



**pocket  
stuff**  
by Rubens Gerchman  
**integralia**

Pocket stuff is to carry  
A token poem, an open poem  
A talisman to have, to rub, to open, to close  
The box is a small universe that reminds  
Words on a box, words in a box  
Nostalgia for what we know and don't have

Este artigo discute a presença de dois artistas brasileiros em Nova Iorque na década de 1970, bem como suas possíveis conexões com aquele circuito de arte. Também são relacionados os interesses econômicos e diplomáticos que contribuíram para que os Estados Unidos se tornassem uma rota alternativa para os artistas brasileiros que se exilavam, voluntariamente ou não, nas décadas de 1960 e 1970.

palavras-chave: artes plásticas na década de 1970; artistas exilados; arte contemporânea brasileira; brasileiros em Nova Iorque

This article discusses about two brazilian artists in New York in 1970, as well as their conexions with the circuit of art. Additionally, this is also related to the economic interest and diplomats wich contributed to making the United States as an alternative route for the contemporary artists who left Brazil, voluntarily or not, in the decades of the 60's and 70's.

keywords: visual arts in 1970; brazilian artists who left brazil voluntary or not; brazilian contemporary arts; brazilians in New York

Desde não muito tempo, a década de 1970 vem despertando o interesse de pesquisadores e curadores. A ela já foram dedicadas mostras e publicações que, no entanto, não esgotaram a complexidade do período. Temas significativos aguardam reflexões mais pontuais, como, por exemplo, a recusa dos artistas em participar das Bienais de São Paulo e do Salão Nacional, a crítica na imprensa e sua relação com a censura, as ligações das instituições com o regime, os vínculos entre o mercado de arte e o milagre econômico e a situação dos exilados durante o período da ditadura. Dentro deste leque, também são reduzidos os estudos dedicados às obras dos brasileiros que viveram nos Estados Unidos e suas possíveis conexões com aquele circuito de arte. Se Paris fora crucial para as experiências com a modernidade, para os artistas contemporâneos este papel seria cumprido por Nova Iorque. Aproximações entre gravuristas brasileiros, como Fayga Ostrower e Maria Bonomi, com o abstracionismo norte-americano, por exemplo, já foram realizadas. Porém, a nova rota geográfica traria particularidades também para as gerações posteriores. Nesse sentido, as considerações aqui desenvolvidas pretendem discutir as experiências de dois artistas brasileiros em Nova Iorque na década de 1970, Antonio Henrique Amaral e Rubens Gerchman.

Para Edward Said, “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados. Nos Estados Unidos, o pensamento acadêmico, intelectual e estético é o que é hoje graças aos refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes dados a oprimir e expulsar dissidentes”<sup>1</sup>. Como

1. SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 46.

centro receptor deste contingente de expatriados, Nova Iorque se consolidou como espaço internacionalista e cosmopolita após a Segunda Guerra. A conjunção das experiências dos artistas, *marchands*, críticos e intelectuais que para ela afluíram, somadas às políticas governamentais e aos esforços privados para a formação de acervos, transformou a cidade em um lugar privilegiado para as artes. Amílcar de Castro<sup>2</sup> escreveria a Ferreira Gullar:

2. Amílcar de Castro ganhou em 1967 o Prêmio de Viagem ao Exterior no 17º Salão de Arte Moderna e a Bolsa Guggenheim em 1967 e em 1969. Neste período, viveu em Nova Jersey e trabalhou com aço inoxidável, dada a dificuldade das oficinas para o fornecimento das chapas de ferro.

A quantidade de galerias que há em Nova Iorque assusta e assombra. O comércio de arte é igual ou melhor que o comércio comum. Há uma especulação terrível como em qualquer outro comércio. Não sei se é prejuízo ou não para o artista. Talvez seja para aquele que, preocupado com o viver, prende-se ao comércio, principalmente se vende bem e não faz outra coisa do que o mais aceito. Entretanto, por outro lado é bom. Há um incentivo extraordinário e provocador, que não deixa ninguém dormir, onde a concorrência é infernal, com as mais estapafúrdias experiências à venda. Acho esse comércio melhor e mais honesto que as bienais<sup>3</sup>.

