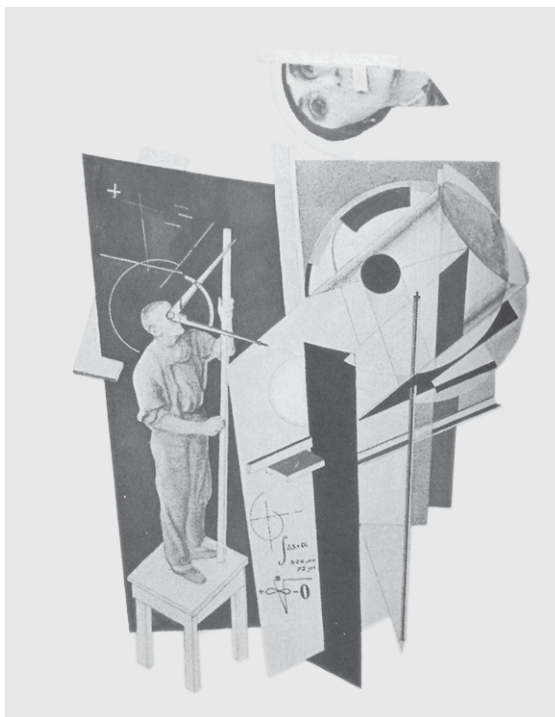


Fig. 13 El Lissitzky, *Tatlin trabalhando no projeto do Monumento à Terceira Internacional*, 1920.  
Colagem, Londres, Grosvenor Gallery.  
Giulio C. Argan. Arte Moderna.  
São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 328



(Concretistas brasileiros)

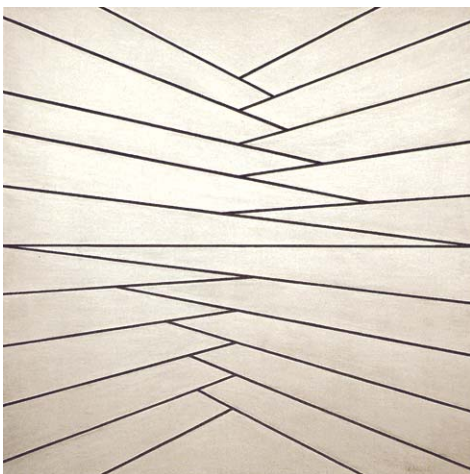


Fig. 14 Waldemar Cordeiro, *Idéia visível*, 1956.  
Tinta e massa sobre madeira, 100 x 100 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 50

(Concretistas brasileiros)

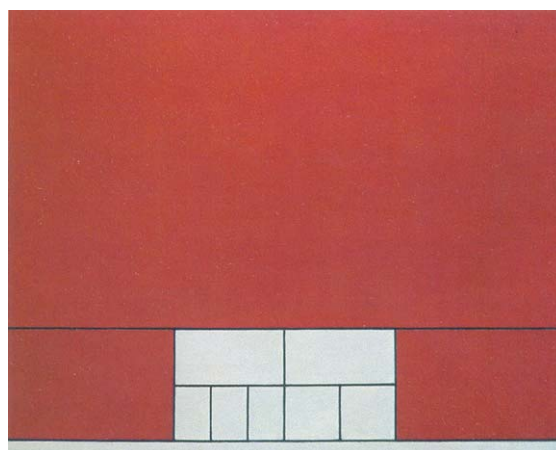


Fig. 15 Milton da Costa, *Em vermelho*, 1958.  
Óleo sobre tela, 73 x 92 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 53

(Concretistas brasileiros)

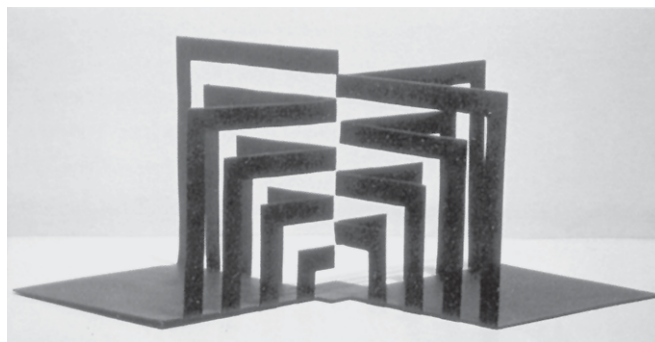


Fig. 16 Luís Sacilotto, *Concreção 5942*, 1959.  
Alumínio pintado, 30 x 30 x 17 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 52

## ANEXO C – ARTE FIGURATIVA BRASILEIRA



Fig. 1 Portinari, *Cacau*, 1938.  
Pintura mural a afresco  
280 x 298 cm  
Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.  
[www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)



Fig. 2 Lasar Segall, *Mulheres do Mangue*, 1946.  
Óleo sobre tela, 60 x 65 cm  
Arte no Brasil: cinco séculos de pintura,  
escultura, arquitetura e artes plásticas.  
Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979, p. 657



Fig. 3 Di Cavalcanti, *Pescadores*, 1951.  
Óleo sobre tela, 114 x 162 cm  
Arte no Brasil: cinco séculos de pintura,  
escultura, arquitetura e artes plásticas.  
Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979, p. 682



Fig. 4 Alfredo Ceschiatti,  
*Anjos da Catedral de Brasília*, 1970.  
Três peças em alumínio fundido, suspensas em  
cabo de aço.  
222 cm, 100 kg; 340 cm, 200 kg; 425 cm, 300 kg  
[www.catedral.org.br](http://www.catedral.org.br)

## ANEXO D – NEOCONCRETOS



Fig. 1 Lygia Pape e Reinaldo Jardim,  
*Ballet neoconcreto nº 1*, 1958.  
Madeira e tecido pintado,  
4 peças de 200 x Ø75 cm  
4 peças de 200 x 75 x 65 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 82

