

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Altermodernidade brasileira

Luiz Camillo Osório

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Altermodernidade brasileira

As perguntas sobre o que resta de atual no moderno e de singular na cultura brasileira guiam esta discussão sobre uma possível altermodernidade. Em que medida a arte (brasileira) nos ajuda a lidar tanto com o Brasil como com os caminhos e descaminhos do moderno.

Palavras-chave: estética – filosofia da cultura – teoria da arte – cultura brasileira

ABSTRACT

Brazilian Altermodernity

The question concerning what remains of modernity and a possible singularity of Brazilian culture guides this discussion about altermodernity. How Brazilian art can help us to rethink both modernity and Brazil.

Keywords: aesthetics – philosophy of culture – art theory – Brazilian culture

OSÓRIO, L. C. “Altermodernidade brasileira”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), pp. 160-172.

DOI: 10.22409/1981-4062/v11i/131

Aprovado: 28.04.2012. Publicado: 07.09.2012.

© 2012 Luiz Camillo Osório. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 28.04.2012. Published: 07.09.2012.

© 2012 Luiz Camillo Osório. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Por que supor, mesmo tacitamente, que a experiência brasileira tenha interesse apenas local, ao passo que a língua inglesa, Shakespeare, o New Criticism, a tradição ocidental e tutti quanti seriam universais? Se a pergunta se destina a mascarar nossos déficits de ex-colônia, não vale a pena comentá-la. Se o propósito é duvidar da universalidade do universal, ou do localismo do local, ela é um bom ponto de partida.

Roberto Schwarz

O conceito de altermodernidade foi criado pelo curador e teórico francês Nicolas Bourriaud em 2008.¹ Ele pretendia com esta noção pensar um espaço contemporâneo de negociação de diferenças interculturais que fosse além do multiculturalismo pós-moderno e sua posição de indiferença crítica diante da proliferação de narrativas. Buscava imaginar um espaço no qual as diferenças pudessem ser intercambiadas num processo de constantes recombinações e multiplicações. É um conceito vago, mas que nasce de um legítimo desconforto diante da oposição constituída pela teleologia modernista e a acomodação relativista da pós-modernidade. Será que a formação cultural brasileira e seus desdobramentos na nossa produção artística contemporânea podem nos ajudar a pensar nesta alternativa altermoderna?

No mesmo 2008, a Feira de Arte de Madri – ARCO – teve como país-foco o Brasil. Como de praxe, organizou-se paralelamente ao evento comercial uma série de debates e mesas-redondas. Uma delas se propôs a discutir se há algo de “brasileiro” na arte brasileira contemporânea.² Na ocasião propus-me a tratar o assunto a partir da obra de Oiticica, deslocando-me no fim para uma vídeo-instalação de Sergio Bernardes e Guilherme Vaz intitulada Manaos-Musik.

Já de saída ficava evidente o risco da abordagem, uma vez que o nosso circuito de arte está internacionalizado e as referências locais vêm sendo recusadas em nome de uma integração poética global. Uma sensação de desconforto vinha também por se tratar de um evento dentro de uma feira de arte, lugar por excelência em que se apagam as diferenças e tudo se deixa medir pela abstração concreta e objetiva do “valor de mercado”. Soma-se a este desconforto a consciência de que há uma tendência, bastante efetiva comercialmente, em transformar diferenças culturais em exotismo envolto na sedução multiculturalista.

Dito isso, pareceu-me relevante, apesar dos riscos, pensar esta questão do Brasil, repor a pergunta sobre o Brasil na arte brasileira. Tendo em vista, entretanto, que isso só interessará se for algo que nos faça mais globais do que locais, ou seja, se pela singularidade formos capazes de alguma reverberação universal. Em suma, em que medida lidar com esta questão do Brasil sem soarmos anacrônicos, ingênuos e nacionalistas?

