

A REVISTA MALASARTES, A CRÍTICA AO PROJETO POLÍTICO-CULTURAL DO MODERNISMO E A PRODUÇÃO EXPERIMENTAL DOS ANOS 1970

Vanessa Rosa Machado¹

Fábio Lopes de Souza Santos²

INTRODUÇÃO

A revista *Malasartes*, editada por críticos atuantes ou artistas então emergentes como Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, responde a certa consolidação do mercado, o chamado “boom”, também repercute o desenvolvimento da arte internacional, cujos avanços conceituais e experimentais dos anos 1960 e 1970 ainda não tinham sido inteiramente assimilados aqui no Brasil. Surge durante um período de profundas transformações no contexto político-cultural. Embora publicada em apenas três números entre 1975 e 1976, se diferencia das demais revistas de arte pela veiculação de textos e propostas artísticas que, se não se opunham, questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia³. O próprio nome da revista, uma referência à figura folclórica de Pedro Malasartes, sugere o sentido de astúcia frente aos poderosos naquele contexto, marcado pela Ditadura e pela censura.

Ainda que a discussão do sistema de arte marcasse o eixo condutor da revista, nota-se como um tema subjacente mas constante nos três números, a crítica ao conceito de uma arte nacional e certo deslocamento na forma de abordagem ao “popular”. Diferenciando-se da produção dos períodos anteriores do modernismo brasileiro, alguns de seus artigos, como “Satélites” de Miguel Rio Branco, que apresenta imagens da realidade cotidiana nas cidades satélites de Brasília, “Lê-

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos. Bolsista CAPES.

2 Professor Doutor pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos.

3 A revista foi impressa no Rio de Janeiro em tamanho 23 x 32 cm, off-set, preto-e-branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de 5 mil exemplares. Foi editada num momento em que também surgiam outras revistas especializadas em arte, como *Vida das Artes* (de maio de 1975 a junho de 1976), dirigida por José Roberto Teixeira Leite e também editada no Rio de Janeiro, a nova fase da *Galeria de Arte Moderna*, em 1976, relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; a *Arte Hoje* (1977), editada no Rio de Janeiro por Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça, o relançamento da revista *Módulo*, que, embora dedicada à arquitetura, reservava um espaço permanente para as artes plásticas (ITAUCULTURAL, 2011).

lê-ô: o Cacique é o bom...” de Carlos Vergara, “reportagem-fotográfica” sobre o bloco de carnaval de rua Cacique de Ramos e “Eat me – a gula ou a luxúria?”, apresentação de Lygia Pape sobre a exposição de mesmo nome que tratava da generalização do consumo e da condição feminina, alimentam-se de material referente ao “popular”, no entanto, o que emerge em suas imagens carrega outras e diversas referências. Em nossa leitura, a análise destes artigos é, por um lado, capaz de apontar novas estratégias de representação do “popular” que ajudam a desestabilizar algumas idealizações, e, por outro lado, indica como a forma inaugural com que os artistas passavam a lidar com os suportes renovava e acrescentava reflexões ao panorama das artes no Brasil. Esse conjunto de questões indica as amplas transformações pelas quais passavam a arte e a cultura nos anos 1970. Acreditamos que a revista *Malasartes* seja um bom índice para avaliarmos essas mudanças.

QUESTÕES LEVANTADAS PELA REVISTA

Apesar da diversidade dos temas, é possível dividir os artigos de *Malasartes* em dois conjuntos: o primeiro trata das questões que a revista apresenta explicitamente em seu editorial, a análise do sistema de arte e a necessidade de atualização das artes plásticas no Brasil perante a produção internacional. Parte destes textos visa discutir e orientar o sentido das ações artísticas perante o circuito das artes (senão perante a “cultura brasileira”), então em importante mutação⁴. Seria possível intervir criticamente, ainda que fosse difícil, se não impossível, desmontar os mecanismos e agentes deste circuito. A revista aponta algumas práticas artísticas que causavam interferências críticas e colocavam o sistema de arte em questão, como as “Inserções em Circuitos Ideológicos” (1970), de Cildo Meireles e a produção de Mail Art de Mário Ishikawa.

Já o segundo grande conjunto de textos apresenta de forma ampla uma crítica direta tanto ao nacionalismo como à arte moderna brasileira vinculada ao projeto nacional-desenvolvimentista. Apresenta ainda produções artísticas onde estão presentes novas estratégias de representação do “popular”, que podem ser vistas como uma consequência e complemento dessa crítica teórica. Esta discussão, menos explorada, não é tão evidente como as propostas explicitadas na “análise do circuito”, mas emerge de forma constante nos três números da revista.