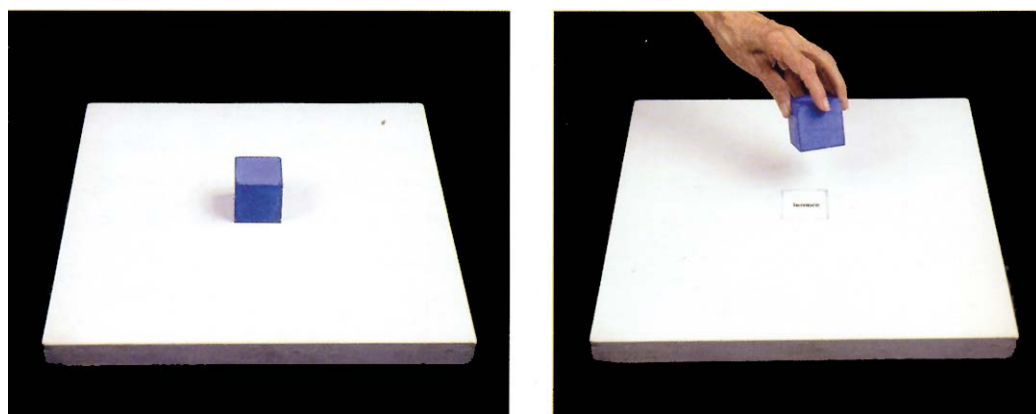


Fig. 2 Ferreira Gullar, *Lembra*, 1959.  
Madeira pintada, 3 x 40,5 x 50 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 84

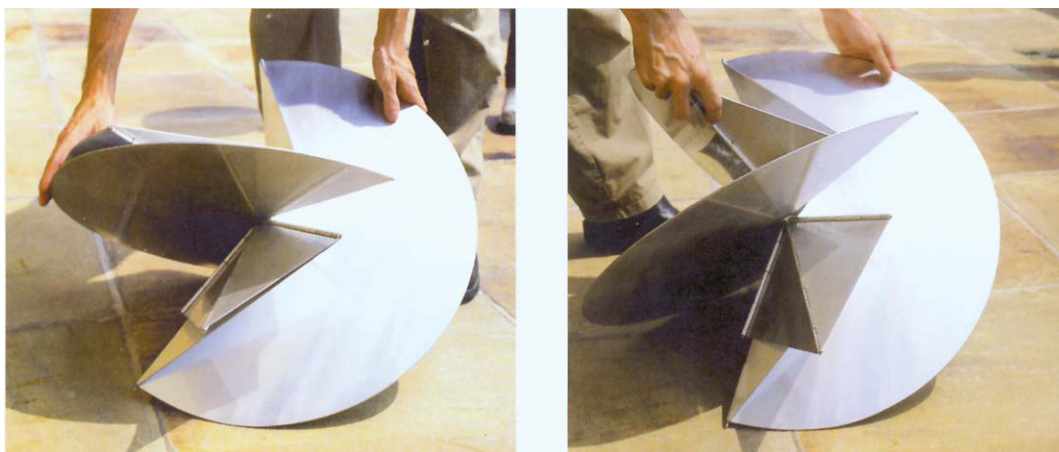


Fig. 3 Lygia Clark, *Bicho*, 1959.  
Alumínio, Ø 60 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 90

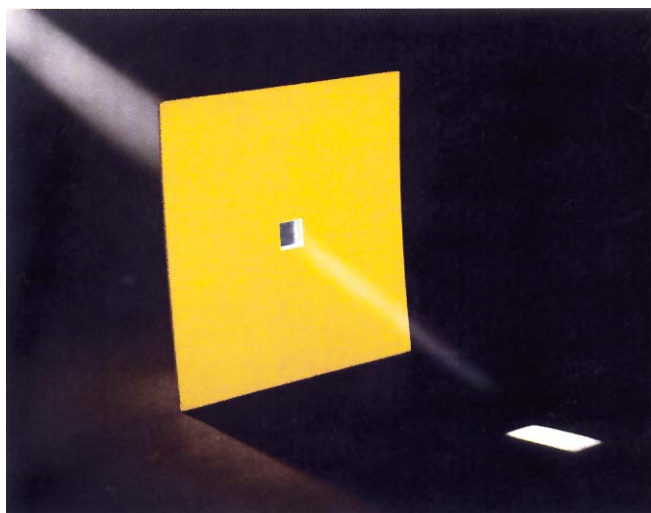


Fig. 4 Lygia Pape, *Luz* (do Livro da criação), 1960.  
Guache sobre cartão, pranchas de 30 x 30 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 82



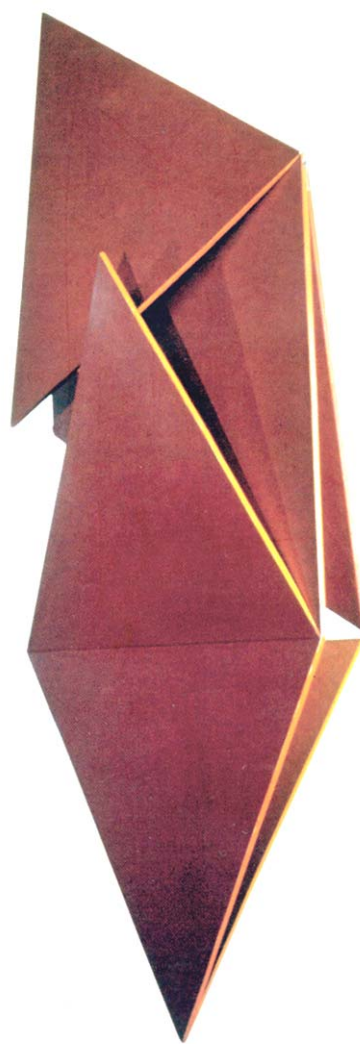


Fig. 5 Hélio Oiticica, RELEVO ESPACIAL, 1960.  
Óleo sobre madeira, 150 x 62 x 8,5 cm  
Ronaldo Brito. Neoconcretismo: vértice e  
ruptura do projeto construtivo brasileiro.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 72

## ANEXO E – MINIMALISMO, ARTE CONCEITUAL E MULTICULTURALISMO



Fig. 2 Robert Morris, *Peça de canto*, 1964.  
Pintura sobre compensado de pinho,  
183 x 254 x 130 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, Nova  
Iorque.  
[www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org)

