arte subdesenvolvida

subdesenvolvida

subdesenvolvida

Ministério da Cultura, Banco do Brasil
e **BB Asset** apresentam

arte subdesenvolvida subdesenvolvida subdesenvolvida

curadoria
Moacir dos Anjos

organização
Bruna Neiva

tuîa arte produção
Brasília
2024

A BB Asset, empresa do Banco do Brasil, é responsável pela gestão de mais de 1200 fundos de investimento para quase 3 milhões de pessoas que buscam realizar seus sonhos. Líder nacional no setor de fundos de investimento, detém aproximadamente 20% do mercado e administra um patrimônio líquido de cerca de R$1,6 trilhão*. Além disso, é reconhecida pela qualidade de sua gestão com as maiores notas das agências de classificação de risco Fitch Rating e Moody's.

Nossas soluções de investimento estão disponíveis para atender a ampla variedade de objetivos de nossos clientes. Como líder de mercado, entendemos nossa responsabilidade na atuação em prol dos desenvolvimentos ambiental, social, de governança corporativa e cultural.

Com o objetivo de agregar valor à sociedade, a BB Asset patrocina iniciativas como a exposição *Arte Subdesenvolvida*. Porque, além de gerir ativos financeiros, investir em arte e cultura – para a maior gestora de fundos do Brasil – também é melhorar a vida das pessoas! E esse é o nosso propósito!

BB Asset: busque mais para seus investimentos!

BB Asset Management

*Dados do ranking da ANBIMA de março de 2024.

Banco do Brasil e BB Asset apresentam e patrocinam a exposição *Arte Subdesenvolvida*, um recorte da produção artística brasileira entre as décadas de 1930 e 1980, com trabalhos de mais de 20 artistas nacionais sobre o Brasil do século XX.

A partir dos anos 1930, países econômica e socialmente vulneráveis passaram a ser denominados “subdesenvolvidos”. No Brasil, artistas reagiram ao conceito, comentando, posicionando-se e até combatendo o termo, traduzindo esteticamente as questões em suas produções da época reunidas na exposição, que conta com trabalhos de grandes nomes da arte brasileira.

Ao realizar esse projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conhecer o trabalho de artistas renomados e estimula a reflexão sobre um período importante da história do Brasil por meio da arte, reafirmando seu compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

11 apresentação

15 a exposição

45 tem gente com fome

57 trabalho e luta

69 mundo em movimento

89 estética da fome

105 o brasil é meu abismo

161 uma arte subdesenvolvida

173 english content

apresentação

A economia, a política e a cultura no Brasil estiveram, entre meados da década de 1930 e início da década de 1980, sob forte influência do conceito de *subdesenvolvimento*. Um conceito que ganha contornos mais definidos na segunda metade da década de 1940, em ambiente marcado pelas devastações da Segunda Guerra Mundial e pelas oportunidades de transformação surgidas após seu término. Momento em que não era mais admissível considerar como naturais ou passageiras as desigualdades abissais de possibilidades de vida entre diferentes países e regiões, passando-se a assumir que as carências que definem o subdesenvolvimento seriam condição própria da dinâmica econômica mundial. Tal diagnóstico não implicava, porém, a imutabilidade desse estado de coisas. Justamente por ser resultado de relações de dependência historicamente formadas, seria possível intervir nessa realidade para mudá-la. Mudança que demandaria a radical transformação do perfil produtivo e social dos países e regiões subdesenvolvidos em benefício de interesses nacionais e locais, para a qual o Estado desempenharia, valendo-se de novo instrumental de planejamento e ação, um papel decisivo.

