

A CONTEMPORANEIDADE

— Homenagem a Mário Pedrosa —

A produção de arte contemporânea no Brasil enfrenta diversos obstáculos, em sua maioria causados pela própria situação socio/econômica do país. A atuação desses fatores na produção contemporânea é bastante questionável, na medida em que os meios de comunicação possibilitam que as informações circulem com rapidez cada vez maior. MÓDULO publica, neste caderno, além de matéria referente à exposição "A Contemporaneidade — homenagem a Mário Pedrosa", doze depoimentos que procuram responder à questão "Como você vê a produção artística contemporânea realizada num país periférico como o Brasil?".

A CONTEMPORANEIDADE/HOMENAGEM A MÁRIO PEDROSA

contemporâneo práticas artísticas circuito

Em novembro de 1982, um ano após o falecimento de Mário Pedrosa, a revista Módulo, editada por Marcus de Lontra Costa, publicava seu segundo caderno de textos – “A Contemporaneidade”. O caderno, organizado por Sandra Mager, foi uma ação conjunta com o Departamento de Artes Plásticas do MAM-Rio que, entre 4 e 25 de novembro, exibiu em homenagem a Pedrosa uma coletiva com mais de 20 artistas, coordenada por Ligia Canongia. Essa publicação, destacada da revista, funcionava como catálogo da exposição. Além da temática atual (“o que é contemporâneo?”), o conjunto de textos engendra um debate ampliado, ainda no início da década de 1980, sobre o que seria a contemporaneidade nas artes plásticas, no teatro, na literatura, na crítica e no circuito nacional e internacional.

Mário Pedrosa e a contemporaneidade

Marcus de Lontra Costa

Mário Pedrosa faleceu há um ano. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a MÓDULO resolveram, a partir do tema “A Contemporaneidade”, proposto neste 2º Caderno de Textos, organizar uma exposição coletiva em homenagem ao importante crítico e intelectual brasileiro.

O que, de início, pode parecer irônico e, até mesmo, paradoxal, na verdade é uma constatação que amplia o sentido do vocábulo, inserindo-o num contexto mais amplo. Afinal, não se pode limitar a análise sobre a questão contemporânea com a simples argumentação de que ela é o resultado da produção realizada aqui, e agora. A obra de Mário Pedrosa, na verdade, repele a afirmativa

CONTEMPORANEITY/TRIBUTE TO MÁRIO PEDROSA | *In November 1982, a year after the death of Mário Pedrosa, the magazine Módulo, edited by Marcus de Lontra Costa, published its second supplement of texts – “Contemporaneity”. The supplement, organized by Sandra Mager, was in conjunction with the Department of Plastic Arts of Rio Museum of Modern Art (MAM/Rio) that, between November 4 and 25, held a collective exhibition in homage to Pedrosa, coordinated by Ligia Canongia, showing more than 20 artists. This publication, separate from the magazine, was like a catalog of the exhibition. In addition to the current topic (“what is contemporary?”), the group of texts engenders an extended discussion, still in the 1980s, on the role of contemporaneity in plastic arts, theater, literature, reviews and the national and international circuit. | contemporary art practices circuit*

Capa do caderno de textos “A Contemporaneidade” – Revista Módulo”, novembro de 1982

acima, na medida em que é um dos mais admiráveis e completos exemplos de “contemporaneidade” já produzidos no Brasil. Mário Pedrosa é, e será sempre, contemporâneo.

Pouco depois de sua morte, o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, publicou amplo artigo em que seu crítico regular afirmava, entre outras coisas, ter sido Pedrosa “acima de tudo, um político”. Político, certamente, ele sempre o foi. E foi graças a essa visão política que, após um pequeno “namoro” com o realismo proletário, Pedrosa aludia, já na década de 50, à finalidade primeira da arte, que seria a de promover a verdadeira revolução através do recondicionamento da sensibilidade. “A revolução que vai alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, de um primarismo bem típico da realidade totalitária dominante”, afirmava Pedrosa.

O artista primitivo cria um objeto que ‘participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto.

Essa tentativa de sensibilizar a inteligência, buscando novos caminhos do conhecimento abandonado pela civilização verbal e pelo caráter predominantemente acadêmico da arte pretensamente rotulada “revolucionária”, fez de Mário o primeiro e principal defensor da arte abstrata, o que possibilitou o surgimento da mais profunda transformação ocorrida na arte brasileira, iniciada pelos artistas concretos e desenvolvida, com maior sensibilidade, vigor e audácia, pelos neoconcretos. E era através da “participação do coletivo”, proporcionada pelos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, e outros, que Pedrosa detectava o primeiro – e contemporâneo – sentido da arte: sensibilizar

o público, massacrado, por um lado, por uma estrutura política desfavorável e, por outro lado, pelo desenvolvimento das multinacionais da comunicação de massa.

A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma visão otimista, se propõe a vencer com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe recondicionar o destino.

Político, afirmou-se acima, Pedrosa sempre o foi. E era isso que o fazia acreditar que os artistas brasileiros teriam sabido compreender e manter o caráter prospectivo das vanguardas históricas num momento em que elas cediam às pressões mercadológicas e às redundâncias da comunicação de massa, na qual o pop seria o exemplo maior. Em verdade, seria o próprio caráter periférico brasileiro que permitia à vanguarda local ser voltada “à arte total, reconciliada com a vida” – acreditava Pedrosa.

Em “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, alertava estar nos povos primitivos as reais perspectivas de uma autêntica renovação das artes. Não propunha retorno algum – como poucos, apressados, preferiram entender –, mas sim descobrir, em nossas próprias fontes, o caminhos para produções cada vez mais revitalizadoras.

Pedrosa, como sempre, buscava apontar novos rumos, sugeria novos comportamentos. A questão periférica, porém, era por demais frágil para suportar o “peso de tanta responsabilidade”. A situação periférica brasileira é fato, ela existe, só que seus problemas remetem-se à estrutura socioeconômica nacional, cujos reflexos dizem respeito, primordialmente, à circulação e ao mercado de arte, e não à sua produção. Os meios de comunicação de massa, patrocinados pelos centros geradores de produção contemporânea,

difundem rapidamente sua ideologia. Ora, se a produção desses centros caminha para a repetição, para o esgotamento, o que nos restaria? Coadjuvantes do caos?

E Pedrosa rebelava-se: “Aqui se faz exatamente o mesmo que em qualquer outro lugar.” O que, para alguns, seria elogio maior, para Pedrosa era trágico: “como todo mundo, chegáramos ao mesmo beco sem saída”.

Cai, portanto, por terra, o último baluarte da sustentação da suposta “arte brasileira”. Não estava mais no terreno das “grandes iniciativas nacionais” o futuro da arte. Onde estariam as perspectivas, onde estariam os novos caminhos? E Pedrosa questiona: se os “horizontes longínquos da utopia” não podem ser mais encontrados no interior da sociedade burguesa, onde estarão? Estaria essa última possibilidade criativa na produção dos expurgados do convívio social, nos marginais, e por isso mesmo imunes a esse marasmo, a essa cópia sem-fim? Estaria então a nova arte confinada nos territórios da irrazão? Esse questionamento, que Pedrosa alimentou durante os últimos anos de sua vida é, sem dúvida, discutível. E, por essa mesma razão, estimulante, principalmente num momento em que o próprio MAM/Rio vem de apresentar uma exposição intitulada “À Margem da Vida”, que apresentou obras realizadas por crianças marginalizadas, idosos, presidiários e doentes mentais e foi considerada por muitas como o mais importante, e perturbador, evento das artes plásticas neste pouco animador ano de 1982.

Os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não serão; inventores como os arcaicos que, tocados da ingenuidade das crianças que amam destruindo seus brinquedos e nutridos de pura imaginação

de si mesmos esquecem a eterna procura da pedra filosofal nos equívocos alambiques onde ciência e magia ainda hoje se confundem.

Num momento de aparente “calmaria na arte” brasileira, o que há, de fato é, por um lado, a insistência de uma considerável corrente da crítica (não contemporânea, é evidente...) em defender um tipo de trabalho que poderia ser classificado de neofigurativismo realista com ligeiros adornos de fáceis recursos gráficos, certamente herança do pop. Por outro lado, uma outra corrente, internacionalista, em oposição ao regionalismo da primeira, e ligada inequivocamente aos problemas de um mercado internacional deficitário, dispõe-se a eliminar, sem mais nem menos, consideráveis fatias de nossa história, como se houvesse necessidade de, para elevar-se ao “pedestal da Glória” a onda “energética” (ou novos/novos, se preferirem...), eliminar-se sumariamente os seus antecedentes, numa clara demonstração de desprezo dialético... e ético.

É, portanto, neste “burburinho das coxias” que a exposição “A Contemporaneidade” surge, trazendo à luz a verdadeira realidade da arte brasileira e desmitificando a confusão que as correntes acima citadas – por interesses mercantilistas ou ideológicos – tentam impor.

De Alfredo Volpi a Cildo Meireles há uma importante tradição construtiva brasileira que ainda é, hoje, a fonte mais rica para se compreender a evolução da arte no Brasil. Negá-la, é negar o óbvio. Os trabalhos que compõem a mostra “A Contemporaneidade”, em sua maioria inéditos, permitem que, a partir de sua análise, e da análise dos fenômenos estéticos da década anterior, haja um reencontro com os “horizontes longínquos da utopia” a que Pedrosa tanto se referia. A produção contemporânea brasileira continua pulsando, apesar de tudo.