4 Artigos dispersos e de vários autores ao longo dos três números compõem uma discussão sobre um possível “programa de ação”, que, se não é claramente especificado, é indicado nos artigos, especialmente nos redigidos pelos próprios editores da revista, como na “Introdução”, em “Análise do circuito”, de Ronaldo Brito, e em “Formação do artista no Brasil”, de José Resende.

Em contraste com o projeto político-cultural do modernismo, *Malasartes* enfoca a possibilidade de atuação do artista/intelectual fora do Estado, repensando seu papel dentro do circuito e construindo, assim, uma crítica à produção e participação anterior, o que pode ser visto como o primeiro passo para avançar na construção de outras formas de representação do “povo”⁵.

Os artigos “A Querela do Brasil” (Carlos Zilio), “Ideologia da cultura brasileira” (Carlos Guilherme Mota), “Planejamento ambiental, ‘Desenho’ no impasse” (Lina Bo Bardi) – e até certo ponto “O Problema do Provincianismo” (Terry Smith) e “Introdução a Volpi” (Mário Pedrosa) – centram o foco em diversas dimensões implícitas no feixe de questões despontadas pelo “nacionalismo” e/ou pelo “modernismo brasileiro”. Problematizam a questão da relação entre arte e “identidade nacional” e o desenvolvimento de uma arte local contemporânea independente, produzida no Brasil, e não “brasileira”.

Nesse segundo conjunto de artigos encontramos propostas artísticas que lidam com outras questões e ensaiam formas alternativas de abordar o “elemento popular”, que emerge associado aos discursos provindos da indústria cultural presentes no cotidiano urbano. Surgem imagens associadas, por exemplo, à publicidade, ao carnaval, ao comércio dos camelôs, ou ainda à carência material⁶.

Em “Satélites”, Miguel Rio Branco realiza um ensaio fotográfico sobre as cidades satélites de Brasília, apresentadas como “à margem” da capital do Brasil. Seu ensaio é apresentado na revista como “Brasília do lado da sombra, detrás dos palácios e das catedrais” (MALASARTES n.2, 1976: 15) e critica simultaneamente duas dimensões do projeto moderno: a utopia urbanística de Brasília e a criação de um novo homem brasileiro moderno. Acompanha as doze fotografias um texto de Vera Caldas que aborda as dificuldades de locomoção e de meios de vida em geral encontradas pelos trabalhadores da construção civil. Nas fotografias de Rio Branco pulsa uma carência além da meramente material. Ele retrata inicialmente a “casa-móvel”, uma adaptação feita pelas construtoras com um tipo de casa de madeira instalada na carroceria de um caminhão para

5 Por “novas aproximações ao popular” entendemos as representações resultantes de uma nova forma, mais livre de significados predefinidos, de trabalhar termos como “povo”, “popular”, “cultura popular”, os quais foram renovadas vezes apropriados e ressemantizados por ideologias nacionalistas. Se a representação modernista anterior passava por certa idealização do “povo brasileiro” associada à tradição artesanal, à cultura de raízes agrárias, rurais etc. (podemos pensar, por exemplo, nas pinturas de Cândido Portinari ou de Emiliano Di Cavacanti), surgem em *Malasartes* outros elementos “populares”, já relacionados ao cotidiano urbano e à indústria cultural.

6 Embora as propostas artísticas publicadas na revista não fossem precisamente as da crítica ao nacionalismo, artistas apresentados pela *Malasartes*, como Anna Bella Geiger e Ivens Machado, neste período, trabalhavam em suas propostas um campo análogo de questões através da desconstrução de elementos visuais relacionados ao Nacionalismo.

transportar os trabalhadores das cidades satélites para Brasília. Rio Branco flagra uma “floresta de antenas” no “Bar Bolero” e apresenta, num número maior de imagens, o interior das casas de Taguatinga e Ceilândia, onde a televisão estrutura os pequenos espaços. As fotografias retratam também as paredes, aparentemente todas de madeira, que são decoradas ou por motivos religiosos ou por retratos de atores ou cantores recortados de revistas. Os poucos objetos de decoração, inclusive toalhas de mesa, parecem ser feitos de plástico. Algumas recortam somente o aparelho de TV.

Em contraste com a “riqueza criativa” da produção material popular discernida no momento anterior, quando Lina Bo Bardi se aproximara da produção de “pré-artesanato” na Bahia, valorizando-a positivamente, ou quando artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape elogiaram a capacidade inventiva dos espaços da favela, surge o retrato de uma carência mais ampla que a precariedade relativa somente ao consumo de baixo poder aquisitivo. Na carência retratada não há resquício de possíveis transcendências.