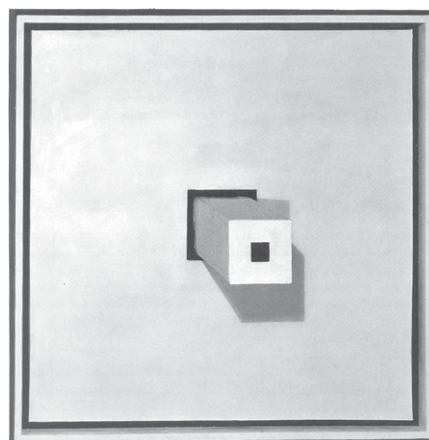


Fig. 1 Sol Lewitt,  
*Estrutura de parede, branca*, 1962.  
Óleo sobre tela e madeira pintada  
114,3 x 113 x 49,5 cm  
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.  
David Bachelor. Minimalismo.  
São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 37

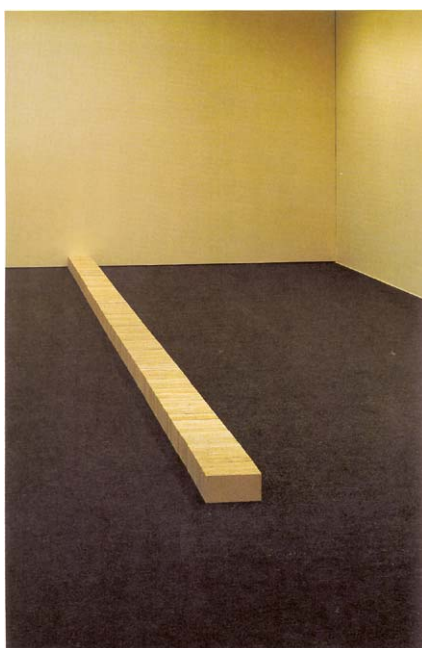


Fig. 3 Carl Andre, *Alavanca*, 1966.  
137 tijolos refratários, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm  
National Gallery of Canada, Ottawa.  
David Bachelor. Minimalismo.  
São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 58







(Multiculturalismo pós-moderno)



Fig. 8 Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988.  
Fotografia colorida, 210,2 x 299,7 cm  
Eleanor Heartney. Movimentos da arte  
moderna: pós-modernismo.  
São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 75

(Multiculturalismo pós-moderno)



Fig. 9 Krzysztof Wodiczko, *Trabalho de Projeções Públicas*, 1988.  
Projeção na fachada do Hirshhorn Museum,  
Washington D.C.  
Eleanor Heartney. Movimentos da arte  
moderna: pós-modernismo.  
São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 69



## ANEXO F – RETORNO À PINTURA

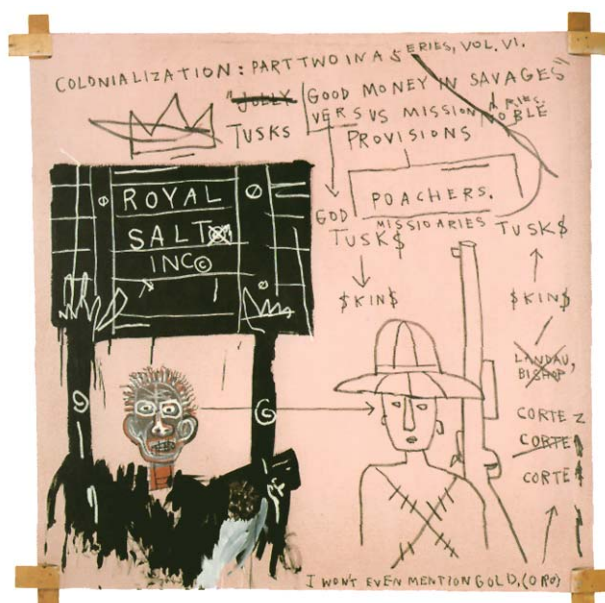


Fig. 1 Jean-Michel Basquiat, *Native Carrying Some Guns, Bibles, Amorites on Safari*, 1982.  
Acrílico, óleo, pastel oleoso em tela com suportes de madeira expostos, 182,9 x 182,9 cm  
Coleção de Francesco Pellizzi.  
[www.english.emory.edu](http://www.english.emory.edu)

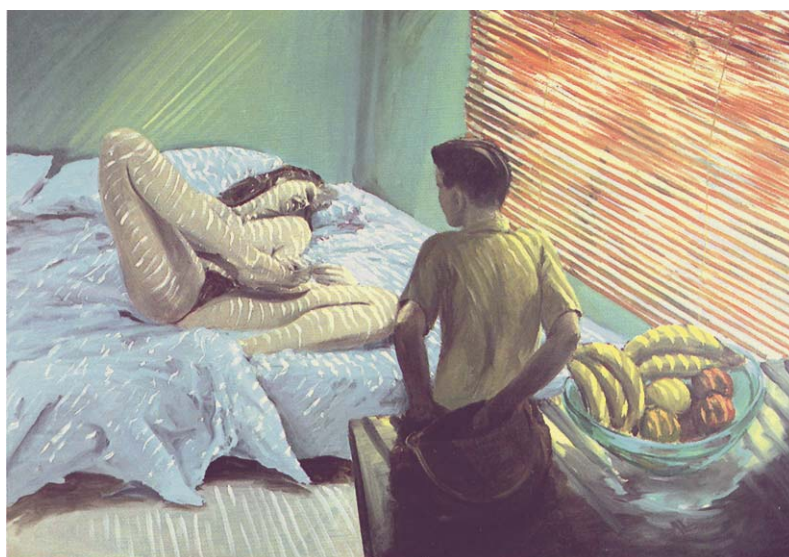


Fig. 2 Eric Fischl, *Garoto Mau*, 1981.  
Óleo sobre tela, 167 x 243 cm  
Coleção particular, Zurique.  
[www.artchive.com](http://www.artchive.com)

(Transvanguarda)