A exposição *Arte subdesenvolvida* apresenta os modos como a arte produzida no Brasil ao longo dessas décadas incorporou, temática ou formalmente, questões postas pela condição de subdesenvolvimento do país. Dá evidências do embate, simultaneamente político e estético, travado por artistas brasileiros de diversas gerações com as faltas concretas que afligiam tantos naquele período. Embate relevante, inclusive, para o entendimento da ressurgência de uma arte abertamente política no Brasil de anos recentes. A exposição está organizada em cinco núcleos, articulados cronologicamente. O primeiro – *Tem gente com fome* – reúne trabalhos de escritores e artistas visuais que anunciam, nas décadas de 1930 e 1940, a desigual distribuição das consequências do subdesenvolvimento no Brasil, entre as quais a privação da alimentação necessária à sobrevivência. O segundo núcleo – *Trabalho e luta* – apresenta desenhos, pinturas e gravuras que, na década de 1950, figuram as vidas dos que constroem a vida material do país e que pelejam para superar as dificuldades a eles impostas. Trabalhos que contrastam com a tradição construtiva da arte brasileira, hegemônica em representações visuais do período. O terceiro – *Mundo em movimento* – exibe documentação sobre os dois principais movimentos artístico-políticos do início da década de 1960 no Brasil: o Movimento de Cultura Popular, criado em Pernambuco, e o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, instalado no Rio de Janeiro e, depois, em outros estados. O quarto núcleo – *Estética da fome* – reúne conjunto de trabalhos de artistas visuais e documentação de filmes, discos, livros e peças teatrais feitos entre o golpe civil-militar de 1964 e o final da década, exemplares de uma vanguarda subdesenvolvida desejosa de criar uma arte nacional e popular no país. O quinto e último – *O Brasil é meu abismo* – agrupa criações diversas realizadas na década de 1970 e no início da seguinte, período mais autoritário e violento do regime militar. Momento em que a vontade de superar a condição de subdesenvolvimento é confrontada pela desesperança, forçando artistas a inventarem formas novas de representar uma ideia de pertencimento ao país por meio de imagens, sons, formas e gestos.

Considerar essa produção no Brasil de agora implica pensar em que sentido ela se mantém artística e politicamente válida. Se é certo que o termo *subdesenvolvido* raramente é hoje usado, essa mudança não se deve ao fim das desigualdades entre países diversos, tampouco das que existem internamente a tantos espaços nacionais. Essas desigualdades continuam, em verdade, sendo o tempo inteiro repostas, condenando milhões de pessoas a uma condição de falta em meio à riqueza que as relações entre esses mesmos países e regiões geram. O fato de a expressão país *subdesenvolvido* não ser mais empregada como antes – gradualmente substituída, na academia e na mídia, pelas expressões país *emergente* ou *em desenvolvimento* – sugere ser novamente hegemônica a ideia de considerar-se o subdesenvolvimento como etapa a ser naturalmente vencida, ainda que em tempo indefinido, pelos países mais pobres. Subdesenvolvimento como situação passageira de inferioridade de alguns perante outros, e não como condição que somente pode vir a ser superada através de amplas mudanças em formas de produzir e repartir o que é necessário à vida. Nesse contexto, pensar o Brasil do século 21 como país ainda subdesenvolvido talvez seja uma forma possível (e paradoxal) de resistir a uma condição de subordinação que continua a afetar tantos. Uma estratégia para fortalecer a capacidade de inventar, nos tempos de agora, aquilo que é necessário fazer para combater desigualdades. Para dar concretude aos sonhos de muitas gentes, como os que o artista Randolpho Lamonier coletou e agrupa na instalação *Sonhos de refrigerador,* único trabalho feito especialmente para a mostra, aproximando tempos apartados do Brasil.

Moacir dos Anjos
curador

o subdesenvolvido
Carlos Lyra

O Brasil é uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Em lindas tardes de abril
Correi pras bandas do sul
Debaixo de um céu de anil
Encontrareis um gigante deitado

Santa Cruz...hoje o Brasil
Mas um dia o gigante despertou
Deixou de ser gigante adormecido
E dele um anão se levantou
Era um país subdesenvolvido
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

E passado o período colonial
O país passou a ser um bom quintal
E depois de dar as contas a Portugal
Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

Então o bravo povo brasileiro
Em perigos e guerras esforçado
Mas que prometia a força humana
Plantou couve, colheu banana..
Bravo esforço do povo brasileiro
Mas não vi o capital lá do estrangeiro
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