Numa outra vertente, Carlos Vergara apresenta o bloco de carnaval Cacique de Ramos. O ensaio publicado em *Malasartes* apresenta trinta fotografias dos integrantes fantasiados, das cenas do bloco “desfilando” na rua, da sala da diretoria e do “escritório” do Bloco. Também são apresentados três trechos de textos, um de Bira, fundador do bloco, outro do próprio Vergara e o último composto de excertos acadêmicos sobre o carnaval, além de pequenos diálogos “Ouvidos ao acaso” e da letra do hino do bloco composto em 1964.

As fotos se dividem entre a do distintivo do bloco, os retratos dos participantes, de maioria negra, já caracterizados para o desfile com penas, colares ou ainda fitas de esparadrapo coladas no rosto, o grupo da diretoria, a sala ampla que sustenta nas paredes as fantasias feitas de napa (com estampas desenhadas em preto usadas nos anos anteriores) e, por fim, as fotos com situações do bloco na rua, algumas fechadas em closes de rostos e em expressões de alegria e por vezes de cansaço, ou fotos do grupo em movimento dançante ou como aquelas em que os integrantes aparecem sentados no asfalto.

O texto de Vergara apresenta o Cacique como “um dos ‘blocos de embalo’ maiores do Carnaval carioca”, de estrutura simples, “ao contrário das Escolas de Samba”.

Ao invés de documentar algo que já se extinguiu ou reproduzir o espetáculo apresentado pela TV, Vergara, ao tratar do carnaval, prefere descrever o funcionamento de sua organização,

que se utiliza dos recursos disponíveis, sociais e econômicos. O aspecto “mítico” do carnaval cede lugar a uma perspectiva que desvende a organização de uma manifestação “espontânea”, não tão distinta das demais organizações sociais, pautada em hierarquias, disciplina, uniformes etc.

Lygia Pape apresenta na *Malasartes* n.2 sua exposição “Eat me – a gula ou a luxúria?” de maneira conceitual e um tanto cifrada. Este trabalho, o famoso close de um lábio carnudo com pelos, é apresentado como “à margem do mercado”⁷. A proposta desponta como um momento crucial na trajetória da artista por dar forma de maneira sarcástica a questões ligadas à generalização do consumo, em suas dimensões mais vulgares. Pape objetivava expor a condição da mulher como objeto de desejo assim como a estrutura que a viabilizava. Na mostra que realizou, vitrines e barracas semelhantes às utilizadas por camelôs, expunham artefatos como perucas, cintas, seios e cílios postiços etc., que causavam estranhamento por serem objetos “recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação”, segundo suas próprias palavras (MALASARTES, 1976, p.23). Saquinhos de papel branco com “objetos de sedução”, com amendoins, pelos, batons, calendários de mulher nua e textos feministas, eram vendidos a um cruzeiro. Lygia os beijava e depois os “assassinava” (PUPPO, 2004), referência à mudança de sentido que promovia – de “objetos de sedução” a “objetos de arte”, metamorfose que, além de relacionar a mercantilização da arte ao comércio de produtos baratos do camelô, evidenciava os significados ocultos desses objetos.

Além da exposição, fazia parte do projeto “Eat me” um filme em 16mm no qual a artista realizava a “montagem matemática”, isto é, a junção de seções metricamente cortadas dos planos de uma boca masculina que salivava e brincava com uma pedra colorida na língua e uma boca feminina que chupava uma salsicha. A montagem “industrial” dava ao filme um ritmo sexual – o orgasmo corresponderia ao momento de superposição dos dois planos, porém, o clímax era frustrado pela invasão abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”.

Lygia trabalhou a partir de imagens próximas à linguagem da propaganda publicitária, replicando seus apelos visuais para arrebatá-lo o consumidor⁸.

7 Esta exposição apesar de apresentada em São Paulo (além do MAM-RJ) pela galeria Arte Global, pertencente à Rede Globo, havia sido fechada pela censura.

8 Além das exposições e do filme, sua pesquisa “A mulher na iconografia de massa”, realizada para a Funarte em 1978, é apresentada como desdobramento do projeto “Eat me”. Nela, através da análise de imagens publicitárias de *outdoors*, em especial as que trazem imagens femininas, Pape apresenta uma forma renovada de leitura da cidade.

Desta maneira, Pape aproximava elementos díspares do “popular” à onipresença da “indústria cultural” e à condição feminina. Seus “objetos de sedução” eram, na verdade, objetos de consumo barato. O comércio informal dos camelôs apenas fazia parte do consumo generalizado, que formata também comportamentos padrão. Trazendo essas questões ao debate, o projeto “Eat me” pode ser visto como proposta de resistência à entrada da indústria cultural. Desde o Tropicalismo, o deboche se tornara uma arma poderosa para levantar questões e Pape se utilizara dessa ferramenta para provocar reflexões sobre essa nova configuração da realidade urbana contemporânea.