Fig. 3 Enzo Cucchi, *Um suspiro de uma onda*, 1983.  
Óleo sobre tela, 300 x 400 cm  
[www.casthalia.com.br](http://www.casthalia.com.br)

(Transvanguarda)



Fig. 4 Sandro Chia, *L' Ammazzapret*, 1983.  
Óleo sobre tela 160,6 x 180,3 cm  
[www.casthalia.com.br](http://www.casthalia.com.br)

(Transvanguarda)



Fig. 5 Francesco Clemente, *Os Quatro Cantos*, 1985.  
Guache em 12 folhas de papel de Pondicherry  
com tiras de algodão, 238,8 x 238,8 cm  
Coleção Barbara Radice, Milão.  
[www.artchive.com](http://www.artchive.com)

(Geração 80)



Fig. 6 Daniel Senise, *Sem Título*, 1985.  
Óleo sobre tela, 230 x 190 cm  
[www.artnet.com](http://www.artnet.com)



Fig. 7 Daniel Senise, *Home*, 1989.  
Acrílico, voile, resina e limalha de ferro sobre tela, 285 x 218 cm  
XX Bienal Internacional de São Paulo (1989).  
[www.artnet.com](http://www.artnet.com)



(Geração 80)



Fig. 8 Beatriz Milhazes,  
*A manhã do dia em q vamos  
morrer d amor*, 1984.  
Óleo sobre tela, 98 x 158 cm  
[www.escritoriodearte.com.br](http://www.escritoriodearte.com.br)

(Exposição Mares do Sul)



Fig. 9 Beatriz Milhazes, *Maresias*, 2002.  
Acrílica sobre tela, 300 x 267 cm  
[www.artenet.com](http://www.artenet.com)

## ANEXO G – VIDEOARTE E DISPOSITIVOS DE VISIBILIDADE



Fig. 1 Tadeu Jungler, Walter Silveira e Roberto Sandoval, *Caipira In*, 1987.  
Vídeo.  
Arlindo Machado. Made in Brasil.  
São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 30

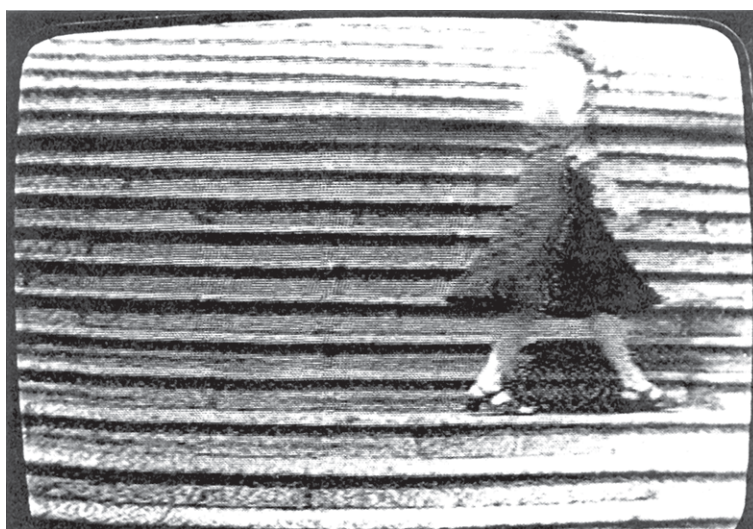


Fig. 2 Anna Bella Geiger, *Passagens NI*, 1974.  
Vídeo.  
Arlindo Machado. Made in Brasil.  
São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 75



Fig.3 Sônia Andrade, *Videotape*, 1975.  
Videotapes, 1974-1977: conjunto de 8  
trabalhos.  
52'30  
Sônia Andrade: vídeos, 2005-1974.  
Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005. p. 147





Fig. 4a Detalhe boneca.



Fig. 4b Detalhe vídeo.



Fig. 4 Sônia Andrade, *Tell me, where all past years are*, 2004.

Conjunto de 8 trabalhos.

Videoinstalação, monitor de 29" e DVD.

Sônia Andrade: vídeos, 2005-1974.

Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005. p. 72-73

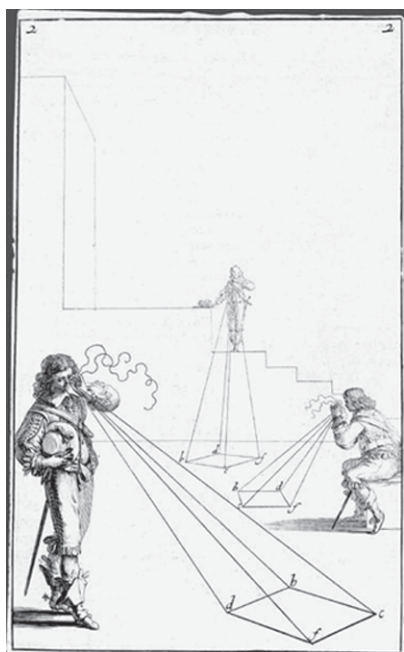


Fig. 5 Abraham Bosse, *Piramide Visual*, 1647-48.  
 Água-forte, 130 x 85 cm  
 A. Bosse. *Les Perspectiveurs*, Prancha 2.  
 Paris: Pierre des Hayes, ed. 30, 1647-48, p. 60  
[www.expositions.bnf.fr](http://www.expositions.bnf.fr)



Fig. 6 Pierre Sonnerat,  
*Voyage à la Nouvelle-Guinée*, 1776.  
 Gravura.  
[www.es.wikipedia.org](http://www.es.wikipedia.org)

(Close no cinema)



Fig. 7 Sam Dalton em  
*The Big Swallow*, 1901.  
35mm  
Direção: James Williamson.  
[www.screenonline.org.uk](http://www.screenonline.org.uk)

(Close no cinema)



Fig. 8 Maria Falconetti em  
*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1928.  
82'  
Direção: Carl Theodore Dreyer.  
[www.webcine.com.br](http://www.webcine.com.br)

(O olho amador)



Fig. 9 *Os Idiotas*, (Idioterne), 1998.  
Direção: Lars Von Trier.  
Dinamarca.  
[www.radaruol.uol.com.br](http://www.radaruol.uol.com.br)