As nações do mundo para cá mandaram
Os seus capitais tão “desinteressados”
As nações, coitadas, queriam ajudar
E aquela “Ilha Velha” não roubou ninguém

País de pouca terra, só nos fez um bem
Um “big” bem, un “big” bem, bom, bem, bom
Nos deu luz, ah! Tirou ouro, oh!
Nos deu trem, ahhh! Mas levou o nosso tesouro
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

Mas data houve que se acabaram
Os tempos duros e sofridos
Pois um dia aqui chegaram os capitais dos..
Paises amigos
País amigo desenvolvido
País amigo, país amigo

Amigo do subdesenvolvido
País amigo, país amigo
E nossos amigos americanos
Com muita fé, com muita fé

Nos deram dinheiro e nós plantamos
Só café!
É uma terra em que plantando tudo dá
Pode se plantar tudo que quiser
Mas eles resolveram que nós iríamos plantar
Só café! Só café!

Bento que bento é o frade - frade!
Na boca do forno - forno!

Tirai um bolo - bolo!
Fareis tudo que seu mestre mandar?
Faremos todos, faremos todos...

Começaram a nos vender e nos comprar
Comprar borracha - vender pneu
Comprar madeira - vender navio
Pra nossa vela - vender pavio
Só mandaram o que sobrou de lá
Matéria plástica,
Que entusiástica
Que coisa elástica,
Que coisa drástica
Rock-balada, filme de mocinho
Ar refrigerado e chiclet de bola
E coca-cola...!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

O povo brasileiro tem personalidade
Não se impressiona com facilidade
Embora pense como americano
Embora dance como americano
Embora cante como americano
Lá, lá, la, la, la, la
Êh, êh, meu boi
Êh, roçado bão
O meior do meu sertão, thu, thu, thu
Comeram o boi...

O povo brasileiro embora pense, dance e cante
como americano
Não come como americano
Não bebe como americano
Vive menos, sofre mais
Isso é muito importante
Muito mais do que importante
Pois difere os brasileiros dos demais
Personalidade, personalidade
Personalidade sem igual
Porém... subdesenvolvida, subdesenvolvida
E essa é que é a vida nacional!

Em 1961, os compositores Carlos Lyra e Chico de Assis musicaram a peça *Um Americano em Brasília*, de Chico de Assis e Nelson Lins e Barros, tendo como destaque a canção "O subdesenvolvido". Lançada em disco no ano seguinte como parte da coletânea *O povo canta* – uma produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes –, a música ironizava a continuada dependência econômica, política e cultural do Brasil em relação a outros países. De letra extensa, "O subdesenvolvido" dissertava, em cada uma de suas muitas estrofes, sobre um período da história do país – de colônia portuguesa aos então dias recentes, quando se fazia mais presente a influência dos Estados Unidos na vida dos brasileiros –, apontando as renovadas formas de exploração de seu povo em benefício do capital estrangeiro. O grande sucesso de "O subdesenvolvido", principalmente entre estudantes secundaristas e universitários, foi seguido, logo após o golpe civil-militar de 1964, da proibição de ser executada publicamente e da retirada de circulação do disco em que fora gravada.