Seja como for, a forma como o Brasil aparece na arte brasileira vai ser sempre uma questão, um problema, um desafio; vai escorregar e não se deixar objetivar. A

singularidade deve ser conquistada, jamais resgatada, para logo escapar; ela não é uma origem, mas um devir, um *work in progress*. Cabe também observar, e este é um ponto importante para levar esta questão além dos paradigmas tradicionais, que seria pertinente discutir a possível presença do Brasil na arte contemporânea não-brasileira. Será que podemos falar do (ou de um) Brasil infiltrando-se na produção artística contemporânea?³ Esta possibilidade é interessante para pensarmos um circuito de trocas horizontal e sem as hierarquias de assimilação determinadas pelo modelo tradicional (do centro para a periferia, de fora para dentro, de cima para baixo) não obstante a frequente assimetria das forças de mercado. Agindo no interior de um sistema globalizado e com forças niveladoras, cabe perceber que atualmente “o mundo não pode mais ser estruturado apenas em termos de centro e periferia; coexistem inúmeros centros interessantes, que se relacionam entre si não obstante suas diferenças”.⁴

A presença da arte brasileira no circuito internacional cresceu consideravelmente nas últimas décadas. Para além de um tardio reconhecimento da sua qualidade, isto reflete um reposicionamento do Brasil na geopolítica mundial. Muitas razões podem explicar isso e não cabe aqui enumerá-las. Soma-se a isso o sentimento de crise disseminado nas sociedades avançadas do ocidente, aquelas mesmas protagonistas na constituição e disseminação do projeto moderno. Sintoma desta crise é a percepção de que um determinado modelo de desenvolvimento econômico e de representação democrática faliram. Paralelamente, há enorme dificuldade em lidar com outros modelos de sociedade, que possam nos abrir expectativas em relação ao que vislumbrar como possibilidades civilizatórias. Diante desta crise de modelos e projetos, abrem-se perspectivas para o reconhecimento e fortalecimento de processos de modernização não canônicos desenvolvidos fora do eixo Europa / América do Norte.

Em que medida tais processos, pensados tantas vezes como anacrônicos e atrasados, podem ser capazes de multiplicar os caminhos do moderno no seio de nossa contemporaneidade? Não se trata de defender uma permanência da Modernidade tal qual concebida originalmente, dominada pelo ideário historicista e progressista, fundado em um programa único que serviria universalmente para medir os níveis de progresso e de desenvolvimento artístico e civilizatório. A incorporação de processos diversos de modernização implica assumir uma simultaneidade de agoras que articulam modelos alternativos de passado e de futuro. Todos eles se enfrentam, se combinam e se traduzem continuamente na criação de subjetividades e sociabilidades heterogêneas. Apesar da descrença, cabe perguntar sobre o que esperar da arte, da política e do futuro, de modo a não nos deixarmos absorver por um niilismo generalizado. O que interessa é poder revisitar uma demanda crítica inerente às linguagens modernas e o modo pelo qual elas atuam frente a uma realidade em processo constante de transformação. Pensar o vínculo entre singularidades locais e a multiplicação de modelos.

Tomando estas interrogações sobre o que resta de atual no moderno e de singular no Brasil é que podemos começar a lidar com arte brasileira. Em que medida a arte (brasileira) nos ajuda a lidar tanto com o Brasil como com os caminhos e descaminhos do moderno? Em um mundo globalizado, no qual o contato e a contaminação entre as culturas se mostram disseminados e irreversíveis, será que ainda interessa pensar o que seria singular a cada formação cultural? Será que um artista nascido no Brasil e vivendo em Berlim ou Londres se pensa como artista brasileiro? Será que ainda existe algum resíduo hoje daquela sensibilidade modernista que de Paris viu nascer um impulso de brasilidade? Será que para além de qualquer intencionalidade ou objetividade, poderíamos pensar ou discutir especificidades referidas a determinações locais? Uma sensibilidade, um corpo, formas de vida singulares? Poderíamos lidar com o Brasil para além do vínculo com a geografia e com a nação, ou, pelo menos, não determinados a partir daí? Tudo isso, todavia, só interessa na medida em que, seja como for que pensemos o Brasil, se possa incorporar a diferença e a alteridade, deslocando-as, sempre com atritos inevitáveis, para um território comum, para um horizonte de compartilhamento universal.⁵ O local deslocando o universal e este ressignificando o local.