Também os relatos de Antonio Henrique do Amaral seguem a mesma direção:

3. CASTRO, Amílcar de. O futuro é construtivo. In: GULLAR, Ferreira (Coord.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 161.

Esse impacto com a nova realidade, com esse fervilhamento de coisas é realmente da maior importância e a pessoa aprende a selecionar mais porque a informação é tanta que você não pode digerir tudo [e] tem que selecionar. [...] no Brasil, você tem que procurar por ela, porque ela não existe e lá a liberdade de expressão é tamanha que tudo que acontece pode ser visto e então a pessoa é bombardeada por tal gama de informações que ele começa a selecionar [...] aqui não acontece por diversos problemas e um deles é censura. Acho isso extremamente castrativo, o problema da censura de expressão artística. Este é um problema que atua não só na área política (como é o objetivo das autoridades), mas ele atua violentamente no poder criativo do artista. Isso é tragicamente doloroso e tira a força criativa de uma geração. Isto nos Estados Unidos e na Europa não acontece e você pode sentir todo impacto das forças criativas o que é muito emulativo, é muito bom para você<sup>4</sup>.

4. Depoimento de Antonio Henrique Amaral gravado e transcrito especialmente para a Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli, em 26 de fevereiro de 1975 (p. 14). Documento localizado no arquivo de Antonio Henrique Amaral.

Apesar da diversidade e das largas proporções desse meio artístico, a extensão ocupada pelos brasileiros e a visibilidade de seus trabalhos foram irrisórias. Mesmo Antonio Henrique, que encontrou relativo espaço na cena nova-iorquina, descreveu as dificuldades encontradas por qualquer artista estrangeiro, sobretudo os latino-americanos<sup>5</sup>. Diz ele:

5. Antonio Henrique Amaral, com sua série de bananas, e Olga Libedeff, com gravuras, expuseram de 23 de setembro a 13 de outubro de 1971, na galeria de arte da União Pan-Americana, em Washington, sob o patrocínio do Embaixador do Brasil junto à Organização dos Estados Americanos, George Alvares Maciel. Ver: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1971.

Quando cheguei lá, resolvi sair com meus slides debaixo do braço e mostrar a galerias e museus. Mais de uma vez me disseram, sem olhar os slides: "Sorry, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus." Eles só se interessam por artistas conhecidos internacionalmente. Existem artistas que moram há anos em Nova Iorque sem ter galeria que os represente e venda. Vivem de venda do próprio estúdio a uma clientela que acompanha seu trabalho<sup>6</sup>.

Para se compreender melhor a configuração desse cenário, é necessário retroceder no tempo e relembrar o papel político que as artes cumpriram nas aproximações diplomáticas entre Estados Unidos e Brasil. Já foram tratadas pela historiografia as intervenções e os incentivos de Nelson Rockefeller para a criação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. No entanto, para a análise aqui pretendida não é demasiado relembrar que aquelas não foram ações isoladas, e sim componentes de estratégias de interferência em diversas áreas em

toda a América Latina. Rockefeller representava um grupo não oficial dentro dos Estados Unidos e chegou a elaborar um planejamento para atuação e intervenção em diferentes setores nos países latinos, recebendo, inclusive, a aprovação e o aval direto do próprio presidente, Franklin Delano Roosevelt.

Como analisou o historiador Antonio Pedro Tota<sup>7</sup>, com a chamada Política da Boa Vizinhança da década de 1930, os Estados Unidos objetivaram construir boa receptividade do país na América Latina, bem como difundir informações sobre os latinos entre os norte-americanos. Segundo o autor, propagaram “entre os americanos uma imagem positiva dos latino-americanos, em especial do Brasil, e convencer[am] os brasileiros de que os Estados Unidos sempre foram amigos do Brasil. Essas foram as tarefas levadas a cabo pelos meios de comunicação de massa, que se consolidavam nos anos 40”<sup>8</sup>. Como parte deste projeto, atuava a União Cultural Brasil-Estados Unidos, criada em 1938 para difundir a língua inglesa, tão pouco falada no Brasil até então.