O defunto não morreu. O defunto constrói, reconstrói. E é essa construção, em tom de blague, que resgata a Mário Pedrosa a sua contemporaneidade e prepara o campo para os futuros embates que a produção brasileira contemporânea há de travar.

Assumir o descompasso entre o centro e a periferia

Anna Bella Geiger

A modernidade surge como consequência da instauração de relações burguesas na circulação da obra. Delineava-se aí o mercado e sua superestrutura tal como o são, *grosso modo*, até hoje. A contemporaneidade, mais ampla e diversa, surgirá sobre essa modernidade. E no Brasil como se instaura primeiro essa modernidade?

Mário de Andrade escreve para Manuel Bandeira em 1922: “Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar esses 2 nomes diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo com eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar, é seguir o espírito de uma época”. E a época é de modernização em São Paulo e também no Rio, sustentada por uma indústria nascente. Precisa-se traduzir numa atualização da cultura. Nada falta para o surgimento de uma arte moderna!? Falta tudo, mas Olivia Gudes Penteadó vai ajudar as ousadias modernistas. A circulação da obra nesta modernidade “ajudada” será feita de modo pré-moderno com o mecenato.

Então o moderno aqui seria uma cópia do modelo europeu, uma inadequação que não correspondia a nossa realidade?

Um novo momento de industrialização nos anos 50 e a palavra de ordem é 50 anos em 5, minimizar nossa defasagem aos centros hegemônicos. Precisa-se reatualizar. Ainda temos lojas de móveis e decoração em vez de galeria de arte e

também a sala do MEC. O governo banca ainda certas iniciativas enquanto a burguesia se omite. Não é por acaso que Assis Chateaubriand ao pronunciar em 49 um dos discursos de inauguração do novo edifício da Sul América Terrestres e Marítimos no Rio, então capital da República, diz: “Não são só os governos que devem instruir as massas e levantar os níveis educativos e artísticos do povo. Às organizações particulares cabe outrossim idêntica missão”.

É o que parecia pensar também Paulo Bittencourt, Ciccilo Matarazzo e outros empresários comprometidos com a criação dos MAMs do Rio, São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo na 7 de abril, etc.

Agora é a vez de uma bienal internacional. Produz-se a superestrutura do sistema de arte. A base material, o mercado é tão frágil que pode ainda ser considerado inexistente. Os artistas porém estão otimistas e mais uma vez, apesar das contradições, acelera-se o nosso processo cultural. Não se trata mais de divergências com os acadêmicos ou mesmo com a arte figurativa moderna. A luta se trava entre as tendências abstratas e a crítica se posiciona a respeito. Em São Paulo, publicidade, marcas, logotipos para a indústria, cartazes, começam a ser feitos pelos artistas concretistas com verdadeira paixão. Alguns desses artistas ainda têm esse passado muito presente nas suas ações.

No Rio é mais esporádica esta atuação no meio publicitário ou na editoração e o pessoal tem de se virar ou possuir um pé de meia.

Os abstratos também brigam por seu espaço, tendo também de se virar e dão aulas particulares no MAM, ilustram livros, contos ou poesias e muito poucos têm seu pé de meia.

Surgem no Rio duas galerias de arte mais comprometidas com o moderno. As engrenagens do sistema parecem se azeitar.

A esta altura, nos centro hegemônicos, as vanguardas do começo do século estão devidamente neutralizadas e fetichizadas pelo mercado. E Harold Rosenberg naquele momento diz a respeito da “action painting”: “Para neutralizar a obtusidade, venalidade e ausência do Mundo da Arte, a arte de vanguarda norte-americana necessita de um público genuíno, e não apenas de um mercado. Necessita de compreensão, e não apenas de publicidade”¹.

Estamos no fim dos anos 60 no Brasil e tudo parece começar de novo, como se na realidade nada tivesse acontecido. Mas o crescimento econômico ampliou e enriqueceu as classes médias altas. Implanta-se um mercado de arte que precisamente entre 70 e 73 chega a significar uma alternativa forte para a aplicação de renda dessas classes. Não foi um interesse real pela produção que moveu essa relação. Tratava-se apenas da manipulação do objeto de arte como fetiche, mercadoria. O mercado vai comandar as apropriações intermediando autoritariamente a obra para o seu público. Mantém-se a ideologia conservadora preexistente, extremamente conveniente. Ame-o ou deixe-o. Arte = Ouro são ideias que circulam nessa nova fase de “atualização”. O fenômeno *Collectio*, auge desta paranoia, em nada contribuirá para a construção de uma história da arte brasileira. E na prática, bloqueia seu curso.

A reação violenta (que ocorrera nos anos 50 nos Estados Unidos) dos artistas que não queriam adequar sua produção à ideologia do mercado irá se assemelhar ao que ocorreu aqui, bem mais tarde, nos anos 70. A essa altura não sabemos o que fazer com uma produção inteira que, se por um lado discute a inserção de sua linguagem no circuito, por outro lado ainda precisa pleitear sua absorção por um mercado ainda inexisten-

te para esse tipo de produção. Lembro-me de que os dois manifestos de 76, relativos à Sala Experimental e à Arte Agora I, denunciavam esse estado de coisas em que se encontra a produção dita contemporânea em face das contradições que enfrenta. Parece-se estar diante de questões semelhantes à da vanguarda histórica moderna, uma vez que a exclusão dessa produção pelo mercado atribui-lhe uma radicalidade que às vezes não tem ou que pode não querer ter.

É deste descompasso que a ótica utópica tira seus conteúdos, opondo maniqueistamente produção autóctone e internacionalismo ou cosmopolitismo, privilegiando ora modelos de brasilidade que permitiram flutuar sobre as contradições neutralizando-as, ora adotando sem discussões modelos de 1ª, 2ª ou 3ª mão, oriundos dos centros hegemônicos. Sem um solo real, a única beneficiada é a indústria cultural daqueles centros que de *doublé* passa por real, alimentando deste modo esta segunda utopia e impedindo a prática de outras realidades.

Não se pode denunciar negativa e infinitamente o descompasso entre as polaridades centro e periferia. O espaço é outro e trata-se de tomá-lo positivamente como única base real, como solo próprio da produção contemporânea num país como o nosso. Se não se assume esse descompasso, vamos passar o tempo todo dizendo: Vejam o Brasil minha gente, como não deveria ser – mas é. E é disto que nos alimentamos.

*“Da adversidade vivemos”
Hélio Oiticica*

¹ *A tradição do novo*. Harold Rosenberg. Editora Perspectiva.

Anna Bella Geiger, artista plástica, participou da exposição “Vídeo da América Latina” no MOMA,

Nova Iorque; da XVI Bienal de São Paulo. Faz parte do Conselho de Cultura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e é também professora.

O teatro quase sempre em atraso

Yan Michalski

O teatro costuma realizar as suas revoluções estéticas com algum atraso em relação às outras artes. Um pouco porque ele se compõe de uma combinação de várias delas: literatura, artes plásticas, dança, música: e portanto tem que esperar que o *contemporâneo* se manifeste primeiro nesses outros setores antes que o teatro possa realizar uma nova conquista formal. Um pouco porque o teatro depende particularmente na sua evolução de fatores que estão fora de seu controle: não só as inspirações e as limitações de cada momento histórico, mas também os progressos tecnológicos que influenciam decisivamente a linguagem cênica. É notório, por exemplo, que um dos maiores impulsos que a *contemporaneidade* do teatro recebeu ao longo da História deveu-se à descoberta da luz elétrica e à sua instalação dos palcos.

Não surpreende, portanto, que o teatro tenda a ser uma arte menos contemporânea que as outras. Ou seja, por exemplo, que a Semana de Arte Moderna de 1922 não tenha tido, nem de imediato nem a médio prazo, praticamente nenhum desdobramento teatral: seu espírito só viria explodir no palco 45 anos depois, quando José Martins Corrêa realizou a sua histórica montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Da mesma forma, não surpreende que a encenação de *O Vestido de Noiva* por Ziembinsky, em 1943, e que introduziu no teatro brasileiro os recursos do expressionismo, tenha provocado intensa sensação de novidade, quando as manifestações do mesmo movimento estético nas outras áreas de criação artística já haviam sido amplamente assimiladas.

Ao mesmo tempo, paradoxalmente, em alguns momentos especiais da sua evolução o teatro nos dá a impressão de ser até mesmo mais em contato com a contemporaneidade do que as outras artes. É que ele é, por natureza, o escoadouro das insatisfações, dos inconformismos, das rebeldias de cada época: ele é, nas horas de crise, a arte de dizer não. Tivemos bom exemplo disso em tempos recentes de triste memória, no sufoco dos anos 1964-78 (e com maior ênfase 1968-78), quando o teatro se constituiu numa espécie de frente de resistência contra o arbítrio e, ao mesmo tempo, assimilando com grande ousadia as conquistas dos movimentos de *contracultura* que explodiam pelo mundo afora, conseguiu ser autenticamente revolucionário também no plano estético. Poucas vezes, antes ou depois dessa época, ele nos terá dado a mesma sensação de estar em estreito contato com a real vanguarda de nosso tempo como nesse período de repressão.