Além disso, o Brasil são muitos e esta multiplicidade é parte decisiva de nossa formação sem origem. Da diversidade vivemos. De certo modo, forçando intencionalmente a interpretação, dizer que o Brasil são muitos significa atualizar o mote de Mario Pedrosa de que estávamos condenados ao moderno.⁶ Ser moderno, neste caso, é uma aposta em um processo de construção continuada de si, aberto a contaminações advindas do exterior, do outro. Do mesmo modo que nossa singularidade apontaria para nossa inserção global, esta condenação deve desdobrar-se (transformar-se) em uma espécie de liberação. Desde o começo, sem um modelo de origem, sem identidades fixas, abertos às trocas étnicas e civilizacionais nossa liberdade foi nossa experimentação.

Como salientou o crítico Paulo Emílio Salles Gomes a respeito do Brasil e sua formação complexa e híbrida:

não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.⁷

Talvez, devêssemos nos apropriar aqui, para seguir nas diferenciações, da categoria criada por Darcy Ribeiro dos Povos Novos para distingui-los, na própria América Latina, dos Povos Testemunho e dos Povos Transplantados.⁸ O novo aí aponta para um processo de hibridação cultural que misturou, sem desconsiderar a violência e a opressão, a matriz cultural europeia às matrizes ameríndia e africana. Gilberto Freire foi taxativo neste aspecto: “a aventura brasileira de miscigenação é uma das grandes aventuras modernas (moderno no amplo sentido histórico)”.⁹ Não se quer abafar com estas leituras os conflitos de nossa formação colonial e de nossa problemática

sociabilidade. Mestiçagem não significa democracia racial. Todavia, o que nos interessa é pensar uma atitude moderna vinculada à hibridação e não à pureza, a uma contaminação com o que não é seu, e não a uma subtração do que não é próprio.

Destaca-se, portanto, nesta leitura de nossa formação como país novo, a relação entre miscigenação e Modernidade, entre experimentação e Modernidade. Indo um pouco mais longe e misturando os próprios conceitos de Pedrosa, podemos enxergar uma imbricação entre nossa condenação ao moderno e aquilo que o mesmo autor denominaria, posteriormente, de nossa pós-modernidade. Seguindo essa espécie de mestiçagem das temporalidades históricas, nossa abertura às trocas culturais e a dimensão não orgânica, construtiva, deste processo, seriam características que se misturaram na nossa formação cultural. Aquilo que nos condenava ao moderno (não ter origem e devir sempre outro) é o que nos fazia ser, na crise de certo ideário modernista, simultaneamente pós-modernos.

Esta compreensão de que estaríamos entrando na pós-modernidade surgiu em meados da década de 1960, quando Pedrosa enfrentou crítica e criativamente a fase pós-parangolé da poética de Oiticica.¹⁰ Nossa Modernidade que nasceu da intervenção construtiva aberta às trocas culturais, de um barroco que chega a um mundo sem tradição e que se reinventa nas mãos de um artesão mulato, passa pela inflexão antropofágica na década de 1920, vai se transformar em pós-moderna em uma época pós-industrial e de comunicação de massas. A ênfase, agora, passa a ser a contaminação entre alta cultura e cultura popular, entre arte, comunicação e participação. Citando Pedrosa:

chegamos ao fim do que se chamou arte moderna [...] estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural [...] os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais.¹¹

Abandonada a perspectiva formalista e progressista do ideário modernista (que não é necessariamente moderno) e sua obsessão com a subtração do que não seria próprio, a obra de Oiticica – assim como a de Lygia Clark e vários outros artistas que viriam a constituir uma “Nova Objetividade Brasileira” – iria se apropriar de uma materialidade cultural externa às especificidades de cada meio expressivo de modo a ganhar envergadura política e consistência crítica. A pureza tornara-se mito, como escrito no *penetrável* Tropicália. Pela assimilação crítica de uma energia local seria possível participar – deslocando-a – de uma comunidade artística (e de um vocabulário plástico) universalmente constituída.