A Divisão Cultural do Departamento de Estado norte-americano, por sua vez, contribuiria com promoções de viagens para que brasileiros conhecessem a terra do Tio Sam. Agências financiadoras, como a Bolsa Fulbrigt e a Bolsa Guggenheim<sup>9</sup> igualmente patrocinaram intercâmbios acadêmicos e favoreceram encontros entre intelectuais e artistas brasileiros e norte-americanos. Essa última, assim como o Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, seriam grandes responsáveis pelo trânsito dos artistas brasileiros em Nova Iorque.

Já no contexto da Segunda Guerra, o domínio do Atlântico tornara-se estratégico para os norte-americanos, que se apresentavam como defensores das Américas. Eram preocupantes o crescimento da influência nazi-fascista na América Latina e a restrição de lucros diante do fechamento do mercado europeu. Frente a isso, a agência dirigida por Rockefeller, a Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, traçou planos mais eficazes tanto para melhorar a performance comercial, como para combater o anti-americanismo. Desde então, a promoção e a venda de produtos norte-americanos deveria ser acompanhada pela idéia de bem estar material e social, próprios do *american way of life*.

Apesar dos interesses norte-americanos na América Latina arrefeceram logo após o término da Segunda Guerra, o sucesso da Revolução Cubana em 1959 e o crescimento das esquerdas no continente foram suficientes para reverter a política externa e recolocar o continente no foco das atenções outra vez.

No plano artístico, Nelson Rockefeller transformou o MOMA em espaço receptivo à arte latino-americana, assim como promoveu mostras itinerantes para todo o continente. Da mesma forma, a cuidadosa presença dos norte-americanos nas Bienais de São Paulo, organizada diversas vezes pelo Museu, contribuiu para a elaboração de uma imagem positiva dos Estados Unidos entre os brasileiros, assim como para consolidar um quadro de influências dentro do contexto da Guerra Fria.

6. Entrevista concedida a Harry Laus. Bonitas? Banais? Bananas?. *Revista Vida nas Artes*, ano 1, nº 0, maio 1975, p. 53.

7. TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 42.

8. Idem, p. 43.

9. Entre as décadas de 1960 e 1980, receberam a Bolsa Guggenheim os seguintes nomes relacionados ao universo das artes: Roberto De Lamonica, em 1965; José Roberto Teixeira Leite, em 1966; Amílcar de Castro, em 1967 e 1969; Maureen Bisilliat, em 1970; Hélio Oiticica, em 1970; Haroldo de Campos, em 1971; Antonio Dias, em 1971; Orlando Villas Bôas, em 1972; Augusto Boal, em 1973 e 1975; Avatar da Silva Moraes, em 1973; João Alexandre Costa Barbosa, em 1976; Aracy A. Amaral, em 1977; Rubens Gerchman, em 1978; Regina Vater, em 1980; Paulo Bruscky e Lygia Pape, em 1981.

Em suma, esta sucinta recuperação histórica revela que a construção de um conceito de América Latina baseado numa configuração geopolítica monolítica e pouco discrepante foi reafirmada ao longo do século XX e se transformou numa categoria epistemológica extensiva igualmente para as artes. Na mesma direção, a construção do conceito *Latin American Art* opera dentro dos espaços institucionais e no mercado de arte dos Estados Unidos com muita relevância. Dentro dele, reafirmam-se nas obras os aspectos quase sempre figurativos, colorísticos e peculiares próprios ao continente. Talvez com esse dado, se possa compreender melhor a inserção de Antonio Henrique Amaral no circuito norte-americano na década de 1970.

Ao mesmo tempo, também não se pode esquecer que o termo latino-americano ganhou uma conotação de integração e resistência frente à dominação norte-americana, sobretudo após a revolução de Cuba. Inúmeros artistas exploraram este viés identitário mais crítico, por exemplo quando se apropriaram do mapa da América Latina, tal como o fizeram Antonio Manuel e Anna Bella Geiger. Igualmente críticos e curadores se empenharam em aproximar a produção brasileira do restante do continente e chegaram, inclusive, a promover na década de 1970 a polêmica Bienal Latino-Americana em São Paulo.