Já em etapas de *abertura* o teatro tem, aparentemente, mais dificuldade em manter-se contemporâneo. Talvez, em parte, porque os acontecimentos fora das paredes do teatro se sucedem mais rapidamente e são divulgados e discutidos pelos meios de comunicação de massa cujo ritmo de ação o teatro é incapaz de acompanhar. É assim que *Murro em Ponta de Faca*, peça de Augusto Boal que trazia pela primeira vez para o palco a problemática dos exilados políticos, resultava emocionante na sua estreia em São Paulo, quando o movimento pela anistia estava ainda dando os seus primeiros passos; seis meses depois, no Rio, quando os exilados já estavam voltando, o texto resultava ultrapassado pelos acontecimentos. Por outro lado, a possibilidade de discutir os problemas de modo direto e franco sem que a censura draconiana pese em cima das cabeças de todos e motive o surgimento de códigos metafó-

Mário Pedrosa e a contemporaneidade

Marcus de Lontra Costa

Mário Pedrosa faleceu há um ano. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e MÓDULO reorganizaram, a partir do tema "A Contemporaneidade", proposto neste 2º Caderno de Textos, organizar uma exposição coletiva em homenagem ao importante crítico e intelectual brasileiro. O que de início, pode parecer ridículo e até mesmo paradoxal, na verdade é uma constatação que amplia o sentido do vocabulário, inserindo-o num contexto mais amplo. Afinal, não se pode limitar a análise sobre a questão contemporânea com a simples argumentação de que ela é o resultado da produção realizada aqui, e agora. A obra de Mário Pedrosa, na verdade, impõe a afirmativa acima, na medida em que é um dos mais admiráveis e completos exemplos de "contemporaneidade" já produzidos no Brasil. Mário Pedrosa é, e será sempre, contemporâneo.

Pouco depois de sua morte, o Jornal de Tarde, de São Paulo, publicou amplo artigo em que seu crítico regular afirmava, entre outras coisas, ter sido Pedrosa "acima de tudo, um político". Político, certamente, ele sempre o foi. E foi graças à essa visão política que, após um sequeno "namoro" com o realismo proletário, Pedrosa aludiu, já na década de 50, à finalidade primeira da arte, que seria a de promover a verdadeira revolução através do recondiçãoamento da sensibilidade. "A revolução que vai alcançar o âmbito do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, de um primarismo bem típico da realidade totalitária dominante", afirmava Pedrosa.

"O artista primitivo cria um objeto que 'participa'. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto."

Esta tentativa de "sensibilizar a inteligência, buscando novos caminhos do conhecimento abandonado pela civilização verbal e pelo caráter predominantemente acadêmico da arte pretentemente rotulada "revolucionária", fez de Mário o primeiro e principal defensor da arte abstrata, o que possibilitou o surgimento da mais profunda transformação ocorrida na arte brasileira, iniciada pelos artistas concretos e desenhada, com maior sensibilidade, vigor e audácia pelos neo-concretos. E era através da "participação do coletivo", proporcionado pelos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, e outros, que Pedrosa detectava o primeiro — e contemporâneo — sentido da arte: sensibilizar o público, massacrado, por um lado, por uma estrutura política desfavorável e, por outro lado, pelo desenvolvimento das multinacionais da comunicação de massa.

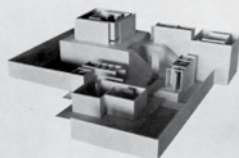
"A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma visão otimista, se propõe senão com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe recondiçãoar o destino."

Político, afirmou-se acima, Pedrosa sempre o foi. E era isso que lhe fazia acreditar que os artistas brasileiros teriam

NO FRENTE
CONCRETO
MÁRIO PEDROSA
ON
NEOCONCRETO
MUSEU DE ORIGENS
DEU AMIGO



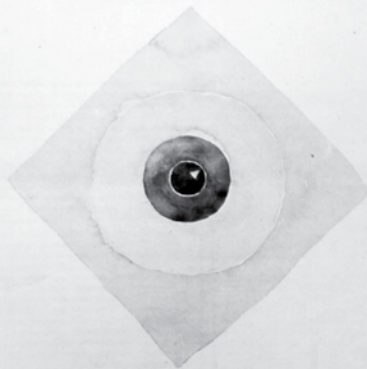
Lygia Pape (1)



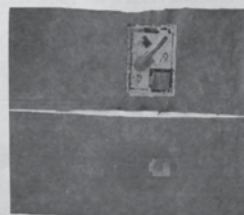
Hélio Oiticica (2)

talentos e gênios desenharam gravem CONSERVAM e não querem além entrar o experimental e exercício experimental de liberdade evocado por MÁRIO PEDROSA não somente na "oração de olhar" mas na iniciativa de assumir o experimental (Experimental Experimental, Neivaux)

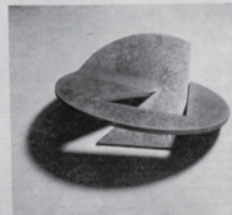
Alvio Carvão (3)



MÁRIO PEDROSA
LUCIDO OLHO DLHO VIVO MANOAI VIVA MENTE FUNDAMENTE
COMPANHEIRO INTERIO AMIGO SEMPRE CLARAMENTE
ATO FATO ALTO VIVE



Antônio Dias (4)



Amílcar de Castro (5)

Texto de apresentação do Caderno de textos "A Contemporaneidade" — Revista *Módulo*, novembro de 1982.

ricos para driblar a sua vigilância, leva os criadores a uma certa acomodação, que resulta, atualmente, no predomínio de uma linguagem cênica *quadrada* e conservadora.

No momento, aliás, fatores muito diversificados concorrem para fazer dos palcos brasileiros um espaço pouco fértil para o desabrochar da contemporaneidade. Já não me refiro à óbvia crise qualitativa da nossa dramaturgia, ainda perplexa diante da mudança das regras que durante uma década e meia definiam o seu jogo: é uma crise aparentemente circunstancial. Mais permanentes parecem ser os obstáculos econômicos e estruturais que limitam as chances de aparecimento

de propostas inovadoras em nossos palcos. A especulação imobiliária que projetou o preço dos aluguéis para a estratosfera, a inflação dos custos de produção e a defasagem crescente entre esses custos e os preços dos ingressos, o corte dos auxílios oficiais, a descapitalização da classe média, tudo isso faz do teatro de hoje um empreendimento economicamente mais arriscado do que nunca. É normal, nesse contexto, que os produtores procurem cercar-se de todas as garantias na escolha do repertório e na definição dos seus espetáculos; e a maior das garantias ainda consiste em apelar ao lado conservador do gosto do público, notoriamente pouco disposto, na sua maioria, a pagar para ver experiências

inovadoras. Ainda mais porque esse gosto é cada vez mais condicionado pelo código expressivo da televisão, por natureza preso a uma convenção narrativa linear. O aficionado da telenovela que vai ao teatro para ver os seus ídolos ao vivo, e que constitui uma presença assídua nas plateias de hoje, está decididamente pouco interessado no elemento de contemporaneidade; e o produtor não vai querer oferecer-lhe aquilo [em] que ele não está interessado.

Talvez seja mais fácil encontrar o contemporâneo – não no sentido do formalmente vanguardista, mas no sentido de afinado com o real cotidiano dos criadores e dos consumidores do espetáculo – no trabalho de alguns dos milhares de grupos amadores e semiamadores espalhados pela imensidão do território nacional, longe dos dois grandes centros urbanos. Trabalhando em cima de uma realidade social menos complexa do que a de Rio e São Paulo, e incorporando na sua criação a inesgotável fonte de inspiração que são as autênticas tradições populares, que esses grupos muitas vezes utilizam como um dinâmico fator de transformação, eles conseguem, não raro, captar a essência do tempo que passa com uma fidelidade que só excepcionalmente encontramos nas realizações profissionais das duas principais metrópoles do país.

Yan Michalski, ex-crítico teatral e atual colaborador do *Jornal do Brasil*; ex-professor de cursos de teatro da UNIRIO, coordena os cursos da recém criada CAL – Casa de Arte de Laranjeiras.

O contemporâneo é o que ficará do presente no futuro

Mario Barata

Julgando-se periférica a situação de estar na linha de contorno de um figura ou na superfície de um

sólido, um país periférico, por analogia, deve ser o que se acha afastado dos centro (geradores) de um tipo de civilização. A produção artística do Brasil, do histórico ao contemporâneo, foi tomada como periférica em relação ao processo civilizatório europeu, estendido aos Estados Unidos. No tocante, todavia, aos movimentos por muito tempo desenvolvidos, por exemplo, na Ásia e no mundo árabe do Oriente Próximo e África do Norte, o Brasil não se acha relacionado, a não ser episodicamente, não constituindo uma zona periférica – exceção de recentes surtos espiritualistas, a partir da Índia e do Japão. O nosso país pertence a outra órbita de culturas, a qual, é verdade, apresenta-se crescentemente como a de um mundo só, apesar das tentativas artificiais, defendendo privilégios econômicos e políticos, de isolacionismos que tentam compartimentar de novo a atividade de núcleos humanos diversos, em áreas isoladas.

Deixando metodologicamente de abordar a *Cultura* no sentido antropológico da palavra, observando que basta ser artístico para ser cultural, por verificar-se no fenômeno *arte* uma intervenção do ser sobre a realidade, instrumentalização que transcende das formas elementares do jogo (lúdico e puro) e do exercício físico consciente ou instintivo, pode-se concluir que a produção artística no Brasil é geralmente de cópia parcial e superficial de experiências estrangeiras. Isto ocorre em consequência bastante, dos antecedentes históricos de um passado nacional de restrições ao desenvolvimento dos valores culturais, passado que inclui escravidão secular e não se libertou do analfabetismo e de surto tardio e incompleto das Universidades, chegando a momentos autoritários onde a afirmação de elementos culturais não é experimentada na realidade que a comprovaria, sendo abafada pela prepotente vaidade afirmadora do poder.