Isso, todavia, não iria acontecer - como o próprio Oiticica ressalta em seu texto-manifesto no catálogo da exposição de 1967 intitulada *Nova Objetividade Brasileira* – negligenciando-se uma vontade construtiva geral e sem abandono de uma experimentação frente às formas de ver e de dizer convencionais. A contaminação da

arte pela energia popular articularia a desconstrução de uma unidade formal (a especificidade dos meios expressivos) e a possível construção de uma universalidade heterogênea. Esta combinação pós-moderna de desconstrução e construção, de experimentação criativa e contaminação antropofágica, era também nossa marca de formação e, segundo Pedrosa, o que nos condenava ao moderno.

Dentro destes momentos – o moderno e o pós-moderno – tomando-os separada e cronologicamente, como de costume, é a própria compreensão do que seja o novo que se transforma. Como pensar um novo fora da lógica progressista? Assumindo-se, dentro de uma perspectiva modernista, uma crença no futuro como espaço de realização das expectativas civilizacionais, o novo deveria ser a abertura de um atalho que determinaria uma unidade utópica homogênea e consensual. Era a criação de algo original, que apontaria para uma nova realidade social construída por subjetividades seguras de sua racionalidade projetiva. No caso pós-moderno, nascido da crise deste ideário progressista, o novo nasceria de deslocamentos e de articulações, sempre contingentes, de formas de arte e de sociabilidades que não se fixam, pois se assumem plurais e instáveis. Não surge uma nova substância, uma nova possibilidade de arte ou de sociedade, mas novas relações que reinventam o modo de ser das coisas.

É importante salientar que esta recombinação (com caráter local e expectativa universal) do moderno e do pós-moderno não pretende uniformizar momentos históricos distintos, com perspectivas diferentes em relação ao que se poderia esperar da arte, do futuro e do modo como se daria nossa inserção civilizatória. Como salientou Flora Sussekind,

se as ideias de uma devoração e uma reinvenção sistemática dos aportes estrangeiros, de um entrecruzamento sincrético de perspectivas, linguagens e ritmos temporais distintos e de um tensionamento e um trânsito constantes (e vistos como constitutivos do processo cultural brasileiro) entre 'alta cultura' e 'mau gosto', cultura letrada e tradições orais, entre nacional e estrangeiro, arcaico e moderno, entre atualização e revisão de 'componentes recalcadas da nacionalidade' aproximam o grupo da tropicália do primeiro modernismo brasileiro, era igualmente evidente a diferença contextual entre esses dois momentos de invocação de uma estratégia antropofágica. Ou, como diria Caetano Veloso, 'entre a experiência modernista dos anos 20' e os 'embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60'.¹²

Mais adiante, a autora ressalta que um dos pontos principais da diferença entre estes dois momentos seria que o modernismo ainda estava atravessado por uma veia otimista em relação à ideia de país novo, isso dentro de uma lógica progressista. O modo como a nossa condenação ao moderno e ao novo, por já estar desde sempre articulado à hibridação das referências, acabou por repotencializar formas criativas diante da inclinação cultural pós-moderna foi manter-se negociando possibilidades experimentais que não abrissem mão do tônus da originalidade.

A arte brasileira dos últimos 50 anos parece interessante justamente na medida em que desdobra esta tensão entre moderno e pós-moderno, entre a crença na construção do

novo e a certeza de que este será sempre plural, precário e inacabado. A matriz construtiva, nosso mergulho moderno na década de 1950, manteve-se presente junto à torção cultural-experimental-participativa que se seguiu aos *parangolés e penetráveis* de Oiticica, aos *bichos e trepantes* de Clark, aos *livros da criação, balés e poemas-luz* de Pape, chegando aos *flans* de Antonio Manuel, aos *ônibus e gibis* de Raymundo Colares e às instalações de Waltercio Caldas e Cildo Meireles. Os processos de formalização, cada um à sua maneira, foram revelando, mesmo que não intencionalmente, a singularidade de uma cultura local.