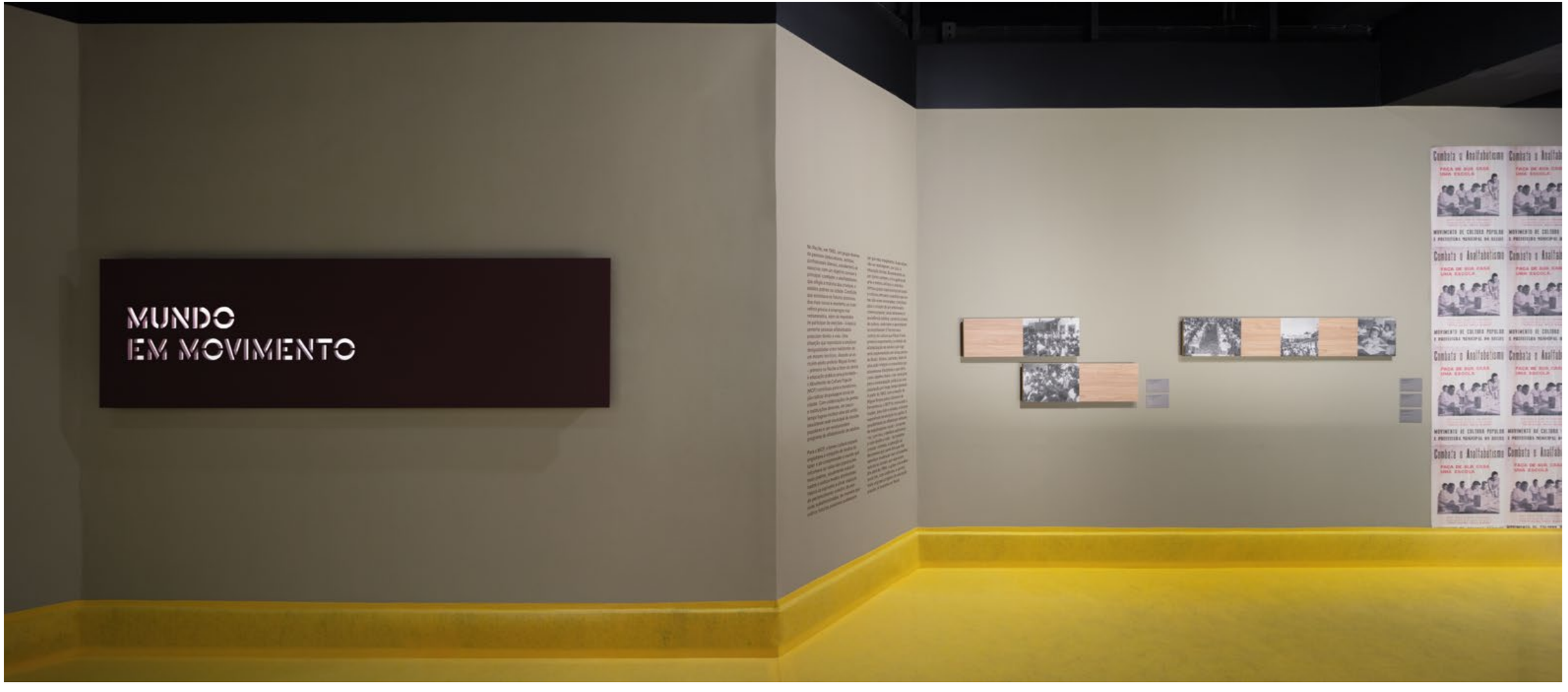
Não é à toa que o conceito de subdesenvolvimento tenha informado uma das mais populares canções de protesto em um momento de grande efervescência política e cultural no Brasil como foi o início da década de 1960. Embora de origem mais remota, a ideia de subdesenvolvimento ganha conteúdo explicativo novo na década de 1940, como resultado de esforços institucionais feitos para pensar a reconstrução do mundo em um ambiente inteiramente mudado no pós-Segunda Guerra Mundial. Ambiente onde não cabia mais muito daquilo que era antes tomado como dado imutável, tal como as desigualdades nos níveis de vida observadas entre partes diversas do planeta. Foi no âmbito da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe – Cepal, órgão criado pelas Nações Unidas em 1948 e sediado no Chile, que o termo subdesenvolvimento adquiriu não somente maior densidade, mas também significados renovados, passando a pautar parte relevante do pensamento econômico e social daquelas regiões. Em termos amplos, a maior novidade da concepção de subdesenvolvimento da Cepal talvez tenha sido o abandono da ideia de que essa condição (com todas as carências materiais e humanas que o definiam) seria um estágio a ser inevitavelmente superado pela aceleração continuada do crescimento econômico. Abandonava-se, portanto, a ideia – de algum modo reconfortante – de que o desenvolvimento era o destino natural dos países subdesenvolvidos, ainda que não houvesse previsão certa para tal mudança. Superar o subdesenvolvimento seria, ao contrário, tarefa custosa e coletiva. Muitos artistas brasileiros fizeram, de seus trabalhos, plataforma para entender e combater essa condição.