Não se deve confundir todos os aspectos de uma criação artística periférica com a situação de dependência *colonizador-colonizado*. Ultimamente tem sido moda considerar qualquer posição europeísta de nossa cultura como uma dependência de *colonizado*. Esse modismo pode levar a graves consequências de isolacionismo, sem vantagens aparentes. A arte e a cultura em geral passam por variados canais e fluxos de importação e assimilação, independentemente de regimes coloniais. Quando a França, as Flandres e parte da Alemanha, entre outros países, importaram o Renascimento italiano, nenhum deles era colônia da Itália. A Espanha era talvez a maior potência europeia ao iniciar a importação de protótipos do Maneirismo, da Contrarreforma e do Barroco, surgidos também na Itália de onde El Greco partira para Toledo. A Inglaterra, já potência mundial, continuou a usar moldes de arte “goticizante” de um lado e paladiana de outro, vindos do exterior. E os intelectuais ingleses ricos e muitos artistas do país faziam o “grand tour” da Itália no século XVIII, quando a Grã-Bretanha encontrava-se pioneiramente na ponta da Revolução Industrial.

Em arte, como na vida, todos os fenômenos são complexos, e a sabedoria factual deve fundamentar a dos sistemas de pensamento e de interpretação dos próprios fatos.

O que existe de entristecedor no Brasil não é a importação de padrões culturais europeus, mas sim o fato de estar “condenado”, sobretudo em vários de seus ciclos autoritários, a fazê-lo sem testar realisticamente as conveniências e formas de adequação e de lento desenvolvimento de gergens ou estruturas de atividade e suas possibilidades de enraizamento sem prejuízo da continuidade pluralística da criatividade artística da “economia” dos valores estéticos e de criadores e técnicos

agindo em torno de/com estes. A importação tem sido acompanhada, naqueles ciclos, de uma penularidade de valores e de profissionais bastante prejudicial ao país.

A *contemporaneidade*, por outro lado, é muitas vezes uma situação peculiar do permanente. A modernidade na crítica de Baudelaire e na teoria de Benjamin possuem igualmente um lado permanente e/ou recuperador. O contemporâneo não é somente um resultado de simultaneidade de existência ou o último grito da moda. Pode-se afirmar que o contemporâneo é o que realmente ficará do presente no futuro.

Mario Barata, crítico de arte e doutor em história da arte.

O choque inevitável entre duas tendências Milton Machado

Para falar sobre a produção artístico-cultural contemporânea como um praticante dessa produção e um postulante a essa contemporaneidade, reivindico para a ideia um caráter qualitativo, que proponho seja sobreposto à noção de individualidade: se esta pode ser pensada como a persistência de um “projeto individual” em um contexto social por natureza adverso à sua manutenção, a contemporaneidade poderia ser entendida como a execução desse projeto de forma bem-sucedida, ou para colocar um nível ainda maior de exigência a qualificação de forma vitoriosa. Assim, a contemporaneidade deixaria de ser uma situação temporal para constituir uma condição a ser conquistada ao tempo, como alternativa à vulgaridade das coisas atuais. Essa aparente arbitrariedade conceitual coincide de certa forma com um pensamento nada arbitrário de Alceu Amoroso Lima, de quem li em um número antigo da revista *Módulo* algo mais

ou menos assim: “o passado não são as coisas que passaram, mas o que ficou das coisas que passaram”. Nessa perspectiva, seriam contemporâneas as coisas do presente fadadas a, no futuro, pertencerem ao passado. E agora, vamos às notícias:

No caso da produção artística, encontram-se seus protagonistas no meio de uma verdadeira intriga internacional, da qual não escapam nem mesmo aqueles a quem se insiste em estigmatizar como produtores de uma arte “periférica”, ou produtores periféricos de “uma” arte.

A causa dessa intriga é o choque inevitável de duas tendências que se pretendem igualmente históricas: uma história exige que o artista se comprometa em fortalecer com seu trabalho a convenção da chamada “morte da arte”; uma outra história quer o artista engajado no esforço de desmascaramento dessa convenção da arte como coisa finita.

No esforço exigido pela primeira tendência, que se baseia na premissa de que “tudo já foi feito”, vê-se o artista envolvido com sua produção de uma nova maneira: no “Caso da Madame Arte”, trama onde ele desempenha o duplo papel de vítima e algoz de sua própria condição, um terceiro papel ainda lhe é imposto: o de hábil Investigador (com direito a Férias) da arte ou dos vestígios de arte contida no trabalho que pratica (superfície, suporte, figura, representação, abstração, etc., etc.). Se esta é de natureza morta por definição, ou melhor, por convenção ele é obrigado a ficar soprando, soprando e soprando seus bonecos e ainda a convencer o público de que, por este ato, pode-se atribuir vida à matéria inanimada. E para isso ele precisa agir valendo-se de um poder de persuasão cuidadosamente cultivado, porque a ingenuidade ou a inocência que cabiam por direito de conquista aos precursores de outrora não mais lhe são permitidas.

No contraesforço, em sentido contrário, comprometido com o reaquecimento e a revitalização da arte, é como se o artista se dedicasse a esse trabalho no epicentro de um violento ciclone, misturado no espaço ao turbilhão de edifícios, populações, veículos, teorias, histórias da arte e bombas voadoras. Ali estão, ao alcance de suas mãos, todos os materiais de que necessita para exercer criatividade. Só que a terra firme, em termos absolutos, perde o sentido para os habitantes dos ciclones contemporâneos. Mesmo que o artista procure fincar o pé, essa situação de extrema mobilidade o fará desequilibrar-se, condenando-o em sua Viagem ao fundo da Obra a um nomadismo inevitável que contraria qualquer ideia de um único projeto.

Se na primeira tendência tudo depende desse projeto – já que se tratava de investigações – que o artista deve elaborar tão mais racional e conceitualmente quanto maior sua pretensão de pô-lo em prática e de transformá-lo em produtos comunicáveis, na segunda tendência o que se lhe pede é, pelo contrário, o máximo de espontaneísmo, de animação, de “selvageria”, de “energetização” possíveis, como alternativas à mórbida palidez conceitualista que se quer ruborizar (vide Kassel). Não é à toa que no limite não de saturamento da chamada arte conceitual (PROCURA-SE ainda VIVO OU MORTO “MUITOS DEDOS” DUCHAMP OFERECE-SE ainda RECOMPENSAS), mas no limite de sua transformação de linguagem em mais um instrumento de linguagens, em instrumento para investigações, fala-se em um “retorno” à pintura, o que é perfeitamente válido se, numa solução de incorporação e atual, o artista pintar o que sente, pensar o que pinta, sentir o que o faz pensar e pintar e, principalmente, se pintar. Se isso, por si só, não garante o salvamento e a sobrevivência da arte, salvem-se pelo menos alguns artistas.

Mas tudo são notícias: tendências, formas, métodos, tentativas de conquistar a tal condição de contemporaneidade. O sucesso desses empreendimentos ninguém pode garantir porque a edição noturna do jornal “A Contemporaneidade” ainda está por ser escrita porque ainda não é de noite. E de repente, quando anoitecer, já estaremos no futuro.

Milton Machado, artista plástico, arquiteto e professor da Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro.

Do operar e não operar na arte

Iole de Freitas

Num local onde instituições, galerias e museus são escassos é o próprio trabalho que, contendo em seu processo uma reflexão sobre seu circuito, instiga uma mudança.

Constrói um espaço de reflexão para quem o vê, tornando ação o que a mente pontua.

Cria, a partir de mapas do corpo, planos de ação; de questões próprias do olhar contemporâneo, pontos de ruptura com a representação moderna do real.

Através de talhos da percepção, desenha tramas que devolvem ao real sua imagem permeada pelo imaginário e organizada em linguagem simbólica.

Atua na estrutura do que é chamado cultura. Ativa a prática do perverso instigando o olhar do outro, fixando sua retina no lado incômodo e inusitado da arte.

Cria o caos num território que se considera caótico. Revela na transparência da obra a estratégia da arte.

Sua pertinência não depende da realidade mísera onde se colam museus, instituições e galerias. Depende da impertinência – armadilha para o olhar

do outro – com que induz este olhar a ver – o quê? O olhar estrábico da arte contemporânea.

Iole de Freitas, artista plástica, participou da Bienal de Paris em 1975, integrando a representação italiana; realizou exposição individual em diversas galerias de Milão, entre elas a galeria Bocchi em 1977 e participou da XVI Bienal de São Paulo.

A produção contemporânea não circula, não é conhecida

Paulo Roberto Leal

A condição de país periférico pressupõe que nós, produtores artístico/culturais estejamos sempre voltados atentamente para o que acontece no possível centro.

A afirmação da pergunta nos caracteriza como comboios de uma grande caravana. Não creio que seja assim a história. Há um dado que dimensiona bem esta produção. Dentre os nossos produtos culturais de exportação, as artes plásticas vêm merecendo o menor dos créditos. Mesmo em âmbito interno, a produção mais contemporânea não tem facilidade de circulação, portanto, essa mesma produção não é conhecida. A arte contemporânea no Brasil tem 60 anos; no mundo, 75. Logo, essa diferença de 15 anos corresponde ao tempo da nossa dificuldade.

Em nossa história, poucos foram os momentos nos quais a produção contemporânea circulou em bloco. A última foi com o movimento neoconcreto, entre 1959 e 1961, quando um grupo de artistas estava preocupado em propor e definir características comuns às suas produções.

Hoje, ainda não há clima para que isso ocorra. Trabalha-se, apesar das barreiras, no sentido de ganhar espaço, o espaço suficiente para que a produção contemporânea possa, ao me-

nos, ser vista. A partir daí, as demais conclusões virão a reboque.