Esta atenção para o particular, para a diferença, só interessa quando se assume uma linguagem cujo repertório e estrutura buscam se universalizar. Mais do que isso, à medida que as torções particulares sejam capazes de transformar, pela desestabilização, uma linguagem dominante. Trata-se de uma construção experimental aberta ao diálogo e à interseção ressignificante com os outros. Diálogo que não necessariamente significa compreensão, entendimento, harmonia; mas adversidade e diversidade dentro de um território comum de troca e enfrentamento. Seria o caso de se repensar, por exemplo, os elos e as diferenças entre os desdobramentos do neoconcretismo e do tropicalismo junto à Pop, ao Novo Realismo francês, à Povera italiana e ao Minimalismo americano; de que modo eles operam a partir de um legado das vanguardas históricas, construtivas ou não, reinserindo-as em contextos históricos e sociais distintos, produzindo processos de formalização e modos de recepção/participação diferenciados. Trazendo mais para o contexto teórico contemporâneo, poder-se-ia também pensar de que maneira a produção artística brasileira, assumindo a temporalidade enviesada de nossa formação cultural, foi capaz de forjar altermodernidades produtivas e exemplares antes de esta formulação se apresentar na ressaca do pós-modernismo na virada do século XXI.

Segundo Nicolas Bourriaud, que como dissemos forjou em 2008 a noção de altermodernidade, esta

se anuncia como uma Modernidade tradutora em oposição ao relato moderno do século XX, cujo 'progressismo' falava a língua abstrata do Ocidente colonial. E essa busca por um acordo produtivo entre discursos singulares, esse esforço permanente de coordenação, essa constante elaboração de disposições capazes de levar elementos díspares a funcionar em conjunto, constitui simultaneamente seu motor e seu conteúdo.¹³

Caberia acrescentar aqui que fixar o relato moderno do século XX ao relato hegemônico do norte é reduzir o escopo das possibilidades de troca e deslocamento que ocorriam em vários contextos latino-americanos, mais especificamente no brasileiro, desde pelo menos a antropofagia oswaldiana.

A arte brasileira contemporânea, como vimos tentando mostrar até aqui, desde a década de 1950, por razões que parecem remeter a uma formação cultural singular, tem sido exemplar na tradução (e reinvenção) de um vocabulário plástico construtivo, que depois

de concebido nos desdobramentos da experiência moderna europeia foi assumindo, ao se deslocar para a América do Sul, uma potência poética singular, alargando as possibilidades de sua compreensão e inserção cultural. As cores frias e diretas dos neoplásticos e concretistas europeus ganharam aqui uma suavidade tonal estranha ao modelo original. A presença do gesto, da subjetividade criativa, de uma pulsão tátil e corporal, além do uso de materiais precários, sem perda do rigor formal, são exemplos de como no processo de apropriação ocorrem deslocamentos fertilizadores de uma linguagem poética que se pretendia canônica e fixada.

Tomando as obras de Oiticica e seu desenvolvimento dos *metaesquemas* até a *Tropicália*, passando pelos *Bilaterais*, *Bóldes* e *parangolés* – caminho determinante desta tradução neoconcreta do vocabulário construtivo original, que antecipa os termos da altermodernidade brasileira – há aí uma ressonância do modo pelo qual a gramática concreta foi apropriada/deslocada pelos neoconcretos e como isso vai interferir, conseqüentemente, nas formas de recepção (e de participação). Para ele, “a grande inovação nossa é exatamente a forma de participação, ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA”. Em seguida, argumentando sobre as razões desta diferença, ele vai destacar que o Brasil é uma “espécie de síntese de povos, raças, costumes, onde o europeu fala, mas não fala tão alto, a não ser nos meios universalistas acadêmicos”.¹⁴ A participação forçaria a processualidade, o caráter aberto da proposição, e sua diferença viria da hibridação cultural, de sermos uma cultura sincrética cujas normas de sociabilidade se caracterizam pela informalidade – esta é, simultaneamente, a alegria e a tragédia brasileiras.