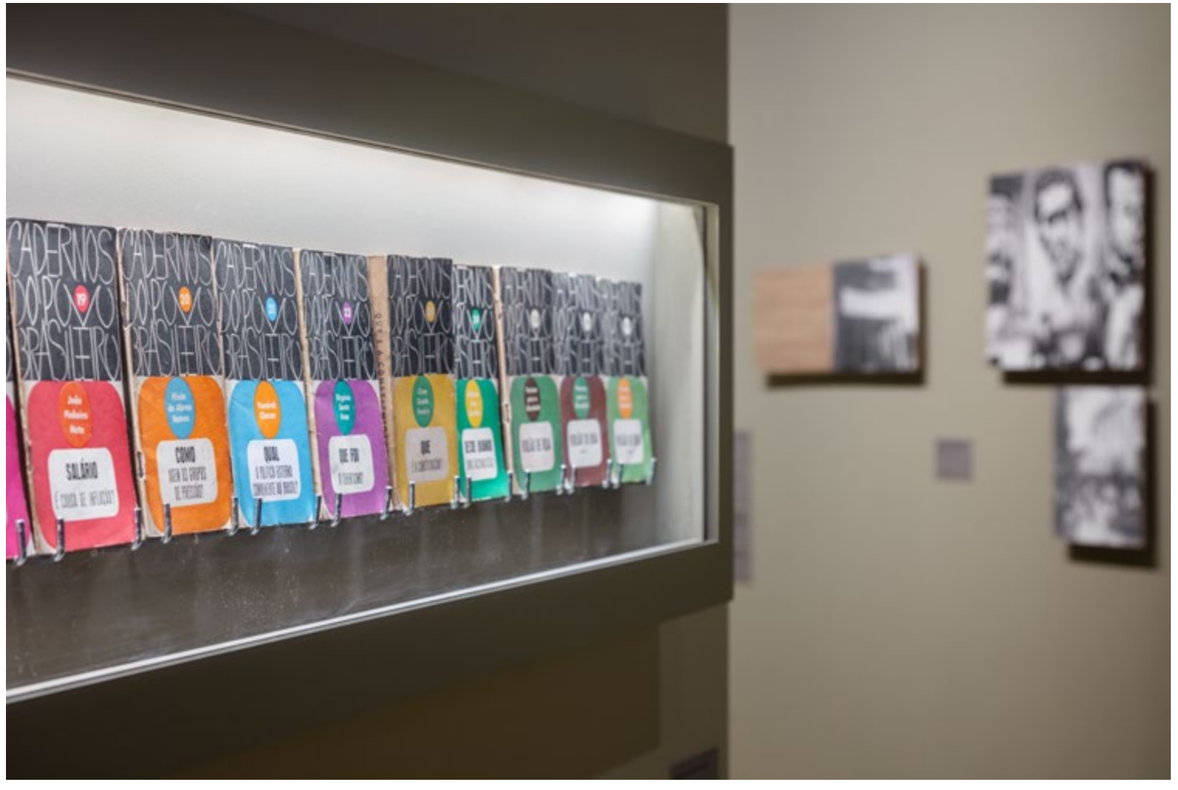
Ministério da Cultura, Banco do Brasil
e BB Asset apresentam
arte
subdesenvolvida
subdesenvolvida
subdesenvolvida
curadoria Moacir dos Anjos

TEM GENTE COM FOME

REDE MINAS

TRABALHO E LUTA


MUNDO
EM MOVIMENTO
Combate o Analfabetismo
FAÇA DE SUA CASA UMA ESCOLA
MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR

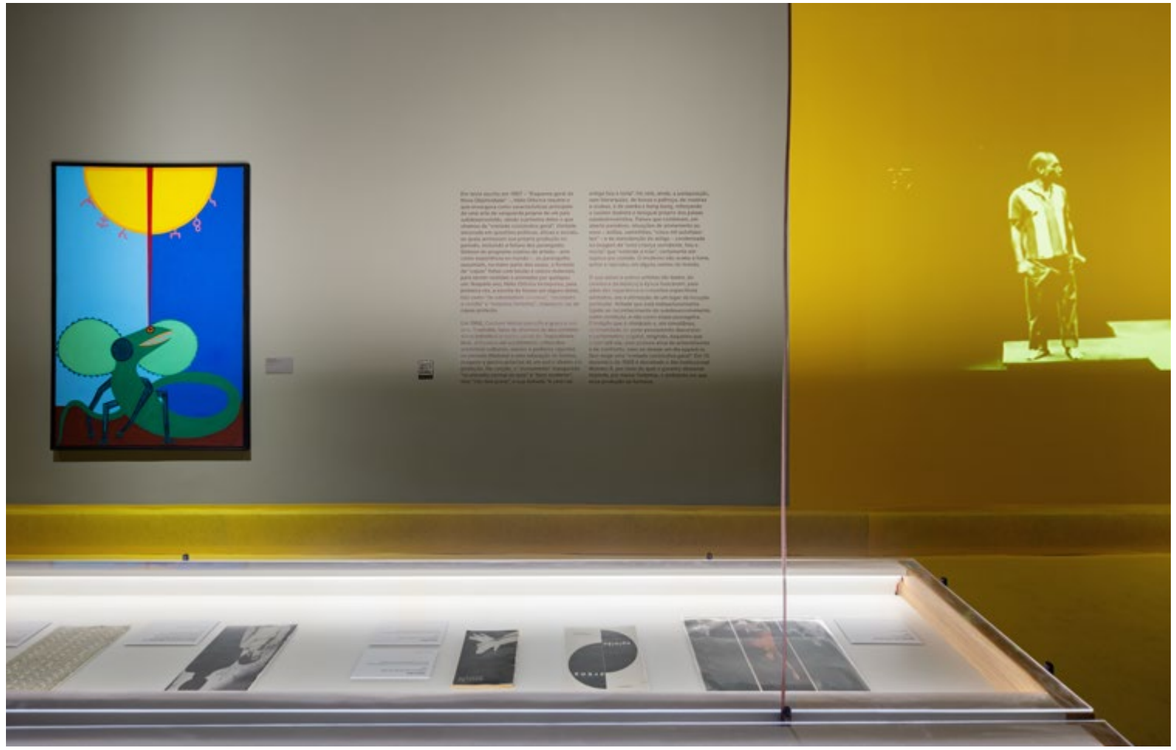

CADERNOS DO POVO BRASILEIRO
SALÁRIO
COMO
RURAL

Combata o Analfabetismo
FAÇA DE SUA CASA UMA ESCOLA
PRA 8 - RÁDIO CLUBE DE PERNAMBUCO
DIÁRIAMENTE ÀS 8,50 DA NOITE
"EDUCAÇÃO PELO RÁDIO"
MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR
E PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
Combata o Analfabetismo
FAÇA DE SUA CASA UMA ESCOLA