Paulo Roberto Leal, artista plástico, recebeu o prêmio internacional Bienal de São Paulo em 1971; participou duas vezes da Bienal de Veneza.

As asas do satélite se abrem sobre nós

Mario Ramiro

Se começarmos por pensar no termo “periférico” da questão colocada, a primeira coisa que nos ocorre é quanto ao “azar” de termos nascido num país do terceiro mundo desta galáxia ocidental. Isso porque já é de costume acreditar que somos nós mesmos um constante resultado dos movimentos ditos “fundantes” ocorridos em outros lugares do planeta; o que nos reserva, sempre conseqüentemente, a condição de podermos ser no máximo “inovadores” junto à história dos movimentos na arte. “Inovadores”, porque não somos assim de todo mau. E isso não é mero sarcasmo não, visto que de tal ideia muitos estão convencidos em nossos círculos culturais – daqueles em torno das estantes às rodinhas de pessoas vultas das vernissages. Mas estamos convencidos aqui, particularmente, de uma outra coisa: é de se notar que mesmo com todo o aparato que ainda mantém o status dos grandes centros irradiadores de tendências em outros tempos, hoje eles já não representam uma bússula tão evidente, assim, de caminhos e direções pelos quais o “resto do mundo” se guia. E isso, é claro, tem lá suas razões. Na verdade, tanto lá quanto cá.

Num período onde as normas do jogo econômico vão perdendo o controle sobre a economia das sociedades, a política governante deste castelo de cartas passa também a não oferecer perspectivas mais sólidas para a manutenção de seu poder.

E aí começam a surgir as novidades. Embora o fenômeno da vida de cada homem seja a única certeza que temos sobre o presente, é fato inegável que ele não consegue sobreviver sem uma perspectiva para o seu futuro. Isso porque não toleramos existir sem um motivo – ou sem um ideal, como diríamos em épocas mais românticas. Mas hoje é a incerteza que se coloca à frente de nossos olhos. Quando se fala, por exemplo, acerca do nível de vida do país, todos são unânimes em responder que não sabem onde isso vai parar. E com isso se abrem as comportas do vazio. E olha que evitamos ser vulgarmente nihilistas, visto que, ao contemplarmos esta paisagem desolada, ainda encontramos, esperançosos, um pedaço de espelho. “Eu tenho certeza”, declarou uma jovem e promissora estudante de psicologia, referindo-se ao emprego de nossos talentos num futuro duvidoso.¹ Tal certeza mostra que nada parece valer mais que nossas próprias empresas e valores; contrariando a opinião de um “star” intelectual da atualidade, para quem o valor das coisas repousa no conjunto de ideias citáveis e não na pessoalidade (de risco) de cada um.

Tal “impessoalidade” poderia valer se dividíssemos algo em comum, como por exemplo um patrimônio sociocultural. Mas como a “brasilidade” já foi tema do primeiro caderno desta mesma revista, vamos apenas fazer referência à nossa “memória”. O recente capítulo veiculado pela imprensa e posto aos olhos de todos em plena Av. Paulista – da derrubada dos antigos casarões – é o mais coloquial e ilustrativo exemplo de nossa amnésia maníaco-depressiva. E ao lado deste, figura agora o episódio da poluição política, onde aparentemente nada parece ser de alguém quando vemos cartazes e pichações nos canteiros públicos, nos sinais de trânsito, no interior dos túneis ou qualquer outro escalabro desses.

Mas, voltando ao assunto, dada a situação fragmentária em que se encontram os sistemas mantenedores da “ordem” vigente até há pouco, não parece ser uma boa alternativa mantermos a ideia do “continuísmo” periférico. Isso não porque pretendamos esboçar uma independência do Brasil, mas tão somente olhar para o próprio umbigo. Quer dizer: se, depois de tanta história lida sobre o primeiro mundo e tantas reproduções vistas nas edições de arte, ainda nos consideramos “por baixo”, é porque não nos damos conta (ainda) de que jamais nossa abóbora se transformará em carruagem. Então para localizarmos a nossa contemporaneidade, devemos dispor de outros mapas e nos aventurarmos por outras regiões. (Fique claro aqui que não iremos nos aventurar pelos domínios da cultura popular ou da cultura de massa). Vamos começar pela leitura “iconográfica” de São Paulo nos anos pós-70. Afinal “ninguém melhor para documentar nossa época do que nós mesmos”,² que somos os observadores presentes dessa história toda. E não há por que também temermos a falta do distanciamento histórico dos fatos, que cada vez mais, passam por nós como furacões. “Quem tiver olhos para ver que veja.”

A partir de 78 o espaço urbano da metrópole passa a ser ocupado por uma onda de “invasores” que atravessavam a habitualidade cotidiana, impingindo seus códigos no gosto do público-transeunte. As pichações nos muros, por exemplo, eram lidas mesmo por quem detestasse aquele tipo de mensagem (ou de sujeira, conforme os mais inconformados). E, como não podia deixar de ser, não faltou quem apontasse esta “onda” como outro reflexo tardio das imagens americanas e europeias. E eis que o ano de 79 se inicia não só apenas com a transição política acontecida a 1º de abril. Ainda em São Paulo, peças de teatro são “invadidas”; monumentos públicos são

“ensacados”; grupos de pessoas percorrem a linha de um ônibus com um curativo nos olhos; portas de galeria foram lacradas durante uma noite com um “X” em fita-crepe.³ E esta simultaneidade de eventos promove um encontro inevitável de todos os grupos, equipes e pessoas com trabalhos de intervenções culturais em vários níveis, para a realização de um evento de “fim de década”.⁴ Estas ondas se levantaram ao mesmo tempo em que músicos e poetas independentes também proclamavam a sua produção como presente no início desta nova década. “O que está dentro fica/ O que está fora se expande”; desta forma o 3NÓS3 configura o papel assumido pelos grupos de “ação urbana” que já não fazem questão do qualificativo “marginal” tão utilizado pelos grupos de vanguarda dos anos 70. Pelo contrário, estes novos grupos constantemente se empenharam em obter recursos que os colocasse no “páreo” do movimento cultural; apresentando projetos de trabalhos a serem custeados pelo Estado – na sua função de administrador social dos bens culturais; conseguindo a participação da empresa privada como coprodutora de eventos e publicações; e principalmente ao obter da imprensa um espaço que também lhes é de direito. Isso porque, estando desintegrados dos meios de comunicação de massas, estes acontecimentos mesmo que vultosos, “inexistiriam” por completo. Quanto às relações estabelecidas com a crítica, estas se deram eventualmente através de pequenos embates e, quase sempre, por meio algum. Aparentemente se contentando em gravitar na órbita dos catálogos de mostras retrospectivas e “de mérito”, nossa crítica contemporânea parece não ter lido Oscar Wilde, que recomendava: “Certamente, o crítico pode desejar exercer influência; neste caso, ele não deve ocupar-se dos indivíduos, mas da época (...).”⁵ Por isso ficou reservado ao comentarista



Isso é que é.

- (1) Lygia Pezz, 1962
"O olho do quard"
série 9
- (2) Helio Oiticica, 1960
"Problema das casas"
foto José Oiticica Filho
- (3) Aluísio Carvão
- (4) Antônio Dias, 1961
"Módulo"
grafite e bardo de ferro, pó de bronze e papel
foto Sabine Binder
- (5) Amílcar de Castro
escultura em ferro
foto Myriam Cohn
- (6) Wilyss de Castro, 1962
"Pluribotânica" - 1ª versão
ferro
- (7) Carlos Vergara, 1960
"88, 1" - desenho
foto Walter Cirvaco
- (8) Anna Bella Geiger, 1962
embalagem - semotipagem
- (9) Inara Saldanha, 1962
também
- (10) A.A. Berto, 1973
desenho
foto Selo Felício
- (11) Cícero Meireles, 1962
"O desaparecimento dos tanques"
- (12) Reynaldo Coferes, 1962
"Passagem" - estaca em forma de
cubo de 80 x 80cm de cor branca
com um anelão na parte superior
contendo areia de Copacabana; na
altura dos olhos, uma fresta mole
deixando 3 flocos de plástico nei-
ros pretos, vermelha e uma de
plástico transparente, sendo que
na falta transparente, está
impressa a poesia "Suarana", de
música de Reynaldo Coferes
- (13) Nesta página:
desenho de Antônio Manuel

Página de abertura dos depoimentos. Fotografia com Mário Pedrosa e trabalho de Antonio Manuel ao fundo

Depoimentos

Anna Bella Geiger: "Assumir o descompasso entre o centro e a periferia"

A modernidade surge como consequência da instauração de relações burguesas na circulação da obra. Delineava-se aí o mercado e sua superestrutura tal como o são, a grosso modo, até hoje. A contemporaneidade, mais ampla e diversa, surgiu sobre essa modernidade. E no Brasil como se instaurou primeiro essa modernidade?

Mário de Andrade escreve para Manuel Bandeira em 1922: "Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papin. Será já um mérito ligar esses 2 nomes diferentes como grãos de areia de impetuosas mar. É verdade que movo com eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar, é seguir o espírito de uma época". E a época é de modernização em São Paulo e também no Rio, sustentadas por uma indústria nascente. Precisa se traduzir numa atualização da cultura. Nada falta para o surgimento de uma arte moderna? Falta tudo, mas Olívia Guedes Penteado vai ajudar as ouvidas modernistas. A circulação da obra nesta modernidade "ajudada" será feita de modo pré-moderno com o mecenato.