O tempo das obras de Oiticica – e de vários outros artistas, seus e nossos contemporâneos – joga com estas passagens e meios-tons, ritmada pelos sobressaltos de uma energia potente e pelos recuos, cheios de frustração, das realizações adiadas. O principal desafio a partir dos parangolés e mais explicitamente, com o penetrável tropicália, de 1967, seria descobrir, “como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu programa coletivo”.¹⁵ De que modo, portanto, a proposição artística pode se formalizar e, ao mesmo tempo, participar da construção de um programa coletivo. Este desdobramento, articulando o estético, o político e o ético, não determinaria um conteúdo programático, mas processos experimentais abertos a serem disseminados. O tipo de repercussão não estava dado, ficando sempre a questão de como e até que ponto a experimentação poética reverbera e se mostra capaz de transformar (e até que ponto isso é possível) as práticas políticas e sociais. À atualidade da presença física das cores, dos materiais e das formas, agrega-se a virtualidade de possíveis desdobramentos a serem produzidos por cada um, na hora e no lugar oportunos. É indispensável dispor-se à presença de sua obra no que ela tem de forma atual e de força virtual. Esta virtualidade está sempre grávida de novas formas – a serem paridas e desenvolvidas no embate com o outro e com o mundo.

O interessante na poética de Oiticica, e que se dissemina em várias produções contemporâneas, é sua capacidade de trazer esta energia popular para o campo experimental, portanto, para a renovação dos processos de formalização. Como disse Oiticica, “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades. No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los”. A questão Brasil, a raiz-estrutura-aberta cujo “potencial experimental é anti-colonial não culturalista gerado nos escombros híbridos da arte brasileira”¹⁶, mantém-se aberta e problemática. Entre a esperança e o desencanto a arte brasileira permanece transformando adversidade em diversidade, abrindo canais de comunicação entre segmentos sociais e matrizes culturais que, paradoxalmente, se misturam e se excluem.

Se há uma hipótese por trás desta argumentação, é a de que a Modernidade, ao se renovar nos países periféricos, em especial no caso brasileiro (que é que nos interessa), está se reescrevendo, tornando-se mais complexa e inclusiva, menos teleológica e unidimensional. As traduções culturais reinventam (reescrevem) os modelos originais. A crise pós-moderna, vivida como esgotamento experimental nos países centrais, é mais um capítulo deste processo em que ela (a Modernidade) redefine seus limites e suas reverberações políticas. No caso brasileiro, em que esta crise atualiza um receituário que já estava inscrito na sua formação desenraizada e híbrida, as possibilidades de repotencialização da aventura moderna, na constante invenção de si junto ao outro, são menos recalçadas historicamente. Para além do fim da história, da arte e dos museus, o que vemos é uma reavaliação do que se compreende como sendo história, arte e museu. A história se destotaliza, a arte se diversifica e os museus se democratizam – para o bem ou para o mal:

Na realidade, o mundo está repleto de modernidades e de artistas que jamais consideraram o modernismo como uma propriedade ocidental, mas como uma linguagem aberta e apta a ser transformada. A história pode assim ser reescrita como um conjunto de traduções culturais em vez de um movimento universal situado no interior de uma cultura, de uma história, de um espaço, com uma cronologia única e tendo relações políticas e culturais dadas.¹⁷

Nosso passado moderno – nos seus anacronismos, reverberações e desarticulações – mantém-se inacabado e sujeito ao contato dinamizador da produção contemporânea. A condição ambivalente do Brasil, dentro e fora do ocidente, ao mesmo tempo moderno e pós-moderno (e, porque não, pré-moderno), deslocando ideias e lugares, acaba por se refletir no modo pelo qual a arte brasileira se singulariza e interessa dentro do circuito saturado do mundo contemporâneo. Ou assumimos conjuntamente a invenção de outros lugares ou estaremos sempre na frustração do não-lugar. Quando se fala em altermodernidades como saída para a dicotomia do moderno e do pós-moderno, caberia repensar produções artísticas e formações culturais que nunca se constituíram na mera repetição de modelos hegemônicos.