Ainda sobre as políticas de aproximação, resta salientar que a rota estabelecida por interesses econômicos e políticos transformaram os Estados Unidos numa alternativa promissora para os artistas brasileiros que se exilavam, voluntariamente ou não, nas décadas de 1960 e 1970, mesmo que isso fosse carregado de contradições, haja vista o reconhecimento generalizado do apoio norte-americano às ditaduras na América do Sul.

Segundo a crítica Carla Stellweg, Nova Iorque possuía, nesse período, uma significativa comunidade de artistas latino-americanos, com especial destaque para a presença dos conceituais<sup>10</sup>. Encontravam-se, segundo ela, refugiados devido ou à incipiência dos mercados artísticos em seus países de origem ou à triste condição oferecida pelos regimes políticos de exceção<sup>11</sup>. Segundo ela, o grupo se destacava no contexto pela maturidade artística e pelo alto nível cultural. Os artistas brasileiros que chegavam à cidade se integraram nesta rede pré-existente<sup>12</sup>. Da mesma forma, o distanciamento do Brasil e a aproximação com esta comunidade teriam provocado um sentimento tênue na cultura brasileira, a de pertencimento ao continente latino-americano. Em depoimento a Ferreira Gullar, Rubens Gerchman exporia essa realidade:

Nas minhas proposições procuro desenvolver uma consciência que se opõe à do homem branco europeu-norte-americano de que somos herdeiros por extensão. Proporia um pensamento que fosse brasileiro/ latino-americano, algo como português ou espanholês num plano plástico, pois paradoxalmente nunca vivi tanto Brasil e América Latina como agora, longe daí, da minha cultura, de meus amigos<sup>13</sup>.

10. STELLWEG, Carla. Imán – Nueva York: arte conceptual, arte interpretativo, arte ambiental y arte de instalaciones por artistas latinoamericanos em Nueva York. In: *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. Nova Iorque: El Museo de Artes del Bronx en asociación con Harry N. Abrams, Inc. Editores: 1988, p. 284-334.

11. Também Mari Carmen Ramírez cita a comunidade latina em Nova Iorque. Ver: *Tactics for Thriving on Adversity*:

Também Antonio Henrique declarou que tinha mais programas e experiências em comum com artistas latinos do que com os americanos e se integraria no grupo já formado por eles na cidade<sup>14</sup>. Quando chegou em Nova Iorque em 1972, após ter recebido o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna<sup>15</sup>, pretendia permanecer um ano por lá e depois seguir viagem para a Europa. No entanto, a experiência foi promissora e a estadia se estendeu até 1974. Posteriormente, em 1977, ele retornaria para um período de mais dois anos.

Já identificado anteriormente como o pintor das bananas<sup>16</sup>, o artista não abandonou o tema, mas transformou-o pela presença de objetos metálicos e cortantes, como garfos, facas e cordas. Talvez o que contribuiu para que o artista tenha sido um dos poucos a ganhar espaço no circuito da cidade foi a exploração de símbolos relacionados com seu lugar de origem, favorecendo sua entrada na categoria *Latin American Art*, conforme já mencionado. Em 1974 declarou:

A minha persistência na banana tem várias origens através destes 6 anos que nela elaboro. E se em Nova Iorque, num ambiente tão diferente do brasileiro continuei a desenvolver essa temática foi entre outros motivos pela funda e insubstituível necessidade de não me perder, de não me confundir, de preservar um senso de identidade nesta confusão geral. [...] Um especial prazer pessoal em impor a este *environment* cultural esta imagem tão fora da realidade deles. [...] Na prolongada exposição à esta cidade as bananas estão levando a pior, sendo destruídas pelos metais do Battlefield. O clima dos quadros ficou mais 'surdo' mais concentrado, mais cruel<sup>17</sup>.