Então o moderno aqui seria uma cópia do modelo europeu, uma inadequação que não correspondia a nossa realidade? Um novo momento de industrialização nos anos 50 e a palavra de ordem é 50 anos em 5, minimizar nossa defasagem aos centros hegemônicos. Precisa se re-actualizar. Ainda temos loja de móveis e decoração em vez de galeria de arte e também a sala do MEC. O governo banca ainda certas iniciativas enquanto a burguesia se omite. Não é por acaso que Assis Chateaubriand ao pronunciar em 49 um dos discursos de inauguração do novo edifício da Sul América Terrestres e Marítimos no Rio, então capital da República, diz: "Não são só os governos que devem retrair as massas e levantar os níveis educativos e artísticos do povo. As organizações particulares cabe outrossim idêntica missão". É o que parecia pensar também Paulo Bittencourt, Cícero Matarazzo e outros empresários comprometidos com a criação dos MAMs do Rio, São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo na 7 de abril, etc.

Agora é a vez de uma biennial internacional. Produz-se a superestrutura do sistema de arte. A base material, o mercado é tão frágil que pode ainda ser considerado inexistente. Os artistas porém estão otimistas e mais uma vez, apesar das contradições, aceleram o nosso processo cultural. Não se trata mais de divergência com os acadêmicos ou mesmo com a arte figurativa moderna. A luta se trava entre as tendências abstratas e a crítica se posiciona a respeito. Em São Paulo, publicidade, marcas, logotipos para a indústria, cartazes, começam a ser feitos pelos artistas concretistas com verdadeira paixão. Alguns desses artistas ainda têm esse passado muito presente nas suas ações.

No Rio é mais esporádica esta atuação no meio publicitário ou na editoração e o pessoal tem de se virar ou possuir um pé de meia.

Os abstratos também brigam por seu espaço, tendo também de se virar e dão aulas particulares no MAM, ilustram livros, contos ou poesias e muito poucos têm seu pé de meia. Surgem no Rio duas galerias de arte mais comprometidas com o moderno. As engraxagens do sistema parecem se azelar.

A esta altura, no centros hegemônicos, as vanguardas do começo do século estão devidamente neutralizadas e feiticizadas pelo mercado. E Harold Rosenberg naquele momento diz a respeito da "action painting": "Para neutralizar a obtusidade, virulência e ausência do Mundo da Arte, a arte de vanguardas norte-americanas necessita de um público genuíno, e não apenas de um mercado. Necessita de compreensão, e não apenas de publicidade." (1)

Estamos no fim dos anos 60 no Brasil e tudo parece começar de novo, como se na realidade nada tivesse acontecido. Mas o crescimento econômico ampliou e enriqueceu as classes médias altas. Implanta-se um mercado de arte que precisamente entre 70 e 73 chega a significar uma alternativa forte para a aplicação de renda destas classes. Não foi um interesse real pela produção que moveu essa relação. Tratava-se apenas da manipulação do objeto de arte como fetiche, mercadoria. O mercado vai comandar as apropriações intermediando autoritariamente a obra para o seu público. Mantém-se a ideologia conservadora pré-existente, extremamente conveniente. Anos-o-que-venha o Arte = Ouro são ideias que circulam nessa nova fase de "atualização". O fenômeno Collectio, aope detta paranoia, em nada contribuiu para a construção de uma história da arte brasileira. E na prática, bloqueia seu curso.

A reação violenta (que ocorreu nos anos 50 nos Estados Unidos) dos artistas que não queriam adequar sua produção à ideologia do mercado irá se assemelhar ao que ocorreu aqui, bem mais tarde, nos anos 70. A essa altura não sabemos o que faz com uma produção inteira que, se por um lado discute a inserção de sua linguagem no circuito, por outro lado ainda precisa pleitear sua absorção por um mercado ainda inexistente para esse tipo de produção. Lembro-me que os dois manifestos de 76 relativos à Sala Experimental e à Arte Agora I, denunciavam esse estado de coisas em que se encontra a produção dita contemporânea face às contradições que enfrenta. Parece se estar diante de questões semelhantes à de vanguarda histórica moderna, uma vez que é excluído dessa produção pelo mercado atribuí-la uma radicalidade que às vezes não tem ou que pode não querer ter.

É desta desconexão que a ótica utópica tira suas contações, opondo maniqueístamente produção autocrática e internacionalismo ou cosmopolitismo, privilegiando ora modelos de brasilidade que permitiriam flutuar sobre as

local o registro de tais eventos, sendo este um jornalista "alheio à problemática artística, que lê a intervenção como um fato entre outros e coloca aspas em sua intenção estética, que não reconhece por não constituírem o repertório iconográfico do homem comum ao qual se dirige".⁶ E a isso nos referimos porque o processo de produção artística/cultural não se dá apenas

por participações, mas também pelo conjunto de omissões, tais como aquelas que não identificam a sintonia simultânea do país com os demais centros do mundo.

Dando um exemplo: após a apresentação de um videotape mostrando o movimento "punk" em São Paulo,⁷ muitos chegaram a comentar: – mas

estes não são punks autênticos! Isso, quem sabe talvez, porque os garotos magnetizados na fita se mostravam vestidos de jaquetas pretas, cobertas de símbolos ingleses e nazistas. Mas o que talvez estes descrentes não tenham percebido numa daquelas jaquetas, foi a palavra “DISORDE”, escrita segundo a versão mais corrente em português suburbano da palavra “desordem”.

E sobre a referida “autenticidade”, perguntamos: – Será que até mesmo o lixo, nós refletimos o dos outros? E a resposta vem numa tomada seguinte onde a câmera se detém por um instante sobre duas diferentes cadeiras vagabundas, colocadas uma defronte a outra num beco sujo qualquer em São Paulo. Ambas se reproduzem como num espelho, sendo cada uma sujeito e objeto de sua reprodução.⁸ No Brasil, as coisas já não chegam mais com atraso, graças às asas dos satélites que se abrem sobre nós. Ou elas são contemporâneas com a atualidade, ou apenas esperam na fila do tempo o seu atestado de patrimônio cultural.

* Optamos por reeditar o caderno de textos tal como foi publicado em sua primeira edição. Nesse sentido, o resumo dos autores não está atualizado. Agradecemos a todos os autores de “A Contemporaneidade” que permitiram sua reedição.

1 Cristina Freire, SP, set. 82.

2 Nina Moraes, em meio ao trajeto Lapa-Sta. Cruz, SP, set. 82.

3 Ações dos grupos “Viajou sem Passaporte” e 3NÓS3.

4 Praça da Sé, São Paulo, 13 dez. 79.

5 Oscar Wilde, “A Crítica e a Arte”, in *Intenções*, Império, 1957:192.

6 Anateresa Fabris, “Pretexto para uma Intervenção”, in *Catálogo 3NÓS3*, São Paulo, 1982.

7 Produção Olhar Eletrônico, Masp, set. 82.

8 Paulo Venancio Filho, “Leitura Preparatória”, in *Manual de Ciência Popular*, Funarte, 1982:49.

Mario Ramiro, artista plástico, ex-integrante do grupo 3NÓS3, de São Paulo.

O Brasil não é uma ilha

Ligia Canongia

Como dizia, mais ou menos, Mário Pedrosa, já em 59, o Brasil é um país com bienais internacionais, Museu de Arte Moderna, com cidades construídas em arquitetura arrojadíssima, mas gringo (provinciano) só pensa em florestas, cobras e papagaios, *for the exciting!* Gringo pensa apenas no Amazonas, com capital em Buenos Aires, já não dá para entender; mas brasileiro estranhar a produção contemporânea na “periferia” (?) é adiposidade cerebral de burguês mensal, como queria o outro Mário, o de Andrade. O pensamento de que a arte contemporânea no Brasil é peixe fora d’água faz parte de mais uma das deformações de nosso provincianismo intelectual – coisa de gringo/*imported idea* reclamando bananas. Primeiro, o Brasil não é uma ilha; e a cultura de massa entra via Concorde, Jumbo ou Rede Globo, pelos sete buracos da nossa cabeça. Segundo, a arte contemporânea também não é uma ilha, chamada New York ou, muito menos, Paris. O fenômeno Contemporaneidade não é periférico, é central/universal; não é “deles”, é “nosso”.

A síndrome da desvalorização se cura em divãs; quanto à produção brasileira contemporânea teve alta desde que nasceu: taí Amílcar, Dias, la Clark, H.O., que não mentem jamais.

Ligia Canongia, crítica de arte, autora do livro *Quase Cinema* e coordenadora da exposição “A Contemporaneidade/Homenagem a Mário Pedrosa”, MAM/Rio, 1982.

No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar

Carlos Zilio

Atualmente, no Brasil, apesar de algumas iniciativas importantes mas isoladas, não existe nenhuma dinâmica no sistema de arte capaz de estimular a produção de arte contemporânea. Agora, como sempre, o conservadorismo parece ser o núcleo da nossa cultura. Diria o eventual leitor: “Mais uma lamúria contra o estado da cultura brasileira!”. Não se trata disso. Apenas uma constatação sem reivindicações ou apelos. Afinal, apelar para quem? Para o Estado? Para a “iniciativa” privada? Não adianta. O consolo é que tanto um quanto outro, embora com tendências dominantes, não são monolíticos, o que nos permite, tal como aqueles passarinhos que sobrevivem nas costas dos hipopótamos, ir bicando aqui e ali.