(O olho amador)



Fig. 10 *A Festa*, 1997.  
Direção: Thomas Vinterberg.  
Dinamarca.  
[www.geistesleben.com](http://www.geistesleben.com)

(Olho amador e tradução)



Fig. 11 *Palace II*, 2001.  
Curta-metragem ficção, 35mm, 21'  
Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund.  
Brasil.  
[www.mostraaudiovisual.com.br](http://www.mostraaudiovisual.com.br)

(Olho amador e tradução)

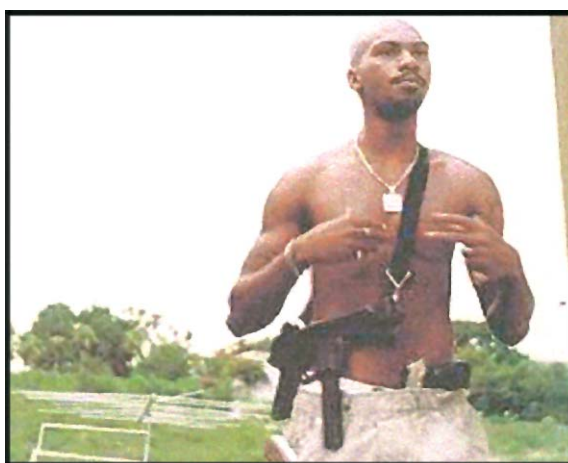


Fig. 12 MV Bill, *Soldado do Morro*, 2000.  
Vídeoclipe, 9'  
Direção: Celso Athayde e Roberto de Oliveira.  
Fotografia de João Wainer e Lula Maluf.  
Brasil.  
[www2.uol.com.br](http://www2.uol.com.br)



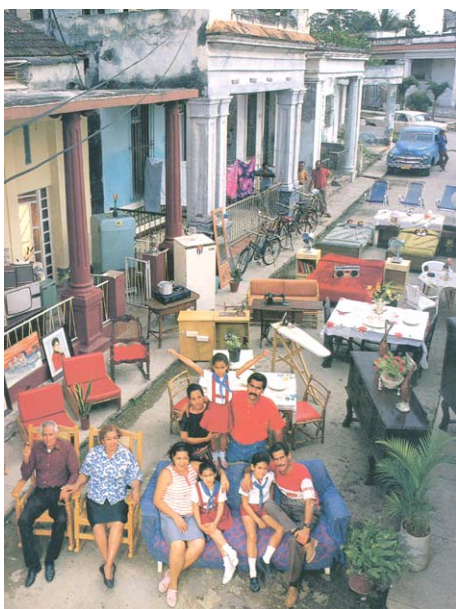


Fig. 14 Peter Menzel, *Cuba libre?*, 1994.  
Foto: Peter Menzel  
Havana, Cuba.  
Peter Menzel. Material World: a global family portrait.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 107



Fig. 13 Peter Menzel, *Vaulting into the Middle Class*, 1993.  
Foto: Peter Menzel  
Guadalajara, México.  
Peter Menzel. Material World: a global family portrait.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 145

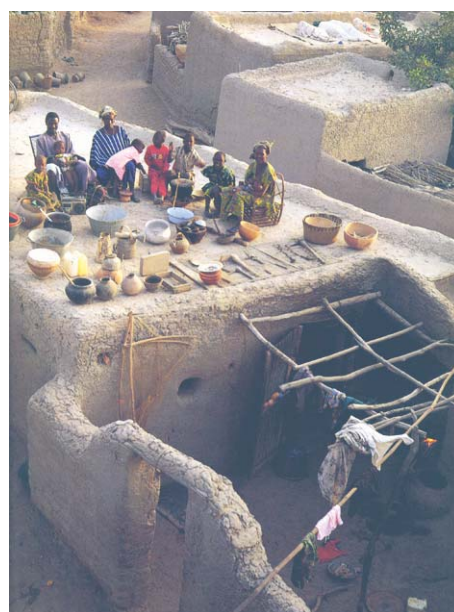


Fig. 15 Peter Menzel, *Dirt Poor*, 1993.  
Foto: Peter Menzel  
Kouakou, Mali.  
Peter Menzel. Material World: a global family portrait.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 15



Fig. 16 Peter Menzel, *Southern Superpower?*, 1993.  
Foto: Peter Ginter.  
São Paulo, Brasil.  
Peter Menzel. *Material World: a global family portrait*.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 126

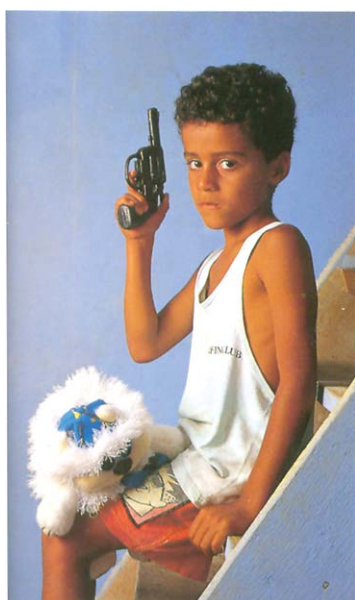


Fig. 17 Fotografia Miguel L. Fairbanks, 1993.  
(Ewerton, 7 anos, “a pistola: seu pertence favorito”, segundo M. L. Fairbanks)  
São Paulo, Brasil.  
Peter Menzel. *Material World: a global family portrait*.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 129

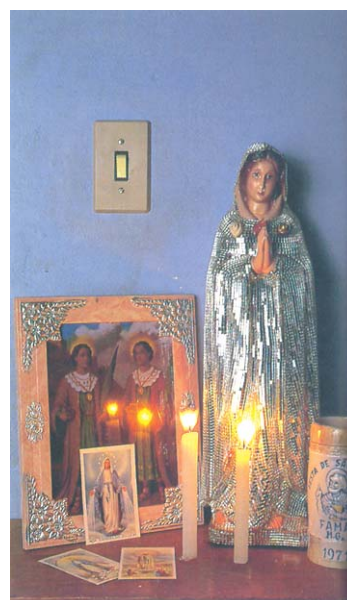


Fig. 18 Fotografia Miguel L. Fairbanks, 1993.  
(Virgem de Guadalupe e imagens religiosas: “pertences mais preciosos de Maria Goes”, segundo M. L. Fairbanks)  
São Paulo, Brasil.  
Peter Menzel. *Material World: a global family portrait*.  
São Francisco, Sierra Club Books, 1994, p. 128