* **Luiz Camillo Osório é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor da PUC-RIO.**

- ¹ BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- ² Este seminário foi organizado por Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. Agradeço aos dois pelo convite e oportunidade da discussão.
- ³ Cabe lembrar aqui do 31º Panorama da Arte Brasileira, em 2009, no MAM-SP, com curadoria de Adriano Pedrosa. Nesta edição, para compor um panorama da arte brasileira foram escolhidas “obras brasileiras” de 30 artistas estrangeiros. Segundo o curador, “o resultado foi uma mostra composta por obras brasileiras feitas por estrangeiros, nem tanto com elementos exóticos, mas através de uma forte presença da abstração geométrica na qual a grade é muitas vezes subvertida por elementos orgânicos, sinalizando um legado do neoconcretismo.” PEDROSA, A. “Mamõyaguara opá mamo pupé”. In: *31º Panorama da Arte Brasileira*. MAM-SP, 2009, p. 30. O modo como este legado neoconcreto contribui para se pensar uma altermodernidade brasileira é o que me interessa discutir.
- ⁴ HALL, S. “Museums of Modern Art and the End of History”. In: HALL, S.; MAHARAJ, S, *Modernity and Difference*. London: INIVA, 2001, p. 21.
- ⁵ Seria interessante lembrarmos aqui da estética kantiana, na qual o juízo de gosto ‘isto é belo’, não obstante pautar-se sempre em um sentimento subjetivo, teria que se pretender universal, ou seja, poder ser de qualquer um. Diferentemente da universalidade objetiva do conhecimento em que a verdade é para todos os sujeitos racionais, a universalidade subjetiva do belo só se pretende como horizonte de compartilhamento, como base de uma comunicabilidade comum na qual qualquer um, não necessariamente todos, irá compartilhar do meu sentimento. Sem abdicar de sua diferença, do sentir por conta própria. A pretensão de universalidade de determinadas formas singulares de vida, constituídas a partir de formações culturais específicas, não irá se converter em modelo de sociabilidade, mas em exemplo a ser seguido por qualquer um que a sinta como sua.
- ⁶ PEDROSA, M. “Introdução à Arquitetura brasileira I”. In: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 321-329. Neste ensaio, escrito para apresentar uma exposição de arquitetura brasileira em Tóquio no começo dos anos 1960, Pedrosa aponta para a chegada dos portugueses (e do Barroco) ao Brasil e sua metabolização das diferenças no contato com culturas sem formas fixadas que fez nascer algo novo: a cultura brasileira; daí sua condenação a ser moderna.
- ⁷ GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88.
- ⁸ RIBEIRO, D. *As Américas e a Civilização*. São Paulo: Cia das letras, 2007.
- ⁹ Carta de Gilberto Freyre a seu pai Alfredo Freyre, datada de 16/4/1931 *apud* LARRETA, E. R.; GUCCI, G. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 397-398.
- ¹⁰ PEDROSA, M. “Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: _____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 205-210.
- ¹¹ *Ibidem*, pp. 205-206.
- ¹² SUSSEKIND, F. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, C. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp. 36-37.
- ¹³ BOURRIAUD, N. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴ CLARK, L.; OITICICA, H. *Cartas 1964-1974*. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 73.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ OITICICA, H. “Experimentar o experimental”. Ver [http:// www.itaucultural.org](http://www.itaucultural.org).

¹⁷ HALL, S. Op cit., p. 19.