O que é o governo nesta história toda? São, é claro, os seus programas e instituições. Acautelem-se. Cada dia que passa vai-se definindo um projeto cultural oficial. Nada ainda muito acabado, mas em andamento e que pode ser detectado no financiamento de determinados projetos e em orientações que vão se sedimentando e se organizando programaticamente. Em linhas muito gerais, teríamos dois segmentos principais: a preservação da “memória nacional”, ou seja, restauração e conservação de monumentos e documentos, e o incentivo, levantamento e estudo da cultura popular. As bases teóricas desse projeto são fornecidas por uma instrumentalização de uma visão antropológica de cultura, e os fundamentos políticos e ideológicos são os velhos conhecidos nacionalismo e populismo, ou, então, integração nacional, que é a mesma coisa dita de maneira mais oficial.

Para que esta última afirmação fique mais clara e não demagógica, é preciso assinalar que este es-

boço de projeto contenta igualmente a maior parte da oposição. Afinal, em várias áreas está difícil saber quem é quem, bastando lembrar que hoje é o governo que segura a bandeira terceiro-mundista. Daí, talvez fosse uma proposta interessante analisarmos a hipótese de que por trás deste projeto situação-oposição estaria o conservadorismo da nossa formação cultural. Para início de análise, seria interessante considerarmos as seguintes questões: por que, ao invés de apenas conservar a memória, não a tomamos problematicamente acirrando suas contradições numa espécie de catarse histórica? Por que privilegiar a produção cultural de um setor social dando-lhe um caráter de representatividade nacional, e ainda, com propósitos de catalogação museológica? A curiosa semelhança na escolha desses dois eixos com as políticas culturais da Alemanha pós-1933 e da URSS pós-1925 pode inclusive revelar a possibilidade de que, mais do que uma predominância conservadora, existiria uma certa tendência totalitária.

Mas não nos afobemos, pois restaria a iniciativa privada que poderia vir em nosso socorro. Nosso quem, cara pálida? Basta ver o mercado de arte brasileiro para se ter uma ideia de como é conservadora nossa burguesia. Esgotados os pintores históricos do Modernismo e jogando numa especulação que se alimenta da inflação, o que fez o nosso mercado? Desencavou a nossa brilhante academia. Culpa apenas do mercado? Não, meu caro. Culpa do mercado e da cabeça da nossa elite (!?) que ainda tem seu universo simbólico povoado de paisagens e valiosas pratarias. Afinal, por que a burguesia iria se preocupar com arte, se para a sua hegemonia ideológica basta o futebol, o carnaval e... a polícia? A consequência disto tudo é o diletantismo que cerca, por exemplo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na sua versão eventual de incêndio ou no seu estado permanente de rescaldo.

PORQUE ME UFANO

É dito corrente nestas terras ao sul do Equador que “conosco ninguém podemos”. Quer dizer, o Brasil é um país jovem e vigoroso que consequentemente produz uma cultura idem, idem. O que é isto companheiro? Para não falarmos na revolução que os USA andaram fazendo nos últimos 30 anos na arte, literatura, teatro, música, dança, etc., sem mencionar a ciência em geral, o que dizer da “velha” e “decadente” Alemanha, ou da igualmente Itália? Cultura não surge apenas da vontade. Cultura é formação e informação e isto custa tempo, muita competência e pelo menos um pouco de dinheiro. Onde estão os nossos museus, escolas de arte, veículos de divulgação, livros especializados, exposições internacionais, galerias, colecionadores e material de trabalho?

O QUE NÃO FAZER

Ora, direis, deve haver uma saída. A saída não é a Saída. Quer dizer, não existe uma solução globalizante capaz de solucionar o fundamental dos problemas que cercam a arte contemporânea no Brasil de imediato. A saída se encontra todos os dias em pequenos avanços e até mesmo nas lições deixadas pelos recuos. Uma produção transgressora não pode dormir na ilusão de que serão condescendentes com ela. É preciso haver uma adequação entre as formas de luta e a produção. Num sistema de arte pouco estruturado como é o brasileiro, é preciso ocupar os espaços vazios. Cabe aos artistas, sobretudo, produzir arte. Isto é óbvio, mas, além disso, é necessário que, mesmo em caráter provisório e de incursão, os artistas atuem junto aos diversos segmentos do sistema de arte visando a sua alteração e, consequentemente, à circulação da produção contemporânea. É claro que em determinados momentos podem e devem existir ações gerais. Mas são ocasio-

nais e não têm nada em comum com propostas do tipo “projeto para as artes plásticas no Brasil”. O dia a dia se faz na ação do artista ou, ainda, de pequenas e temporárias associações. É do conjunto destas ações contra o conservadorismo que os entraves à circulação do novo têm sido historicamente superados no Brasil.

ERVAS EM PEDRA

A arte contemporânea no Brasil é pequena, porém decente. Não vamos entrar naquela de “mais uma vez o mundo se curva”. São poucos artistas que levam, apesar dos pezares, um trabalho sistemático adiante. Trata-se de uma produção que não tem ao seu dispor as sofisticadas do *slow-scan* (imagem enviada pelo telefone), mas que desenvolve investigações sobre questões básicas, das quais tratam, hoje em dia, os polos dinâmicos da arte contemporânea ocidental. Já estamos longe dos esforços de atualização de 1922. A arte contemporânea brasileira trabalha dentro de uma complexidade que envolve referências próprias à contemporaneidade, compreendida no seu sentido mais universal, mas se baseia também em dados provenientes da experiência histórica da produção de arte no Brasil, longe, portanto, de eventuais transplantes e modismos. Uma produção que ocupa em nossa cultura o lugar da pedra no sapato: isto é, não se vê, mas incomoda.

Dos palacetes modernistas aos “laboratórios” neoconcretos, as artes plásticas sempre viveram à margem, por causa da sua extrema acuidade para com o mais radical da época. A sociedade brasileira ainda não encontrou para a arte – afora o jogo especulativo e o ritual aparente de cultura – um papel social qualquer, nem mesmo foi capaz de engendrar um mecanismo de recuperação que lhe permitisse conviver com o novo. Mas nada disso

é desesperador, porque, se fosse, condições misteriosas cercariam sua existência. Deveria ser também uma profissão mas, como vimos, no Brasil é uma aventura.

O jeito é ir levando. Aqui e ali existem pessoas que participam desta aventura e existem as famosas brechas. Entrar nestas brechas e conquistar as “máquinas” oficiais ou particulares por dentro seria ingenuidade. Vai-se, portanto, vivendo como o tal passarinho no dorso do hipopótamo, pulando daqui para ali, e sobrevivendo levado pelo andar do quadrúpede, mas com a liberdade de voar (pular fora) quando quiser. Assim foram criados os museus de arte moderna, as bienais e a arte que temos. Artistas e intelectuais comprometidos com a renovação, burgueses e funcionários públicos mais lúcidos têm sido os agentes destas transformações.

Mas atenção, muita atenção ouvintes: enquanto os países ricos centralizam em seus museus e universidades a produção do saber preocupados com a telemática, a biogenética e a afirmação cultural capaz de lhes dar independência econômica e política, nós vamos muito bem obrigado, tratando das nossas “raízes”, nossas “memórias” populares ou não. Assim, os artistas brasileiros bravos e altaneiros (o que é uma rima mas não uma solução) vão se virando e revirando, mas, sobretudo, prosseguindo assim como certas ervas nascem em pedra.

Carlos Zilio, artista plástico, foi editor da revista *Malasartes*; autor do livro *A querela do Brasil*.

Em flagrante, na Terceira Margem

Armando Freitas Filho

Foi Mário Pedrosa quem disse que o Brasil era um país voltado para o moderno. Talvez fosse melhor

dizer: condenado. Esse destino, como geralmente costuma ser, não foi por nós, integralmente, escolhido. Estamos, isso sim, encolhidos ou encahalados nele, sem muito espaço de manobra, na borda do parapeito.

Se somos, portanto, muito mais momento do que memória, isto se dá porque hoje, mais do que nunca, estamos na periferia do que acontece. Quem se deixou colocar, não importa as razões, tão à margem só pode contar com a urgência do imediato e sem o luxo da reflexão. E não adianta negar e tentar tapar o nosso sol tropical, que não admite disfarces, antes os derrete, com qualquer peneira: os anos pelos quais estamos passando, de 1964 para cá para sermos mais exatos, colocaram o país que sempre esteve à escuta, a reboque do último grito, quase surdo, com certeza, por abuso do “telefone”.

Se antes as notícias, as novidades estéticas nos chegavam com pontual atraso, como era lugar-comum dizer e lacrimejar, pois vinham a vapor, agora, quando as ideias culturais viajam por satélite, de quase nada nos adiantou essa velocidade, já que não somos, na verdade, donos dela, não estamos a bordo, e, por isso mesmo, muitas vezes, essas transmissões são sequestradas em pleno ar, sofrem panes artificiais e quando conseguem, superando obstáculos meteorológicos e casuísticos, atravessar as várias tempestades em copo d’água e alfândegas que o Ministério da Desburocratização e congêneres criaram e pisar, enfim, o chão brasileiro, seus passos, seus planos, podem ser impedidos, por qualquer razão particular ou *general*, de ganharem corpo, gesto, cidade.

Terceiro mundo, terceira margem. Mas é daí mesmo, desse lugar inexistente para os bem-pensantes, na periferia da própria periferia, lá longe, é

que começamos, contra todas as previsões, usufruindo dessa liberdade clandestina, vira-lata, que os binóculos de campanha não conseguem enxergar, a construir nossas pontes, nossas passagens que, às vezes, conseguem, para espanto geral, tocar o mundo oficial, legitimado.