## ANEXO H – HÉLIO OITICICA

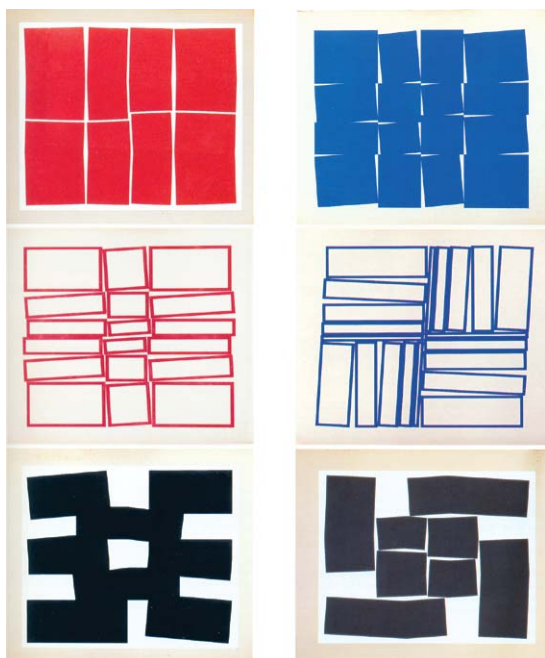


Fig. 1 Hélio Oiticica, METAESQUEMAS, 1958.  
Guache sobre papel, 55 x 64 cm  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 29

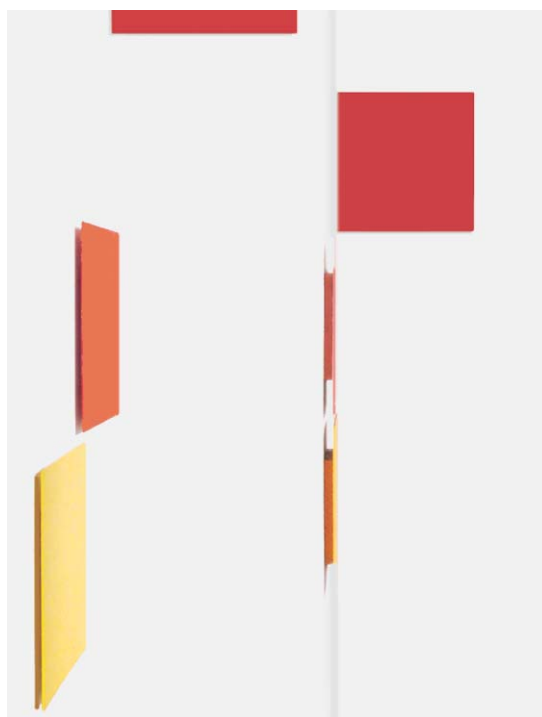


Fig. 2 Hélio Oiticica, MONOCROMÁTICOS, 1959.  
Óleo sobre madeira, 30 x 30 cm cada.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 45



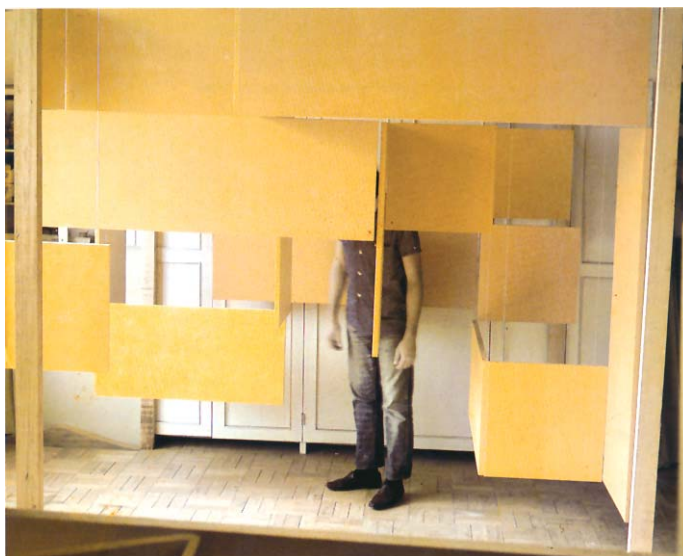


Fig. 3 Hélio Oiticica, NÚCLEO 6, 1960-63.  
Óleo sobre madeira.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 32

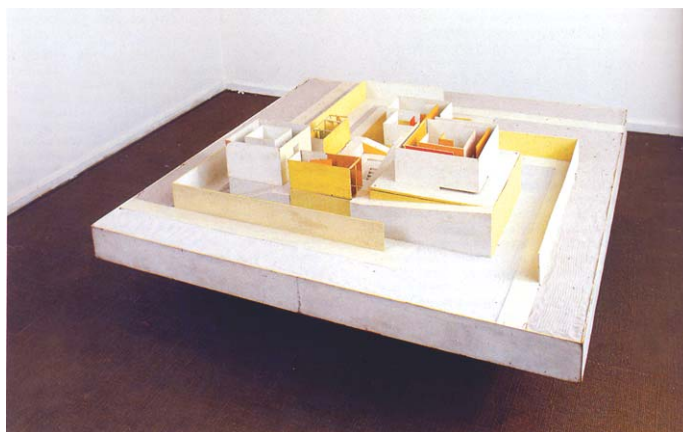


Fig. 4 Hélio Oiticica, Maquete para PROJETO CÃES  
DE CAÇA, 1961.  
Composta de 5 Penetráveis, Poema Enterrado  
de Ferreira Gullar e Teatro Integral de  
Reynaldo Jardim.  
161,5 x 161,3 x 41 cm  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 58