E sua proposta não deixou de repercutir positivamente, como se vê neste comentário sobre sua mostra na Organização dos Estados Americanos:

Nos meses de fevereiro e março deste ano Carlos (sic) Henrique do Amaral participou de uma exposição denominada 'Contemporary Latin America Art' patrocinada pela Universidade de Massachussets tendo o crítico do jornal 'The Arts' assim se manifestado sobre a pintura do artista brasileiro: "Entre as pinturas que apresentam distintas conotações latino-americanas, há duas telas, cada uma das quais valeria por si só a mostra inteira. [...] que símbolo pode ser mais significativo do Brasil do que as bananas amarradas com corda de Antonio Amaral? [...] o comentário econômico das desconhecidas bananas de Amaral transcende o seu comentário sócio-econômico, para se converterem em bananas na paisagem, uma ilusão de colinas onduladas e vales repletos de sonhos, ou para se converterem em abstrações de uma suave luz criada de sua própria fonte misteriosa"<sup>18</sup>.

Foi também nesta nova série designada de "Campos de Batalha" que surgiram mais claramente aspectos da fotografia, como o corte, o detalhe, a ampliação e o enquadramento. Segundo o próprio artista, teria sido o ambiente nova-iorquino que o motivou para o emprego da máquina e da projeção na tela. Este recurso lhe propiciava maior precisão, nitidez e objetividade à imagem. Todavia, argumentava, esses não eram elementos suficientes para alinhá-lo ao hiper-realismo, pois dizia empregar:

a técnica realista não para reproduzir a realidade, mas para fixar uma imagem inventada [...], altamente improvável: garfos, facas, cordas enroscadas com bananas, numa 'montagem' da realidade. O realista americano fixa imagens com quase absoluta fidelidade, sem alterá-la. [...] Há um quase total sacrifício da sensibilidade em favor da técnica, o que esfria a obra, congelando sua força<sup>20</sup>.

Conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*. Nova Iorque: Queens Museum of Art, 1999, p. 69.

12. Os argentinos, por exemplo, já se encontravam presentes desde o início da década de 1960, o que foi devido, principalmente, à política internacionalista criada para as artes e levada adiante por diversos setores daquele país.

13. GERCHMAN, Rubens. Uma arte Brasileiro/Latino-Americana. In GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 163.

14. Em entrevista concedida à Harry Laus afirmou: "Nossos amigos constantes eram os artistas latino-americanos: Leonel Gongora, colombiano, Molinari-Flores, equatoriano, guatemalteco (sic), Paternostro, argentino, Castro Cid e Mário Toral, chilenos, Omar Rayo, colombiano, Ramirez, escultor colombiano, Morales, da Nicarágua, Maria Luiza Pacheco, da Bolívia, Bogarin, da Venezuela e Alpuy, do Uruguai, mais Bonevardi, da Argentina, e Marisol, da Venezuela". Ver: LAUS, Harry. Op. cit., p. 53.

15. Em abril de 1959, expôs gravuras na Pan American Union D.C. Em setembro 1971, "The banana variations in oil" na Organization of

American States, Washington. Também em 1959 recebeu uma bolsa no Pratt Graphic Art Center e lá permaneceu três meses.

16. Segundo o artista, o tema surgido em 1968 teria ligação com a cena final do “Rei da Vela” encenada por José Celso Martinez. Entrevista concedida à pesquisadora em seu ateliê em São Paulo, em 17 de setembro de 2008.

17. Carta de Antonio Henrique Amaral escrita em Nova Iorque, em 12 de outubro de 1974 e endereçada a Vilém Flusser, que naquele período se encontrava em Paris. Documento localizado no arquivo do artista.

18. Ver: Henrique do Amaral na OEA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 jun. 1973.

19. Em trabalhos anteriores, realizados no Brasil, a presença da lógica fotográfica, o corte, o detalhe ampliado, já estavam presentes. Porém, em Nova Iorque o método dos foto-realistas foi empregado. Como relata Maria Alice Milliet, após a volta ao Brasil em 1975, “constrangido pelo equipamento fotográfico – câmera, projetor, slides – quer soltar o gesto, atacar diretamente a tela sem intermediação”. No entanto, nas séries “Casas de Macunaíma” e “Bambuzais”, ainda faria uso do equipamento fotográfico, “ora desenhando diretamente da paisagem, ora fotografando arranjos de vegetação com

Antonio Henrique montava a cena em um prato e após o registro da câmera projetava-a na tela para depois pintá-la. No entanto, se o procedimento era próprio ao foto-realismo, procurava acentuar a tensão entre os elementos porque o tema lhe era mais substancial e significativo.