CONCLUSÃO

O Brasil de meados dos anos 1970 já evidenciava reconfigurações resultantes dos dez anos de ditadura militar: um novo patamar social, econômico e cultural, mas atingido sob a égide de uma “modernização conservadora”. Embora houvesse inegáveis avanços econômicos, eles por sua vez reproduziam aspectos estruturais, sociais e culturais “arcaicos”. A modernização se concretizara de forma incompleta: autoritária por não alcançar de fato uma efetiva reforma social. As camadas mais pobres foram incorporadas ao processo de modernização, tendo seu cotidiano transformado pelas inovações da indústria e de produtos, mas este processo não deixava de reproduzir ou criar novas carências básicas. “Satélites”, “Eat me” e o “Cacique de Ramos”, cada um a seu modo, tratam dessas carências específicas (e estruturais).

Artistas como Pape, Vergara e Rio Branco percebem essa nova configuração urbana e social e nela veem um material interessante a ser trabalhado. Se, por um lado, suas propostas tratam especificidades desta nova conformação do país, voltando-se a questões próprias a determinados grupos, por outro lado, essa produção é capaz de apontar aspectos da ampla estrutura que as produz. Desta forma, pode-se dizer que *Malasartes* abriga parte da produção dos anos 1970 dedicada a investigar as articulações entre progresso, modernização e carência⁹.

Outro ponto é que estas propostas constroem uma aproximação que é nova, diferente frente o modernismo e também crítica a ele: em lugar de idealizar um “popular”, os artistas o reencontram na realidade urbana cotidiana. Essa mudança do popular “mítico” para um popular “real” também

⁹ Esta estratégia já havia sido iniciada na pesquisa de Hélio Oiticica nos anos 1960, e tem nos “Parangolés” um exemplo paradigmático. Essas formas de ação próprias da arte experimental dos anos 1970 indicam ainda os caminhos que posteriormente seriam desenvolvidos, como apropriaçionismos, os coletivos de arte etc.

se reflete nos suportes artísticos escolhidos. Neste período, artistas desenvolvem estratégias na materialidade do trabalho que são completamente inusitadas. Suas propostas derivam de apropriações dos formatos utilizados pela própria comunicação de massa: Vergara reproduz uma reportagem de revista “popular” que mescla fotos, textos etc., Rio Branco quase remonta o formato de uma reportagem de jornal e Pape usa imagens da publicidade e objetos de barracas de camelô mesclando-os a filmes, textos etc. Recusando e ao mesmo tempo criticando os meios convencionais, trabalham a partir de elementos que permeiam o cotidiano urbano de massa.

Desenvolvendo as conquistas do Neoconcretismo e da arte dos anos 1960, os artistas avançam na investigação de objetos (pretensamente) inapropriáveis pelo mercado e de espaços além do “cubo branco”. Com isso, redefinem também o próprio papel da arte no ambiente cultural.

Ao apresentar outras estratégias de abordagem para o “popular”, a produção de *Malasartes*, mais que definir claramente novas tendências para a arte contemporânea, colabora para desestabilizar a estrutura de representações que sustentava a ideologia nacionalista retomada pela ditadura. Grosso modo, *Malasartes* não abandona o horizonte da construção de uma nação moderna (em conjunto, seus artigos e propostas artísticas têm o tom positivo da crença na possibilidade de transformação, não só da cultura mas também da sociedade), mas critica as posturas anteriores e pede novas ações político-culturais e atitudes experimentais dos artistas. Pape, Vergara e Rio Branco exemplificam essa nova postura requerida. Ao invés de continuar trilhando o caminho da dissolução dos limites entre arte e vida, o artista assume uma posição, por assim dizer, negativa – em lugar de propostas de mudanças comportamentais ou sociais, a arte, neste novo contexto, se torna instrumento de crítica.

REFERÊNCIAS

BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.

CORRÊA, Patricia. *Circuito, cidade e arte*: dois textos de Malasartes. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, s/d.

ARTE COMO QUESTÃO: ANOS 70 = ART AS A QUESTION: THE 1970'S. FERREIRA, Glória (curadora). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Catálogo de exposição.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. In: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em: jun.2012

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Edusp, Editora C/Arte, FAPESP, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Carlos. São Carlos, 2008. Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Imprinta, set/out/nov 1975, dez/jan/fev 1976 e abr/mai/jun 1976.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Heco Produções. 2004.