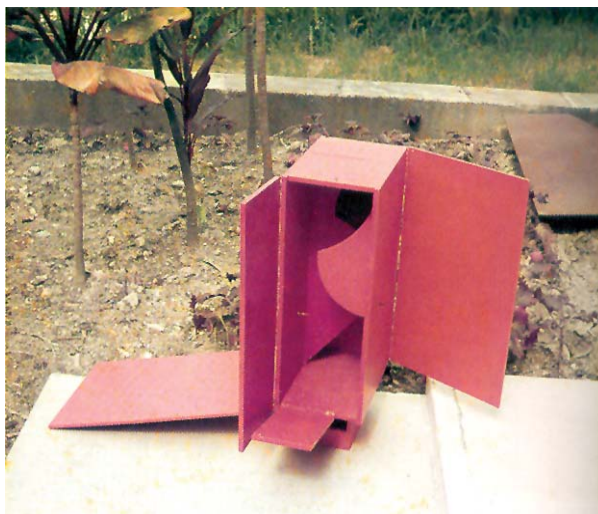


Fig. 5 Hélio Oiticica, BÓLIDE CAIXA 3,  
Africana, 1963.  
Óleo sobre madeira,  
59,9 x 23,8 x 30 cm (fechada)  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 76

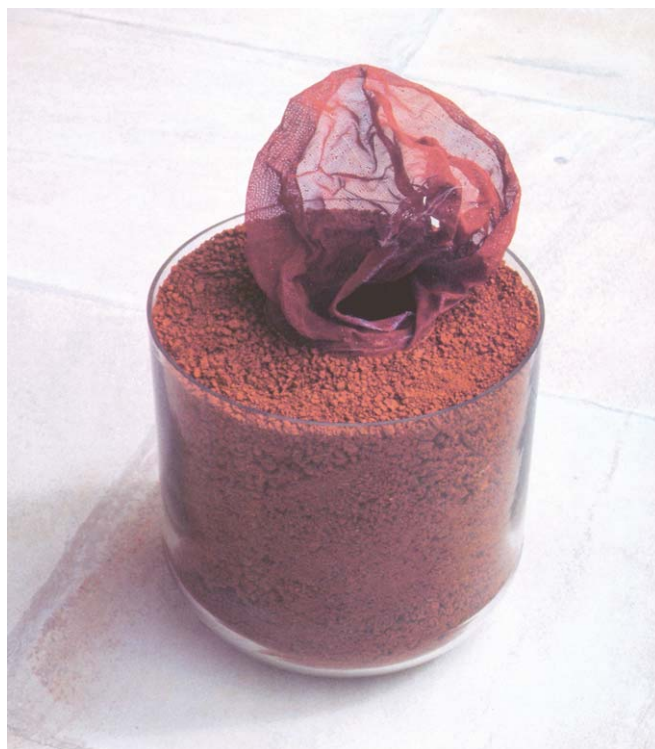


Fig. 6 Hélio Oiticica, B15 BÓLIDE vidro 4,  
Terra, 1964.  
Vidro, terra, pigmento e tecido,  
42 x Ø28 cm  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 68



Fig. 7 Nildo da Mangueira com PARANGOLÉ P4,  
capa 1, 1964.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 107



Fig. 8 Hélio Oiticica, inauguração do PARANGOLÉ,  
1965.  
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 89



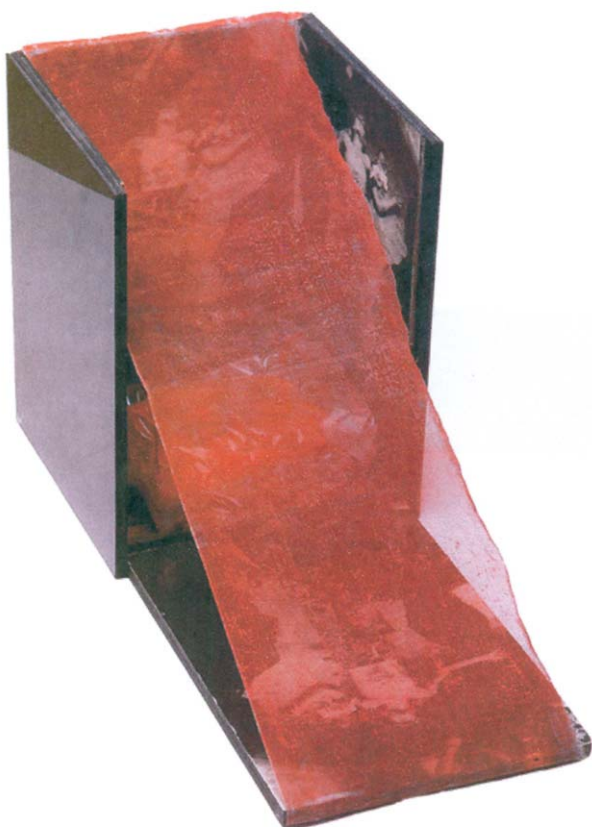


Fig. 9 Hélio Oiticica, BOLIDE CAIXA 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo, 1966. Montagem: madeira, fotografia, tela e plástico, 39 x 30 x 30 cm  
Mário Pedrosa. Do concretismo à arte conceitual. mario\_pedrosa.ppt, slide n. 15  
[www.unb.br](http://www.unb.br)

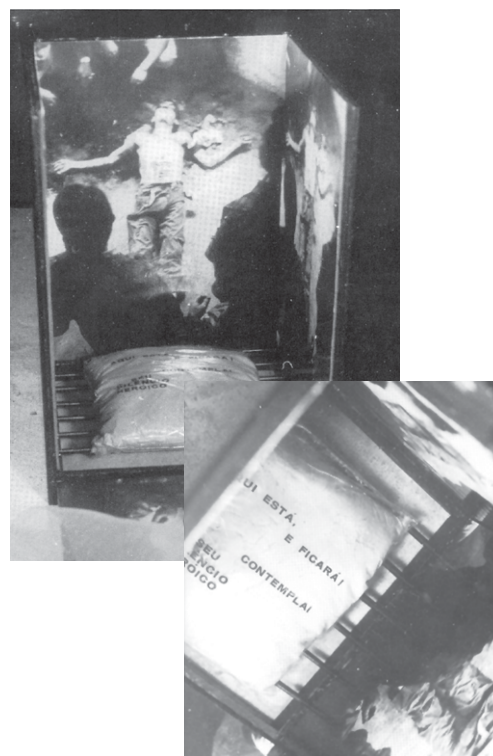


Fig. 9a Detalhes - BÓLIDE CAIXA 18, 1966. Fotografias de Cara de Cavalo; saco plástico com pigmento colorido e poesia decalcada. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, p. 24 e 25.