Vilém Flusser, em visita ao seu estúdio em Nova Iorque, não deixou de sofrer o impacto da dramaticidade política da série e escreveu espontaneamente uma reflexão, posteriormente publicada<sup>21</sup>:

A inusitada situação, bananas cortadas com garfos, facas e envoltas em cordas de enforcados, significa uma intolerável situação no mundo de fatos reais, e alguma coisa deve ser feita em relação a isso. As bananas representam a massa amorfa de um povo tropical em lenta decomposição, e não pode haver dúvidas quanto à identidade desse povo. As facas e os garfos são instrumentos que cortam e manipulam essa massa de gente. As cordas significam a situação na qual esse povo se encontra. Os pratos estéreis e os fundos esbranquiçados significam o clima geral de indiferença no qual tudo isto ocorre. A pesada atmosfera de terror e opressão que emana destas pinturas é comum não apenas nestas imagens mas também na situação representada: elas impõem esta leitura específica. E dá a mensagem sua forma imperativa: esta situação não deve ser tolerada<sup>22</sup>.

O texto de Flusser acentua a condição arbitrária vivida particularmente pelos brasileiros, mas poderia igualmente envolver a América Latina. No meio nova-iorquino, as pinturas de Antonio Henrique não deixaram de igualmente representar uma espécie de símbolo que aludia a essa condição coletiva.

Se, no entanto, Antonio Henrique prosseguira em terra estrangeira com uma figuração iniciada no Brasil, o mesmo não aconteceria com Rubens Gerchman. Recepcionado por Amílcar de Castro, chegou em dezembro de 1968 ao porto de Nova Iorque. O ateliê do artista carioca se transformaria em ponto de referência para os que brasileiros que por lá aportavam.

Logo que desembarcou, manifestou desejo de organizar, fora do âmbito oficial, uma mostra de arte brasileira, como se pode ler em cartas dirigidas a Walter Zanini. O então diretor do MAC/ USP o desestimulou, devido ao clima político pelo qual passava o país. Relatou-lhe a respeito da interdição na Bienal da Bahia e da retirada de “várias obras consideradas subversivas” da exposição. Zanini assim terminava a missiva: “De minha parte protestei publicamente [...] Mas, da Bahia, não se tem notícias mais recentes. [...] Não sei se a hora é de pensar em fazer exposições. Estamos todos muito preocupados”<sup>23</sup>.

Gerchman também compartilhou inúmeros projetos como, por exemplo, o de criar o Museu Latino-Americano, que previa transformar cada *loft* de artista em uma parte do museu. Além de suas atividades na comunidade latina, distanciou-se dos desenhos e pinturas diretamente associados às imagens urbanas e cariocas que o vincularam à Nova Figuração. O abandono dos pincéis e a utilização de palavras neste período não podem ser creditados ao ambiente conceitual, e sim compreendidos como desdobramentos das questões iniciadas no Rio de Janeiro com os poemas tridimensionais. No entanto, as proposições plástico-poético-visuais seriam problematizadas de outra forma na atmosfera nova-iorquina. Os

novos jogos semânticos com sinais e letras, agora em escala diminuta, foram denominados por Hélio Oiticica de “objetos-ideogramas, secos e diretos”. Para ele, Gerchman, assim como Antonio Dias, apartavam-se do contexto localista brasileiro e se aproximavam de questões mais universais da arte:

O que me interessa nessa evolução de Gerchman é exatamente essa superação de uma época de superação da imagem para a formalização de uma síntese necessária hoje. No Brasil, a idolatria de imagem atinge um nível de redundância e cai num perigoso marasmo; há como que um exercício do poder da imagem, mas que não leva a transformação e tende a se voltar para um esteticismo, quando não para um anedotário; o lado político-social estaciona-se também – creio que a procura então de uma linguagem sintética seria o elemento realmente construtivo para a retomada cultural em grande escala; o fortalecimento das posições não metafóricas, não anedóticas; a radicalização de processos universais que se geraram nesse contexto, como construtores de uma realidade específica a que se poderia chamar *brasileira*. A insistência na criação (ou reinsistência) de uma imagem folk-Brasil-pop etc. seria desastrosa. Gerchman e Dias, fora do Brasil, parece que viram isso. A contribuição de ambos, que há anos vem influenciando numerosos jovens que comecem, toma rumos mais firmes e radicais, como consequência natural e lícita dos seus começos<sup>24</sup>.