O que temos a oferecer a essa gente bem instalada que mais ou menos nos aguarda, nas salas de visita vendo o que a Globo mandar ou nos cinemas assistindo o que, só por causa das senhoras de Santana, não podemos ver comodamente em casa, já que são as mesmas caras, as mesmas vozes, que contam fábulas semelhantes, o que podemos oferecer, afinal, não é esse disco, esse filme – eternos videoteipes do permitido, do consentimento na entrelinha –, mas sim o susto do inesperado, o surto, o avesso dessa produção domesticada, desse leão de papel-cuchê, sem dentes. O que podemos oferecer é uma produção mal-ajambrada, como sói acontecer com o contemporâneo que tem essa marca de transitoriedade, esse estigma perene.

Foi o que aprendemos, entre tantas outras coisas, com Bandeira, Duchamp e Benjamin, para só ficarmos nesses autores. Eles, nas suas práticas, nos mostram como recortar e deslocar um momento, um objeto, uma ideia do fluxo geral e trazê-los à tona da expressão, sem que eles percam, com essa mudança de nível e dimensão, nada de intrínseco, mantenham seu frescor, sua dinâmica, o em flagrante de suas vidas, acrescentada de possibilidade de novas leituras.

A partir, portanto, da imanência mais estrita criam, sem pompa nem circunstância, uma comovente e atualíssima transcendência. Os adjetivos triunfais foram descartados dessa operação, e o que restou foram só os substantivos. Em outras

palavras: o moderno, em nossas plagas, é, na maioria das vezes, moda, aparência, roupa. Mas o que queremos, agora, segundo as lições mencionadas, é a modernidade que não liga para roupa, mas não abre mão de apresentar com o seu corpo a situação, o contexto, deixando as mímicas e máscaras para trás através de uma tática consubstanciada no improviso, numa espécie de repentismo estético que surpreende o presente não por intermédio de sínteses pretensamente totalizantes, lerdas e datadas, mas procurando, na apreensão fulminante dos pequenos eventos do cotidiano, nos trazer, com a ajuda dessas incursões volantes, os fatos que nos fazem, na forma incisiva de uma reportagem, onde ação e reflexão, velozmente, se entrelaçam. Como se fosse um documentário de bolso ou um portátil caderno de notas que um pouco aleatoriamente vai se formando com endereços incompletos, telefones desligados ou que não respondem, de casas e casos abandonados.

É com a reunião desses fragmentos, que de tão miúdos passam despercebidos dos olhos grandes e míopes de nossos gênios *prêt-à-porter*, que o contemporâneo, esse fantasma despedaçado, se arma, se articula, quase ao acaso, como um *puzzle* no qual sempre ficam faltando peças, na terceira margem do rio.

Se continuarmos a pagar, contudo, uma taxa alta por nossa produção ser tributária, em grande parte, de fontes geradoras internacionais, esse ônus, ao que parece inevitável, em vez de ser usado com o servilismo que tantas vezes detectamos, esse ônus repito, deve ser transformado e surpreendido por novas atitudes e abordagens. Penso que devemos agir como se fôssemos ladrões de nós mesmos, marginais que roubam o que nos é “dado” e só aparente-

mente nos pertence. Ao realizarmos essa ação ingrata vamos contaminar, ao máximo, os produtos culturais com nossas mazelas que, na verdade, nada mais são do que a nossa contingência, e com isso estaremos começando a resgatar nossa verdadeira identidade, a voltar a si, com a necessária urgência.

Portanto, batedores de carteira, uni-vos! Para que essa produção contemporânea tenha a nossa marca, nossa cara, nossa impressão digital é preciso que ponhamos em prática não uma estratégia de apreensão do que ainda não aconteceu, deveras. Pois o contemporâneo é tudo o que está nos cercando, acontecendo e soprando. Assim ele deve ser encarado, como configurações incompletas, como devir e não como dever, perpétuos móveis, sem princípios, programas ou fins determinados, *a priori*. Não são fôrmas, são formas.

Pode ser, sem paradoxo, vislumbrado no passado. No país ou fora dele. No que não foi feito, e lá ficou abandonado num eterno domingo, ruínas novíssimas, “esqueletos” de edifícios embargados, e está aqui e agora, proustianamente, na miscelânea dos anonimatos. Qualquer troco serve para matar essa fome. O contemporâneo é barato, está ao alcance de todas as bolsas, e só parece pedir que não o deixemos ser manipulado por mãos com luvas de pelica, manicuradas. Ele é moço e não se quer múmia.

Se somos, realmente, mais momento do que memória, como disse no começo, talvez estejamos, então, por uma simples posição cronológica, pela ordem natural das coisas, mais perto do futuro ou mais modestamente: do que vem por aí.

Armando Freitas Filho, poeta, autor de vários livros, entre eles, *À Mão Livre*, publicado em 1979 pela Editora Nova Fronteira.

Abertura para a atuação da ‘nova’ vanguarda

Jorge Guinle

Já existe no Brasil uma tradição vanguardista. Não me refiro aqui aos nossos mestres “modernistas e modernos” como Portinari e Di Cavalcanti; estes edulcoraram as “lições” de Picasso, transformando-as em mero compêndio folclórico, senão realista-socialista. Tampouco me refiro às posições – por excelência passadistas e tradicionalistas – de pintores como Guignard e Pancetti que não traduzem a contemporaneidade combativa e específica ao nosso século.

Nas artes plásticas, a vanguarda brasileira optou desde cedo pelo neoplasticismo, pelo construtivismo e pelo concretismo. A outra opção mais importante do nosso século, o surrealismo, teve poucos adeptos por estas bandas. O percurso da vanguarda brasileira começa num geometrismo cubista legeriano (Tarsila do Amaral), prossegue pelo neoplasticismo mondrianesco (Milton Da Costa) até chegar ao concretismo, ultrapassando-o num neoconcretismo cético (Lygia Clark e Hélio Oiticica) e finalmente desemboca no minimalismo (Eduardo Sued) e no conceitualismo (Cildo Meireles).

A vanguarda brasileira enfrenta as mesmas dificuldades que a vanguarda francesa enfrentou em 1870 (impressionismo *versus* academicismo realista); que a vanguarda russa enfrentou em 1910 (correntes abstracionistas como o raionismo *versus* todo tipo de realismo); que a vanguarda soviética em 1925 (suprematismo *versus* realismo socialista) e que a vanguarda americana em 1950 (abstrato-expressionismo *versus* provincialismo nostálgico e realista). Sem falar no primitivismo, a vanguarda brasileira teve que lutar contra os mi-

tos entronizados da pintura *a la bella maniera* de Portinari e Di Cavalcanti, etc...

A dificuldade cultural que os artistas experimentais brasileiros encontram no meio artístico brasileiro deve até explicar a produção parcimoniosa de seus cultores nos poucos centros culturais do país. Estas poucas obras também foram marginalizadas pelo mercado retumbantemente tradicionalista.

Hoje, na década de 80, existe uma pequena abertura no meio cultural, jornalístico e mercadológico para a atuação da “nova” vanguarda. Para ampliar este espaço cada vez mais, esta nova leva, combativa e esclarecida, deverá tirar proveito das novas correntes nos centros culturais mundiais. De qualquer modo, a nova vanguarda terá que medir forças com o legado indiscutível da velha vanguarda, elevando sempre o nível teórico da questão artística, terreno propício para novos valores culturais.

Jorge Guinle, artista plástico, realizou exposição individual no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro em 1982 e no mesmo ano, participou da exposição “Entre a Mancha e a Figura”, sob a curadoria de Frederico Morais.

O Brasil no mapamúndi das artes

Thomas Cohn

Em linhas gerais existe um desencontro entre o que está sendo feito aqui no Brasil e no resto do mundo. A divulgação da arte americana e europeia no Brasil acontece através de exposições aceitas (nunca escolhidas) por razões do tipo “não custa nada”.

Com raríssimas exceções (Sérgio Camargo e Antônio Dias) o artista brasileiro não tem vivência nem intercâmbio pessoal com os centros mais ativos. Nem falemos na Bienal que, desde 1969,

perdeu toda expressão (a comparação dos nomes da São Paulo 81 com os da Documenta 82 dispensa comentários adicionais). Os órgãos da imprensa, que despendem fortunas para cobrir esportes, não têm a mesma prodigalidade com acontecimentos culturais (exceções: a cobertura na Documenta por *Veja* e *O Globo*).

O acesso a revistas de arte está mais para *Playboy* e *Penthouse* do que para *Artforum* ou *Flash Art*. Sendo assim, o isolamento do artista brasileiro (e latino-americano) é grande, sua participação dentro de um contexto abrangente é episódica e seu defasamento quanto à possibilidade de apresentar propostas ou se fazer ver e ouvir torna-se inevitável.

Tudo isto num mercado de arte atrasado, de características nitidamente regionalistas, que precisa ser urgentemente atualizado, com a substituição dos mortos medíocres pelos artistas vivos com uma obra muitas vezes fascinante. Esse trabalho está sendo feito (Funarte, às vezes o MAM) muito na base de impulsos pessoais.

O intercâmbio cultural com a divulgação no Brasil da arte dos grandes centros e a valoração e incentivo dos bons artistas locais com a possibilidade da sua projeção internacional, não é utopia. A tarefa se resume a colocar o Brasil no mapa-múndi das artes. Dá pra fazer.

Thomas Cohn, colecionador e marchand da arte contemporânea.

Publicado originalmente em Cadernos de Texto 02 – *Revista Módulo* “A contemporaneidade”. Edição 73 – novembro de 1982.

Optamos por reeditar o caderno de textos tal como foi publicado em sua primeira edição. Nesse sentido, o resumo dos autores não está atualizado. Agradecemos a todos a permissão de sua reprodução, especialmente, Sandra Mager e Marcus de Lontra Costa.