Fig. 10 Hélio Oiticica, Sala de Sinuca, 1966. Apropriação, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966. Foto: Núcleo histórico da XXIV Bienal de São Paulo.  
[www1.uol.com.br](http://www1.uol.com.br)



Fig. 11 Hélio Oiticica, TROPICÁLIA, PENETRÁVEIS  
PN 2 e PN3, 1967.  
Instalação no Museu de Arte Moderna,  
Rio de Janeiro.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 122



Fig. 12 Hélio Oiticica, BÓLIDE CAIXA 22, Mergulho  
do Corpo, Poema Caixa 4, 1967.  
Caixa d'água eternit e água.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio  
Oiticica, 1997, p. 109

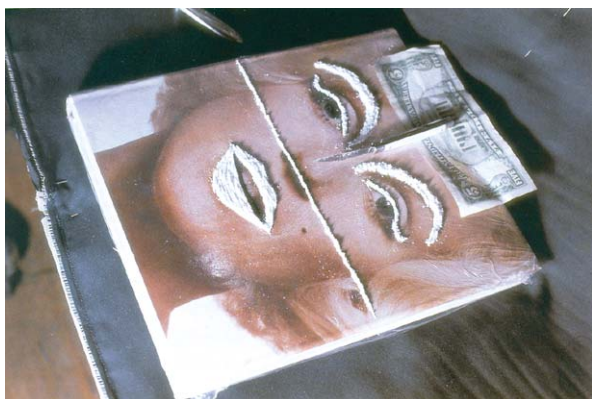


Fig. 13 Hélio Oiticica, QUASI CINEMA, Block-Experiments em *Cosmococas*, CC3 MAILERYN, com Neville D' Almeida, Nova Iorque, 1973.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, p. 183



Fig. 14 Hélio Oiticica, QUASI CINEMA, Block-Experiments em *Cosmococas*, CC1 TRASHSCAPES, com Neville D' Almeida, Nova Iorque, 1973.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, p. 176



Fig. 15 Hélio Oiticica, QUASI CINEMA, Block-Experiments em *Cosmococas*, CC5 HENDRIX WAR, com Neville D' Almeida, Nova Iorque, 1973.  
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, p. 172



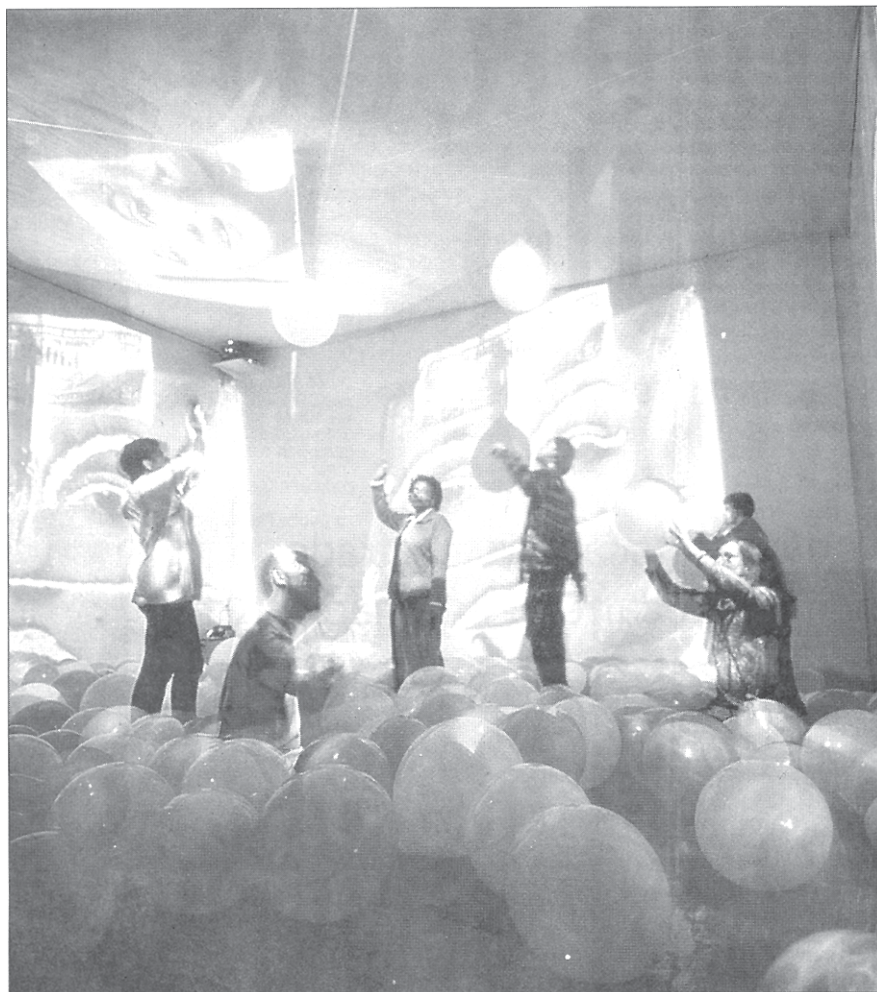


Fig. 16 Hélio Oiticica, QUASICINEMA, Block-  
Experiments em *Cosmococas*,  
CC3MAILERYN.  
Montagem multimídia, areia, plástico e balões  
no Centro de Artes Hélio Oiticica,  
Rio de Janeiro, 2005.  
Imagem: Jornal O Globo, Segundo Caderno,  
p. 2, 21 set. 2005.