A permanência de Gerchman em Nova Iorque foi maior do que a planejada: “não fui para ficar esse tempo todo. Mas ainda estava no navio, soube que tinham decretado o Ato Institucional nº 5 aqui. Aí pensei: agora eu não volto mais, vou para ficar”<sup>25</sup>. O valor de US\$ 500 dólares pagos pela bolsa do prêmio de viagem não eram suficientes para sua manutenção e o artista precisou trabalhar numa fábrica de escultura e múltiplos. A cidade também lhe apresentou os recursos da tecnologia, o que resultou em “trabalhos gráficos e de construção, objetos a partir de projetos cuja execução cabia a outras pessoas”<sup>26</sup>. A disciplina quase geométrica adquirida com esses trabalhos se tornaria um resíduo presente em suas obras posteriores, segundo Roberto Pontual<sup>27</sup>. Talvez estimulado por esse ambiente, desejou realizar trabalhos em aço e acrílico, mas, por limitações orçamentárias, não o fez. Optou por coisas de bolso (*pocket stuff*), que, para Oiticica:

eram letras em bloco para construir coisas, como brinquedos [...] que é a estrutura poética levada à mão, sem ligação metafísica ou estética a uma estrutura, mas aberta à estruturação. Essa estruturação quem faz somos eu e você, isto é, nós – o destino social da idéia de cartilha toma um sentido mais aberto e criativo. As coisas de bolso serão editadas em massa; poderão ser adquiridas e usadas como algo que se ama e precisa, como um talismã. Peça e escolha o seu<sup>28</sup>.

Se Antonio Henrique do Amaral encontrou espaço no mercado de Nova Iorque, o mesmo não aconteceria com Gerchman. Apesar de ser representado por uma galeria em seus dois últimos anos de permanência por lá, esta somente lhe garantiu a sobrevivência. Diria ele: “era um sistema um pouco escravocrata, mas ao mesmo tempo era uma chance de sobreviver”<sup>29</sup>. Seu retorno ao Brasil, em 1972, foi motivado principalmente pela receptividade que sua obra encontraria por aqui. Neste ano, o marchand Ralph Camargo o convidara para uma mostra em São Paulo e “foi a primeira vez que vendi uma exposição inteira”, declarou o artista<sup>30</sup>.

É importante que também se lembre que entre 1975 e 1979 ele faria uma memorável gestão na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, reestruturando o

metais depois passadas para a tela”. MILLIET, Maria Alice. Verso e reverso da figura. In: AMARAL, Antonio Henrique. *Obra em processo*. São Paulo: DBA, 1997, p.89.

20. LAUS, Harry. Op. cit., p. 53.

21. Em carta endereçada a Vilém Flusser, Antonio Henrique informa sobre a publicação da tradução do artigo para *Artes*: “para publicação foi necessário ‘censurar’ um trecho referente às cores da bandeira nacional assim como a explícita identidade deste povo tropical. Creio entretanto que tudo está bem claro e em nada alterou o que foi dito.” Carta de Antonio Henrique Amaral escrita em São Paulo, em 08 de setembro (não consta o ano, mas provavelmente foi em 1975) e endereçada a Vilém Flusser, que se encontrava em Paris. Documento localizado no arquivo do artista.

22. FLUSSER, Vilém. Campos de batalha. Tornar visível o invisível. Mudar nossa maneira de viver. *Artes*, ano IX, nº 43, jul. de 1975, p. 8.

23. Carta de Walter Zanini a Rubens Gerchman escrita em 1969. Documento localizado no Arquivo MAC/USP.

24. OITICICA, Hélio. Os objetos-ideogramas de Gerchman. In: COUTINHO, Wilson (Org.). *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989, p. 196.



25. FERREIRA, Telma Cristina. "Rubens Gerchman". *Galeria: revista de arte*. São Paulo, Área Editorial, nº 4, 1987, p. 55.

26. Apud PONTUAL, Roberto. *Rubens Gerchman/ Desenhos e pinturas recentes* 77/79. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, jun. 1979, s/ p.

27. Idem, *ibidem*.

28. Hélio Oiticica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970. Publicado em *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, out. 1973; São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, mar. 1974.

29. FERREIRA, Telma Cristina. *Op. cit.*, p. 56.

30. Idem, *ibidem*.

31. Carta de Antonio Henrique Amaral escrita em Nova Iorque em 08 de junho de 1974 e endereçada a uma amigo. Documento localizado no arquivo do artista.

32. SAID, Edward. *Op. cit.*, p. 46.

espaço que formaria grande parte da geração dos anos de 1980, no Rio de Janeiro. Nessa empreitada, a experiência vivida em Nova Iorque foi significativo substrato para a transformação da escola. Talvez este caso seja uma oportunidade para se analisar a proximidade entre as duas gerações, dissipando com isso os supostos antagonismos entre os artistas da década de 1970 e da seguinte. Além disso, serviria como outro viés para se encontrar novos tipos de referências e conexões entre os brasileiros e o meio norte-americano.

E, para concluir este percurso, resta falar sobre os dilemas e as contradições entre o permanecer ou o voltar ao Brasil. Antonio Henrique assim se expressa:

Eu tenho pensado muito [...]: não tenho problemas para voltar, mas ao mesmo tempo todas as notícias de censura, prisões arbitrárias, marasmo de amigos, ausência de vitalidade cultural, e todos os aspectos que caracterizam a ditadura me desanimam a voltar. Se fico aqui terei que lutar muito para sobreviver pois não é fácil, mas as chances de ser conhecido numa escala internacional são bem maiores o que pode me ajudar à longo prazo. Por outro lado lá está minha filha, minha família e terra e coisas minhas. Lá meu trabalho tem maior significado que aqui; aqui é boa pintura, imagens estranhas originais [...] mas lá [Brasil] essas mesmas imagens adquirem uma força mais eficaz. Mas a atmosfera deprimente, e a auto-censura dos amigos se manifesta até nas cartas o que me deixa em total dúvida do que fazer à partir do próximo ano. Confesso que estou acostumado muito à esta liberdade de pensar e dizer que gozo aqui. Acho que voltar para lá vou brigar muito, haverá uma distância entre eu e os "velhos" amigos e não creio que me sujeitasse como antes às arbitrariedades das autoridades, embora eu tenha criado inúmeros casos [...]. Enfim, quem sabe é necessário cortar o cordão umbilical com o berço para realmente nascer. De qualquer forma é um problema pessoal e cultural que ainda não resolvi e tenho pensado muito. Se fico por aqui eu seria mais um latino-americano que sai de seu país para respirar ares respiráveis e entra na terrível contradição de viver na sede do colonialismo, na "casa do senhor". Vender eu vendo mais lá do que aqui, mas [estou] começando a vender aqui<sup>31</sup>.

Com a efervescência de Nova Iorque, somadas às promessas de realização profissional, misturavam-se as nostalgias, a apreensão sobre o paradeiro de amigos e a falta de perspectivas para o país. As palavras de um célebre desterrado, Edward Said, expressam a profunda angústia do tema:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre<sup>32</sup>.

Numerosos foram os artistas e intelectuais que compartilharam o mesmo dilema, mitigado somente com a abertura política e com a assinatura da Lei de Anistia em agosto de 1979. A questão, por ser complexa e relevante também para as artes, aguarda novos espaços para análise.

\* Este texto foi preliminarmente apresentado, com algumas modificações, no XXVIII Colóquio de História da Arte, organizado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, em outubro de 2008, no Rio de Janeiro.



*Dária Jaremtchuk é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH/USP) e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).*