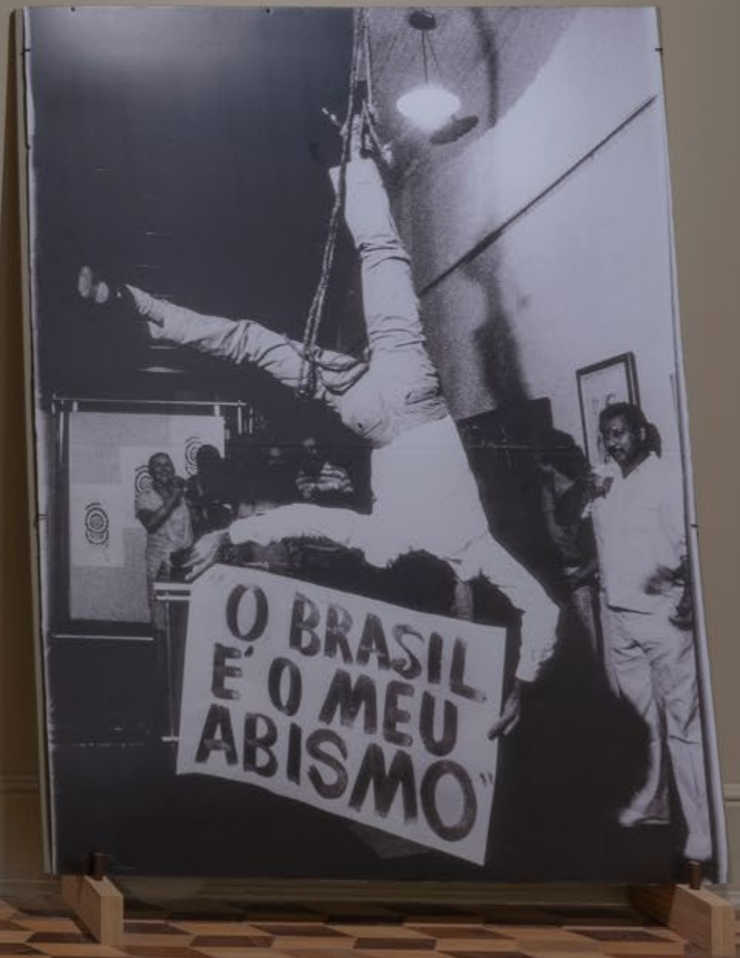
ESTAMOS FAMINTOS

incorporo
a revolta
ESTAMOS
FAMINTOS
seja marginal
seja herói
da
adversidad
vivem

ESTÉTICA
DA FOME



O BRASIL É MEU ABISMO


O BRASIL
É O MEU
ABISMO

tem gente com fome

O sentimento de que o subdesenvolvimento do Brasil resultava de uma relação de subordinação política e econômica a países desenvolvidos – impossível de ser superada com o mero passar do tempo – começa a ser expresso, no campo da criação artística, já na década de 1930. Romances como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos – ambos expondo os danos humanos das recorrentes temporadas de seca no Nordeste do Brasil –, seriam exemplares daquilo que o crítico Antonio Candido certa vez nomeou de "pré-consciência" do subdesenvolvimento. Assim como o eram várias das pinturas feitas à época por Candido Portinari e Lula Cardoso Ayres, figurando desespero, morte ou fuga de um território marcado pela falta de quase tudo. Textos e imagens que sugeriam, de modos diversos, que as condições degradantes das vidas ali descritas eram consequência da "espoliação econômica" que estruturava o sistema inteiro, e não do "*destino* individual" de qualquer pessoa. Dessa produção resultaria a incorporação, no âmbito da arte, de um temário que evidenciava a pobreza e o sofrimento vividos por parte grande da população do país. Assuntos que contrastavam com a representação pitoresca dessa paisagem humana que até pouco antes era hegemônica no Brasil.

A fome ronda quase todas as primeiras representações do subdesenvolvimento no país. E não somente em regiões rurais, sendo elemento central nas tramas urbanas de livros como *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, ou *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. A fome está também presente nas fotografias, publicadas em jornais do Ceará, que registram a retenção, em campos de concentração construídos pelos governantes, da população que fugia dos efeitos das recorrentes estiagens no sertão em direção à capital do estado. Fome como questão crucial ao entendimento do que é subdesenvolvimento e, por isso mesmo, rejeitada por aqueles que, para enfrentá-la, necessitariam mudar as estruturas que produzem falta de alimentos para muitos, enquanto asseguram vida farta para poucos. No poema "Tem gente com fome" (1944), Solano Trindade associa a falta de ter o que comer às condições precárias de vida das populações periféricas (e predominante negras) do Brasil: "Tantas caras tristes / querendo chegar / em algum destino / em algum lugar". Enunciação, contudo, que é constantemente silenciada: "Mas o freio de ar / todo autoritário / manda o trem calar / Psiuuuuuuuuu". Não foi sem motivo, afinal, que, ao ser publicado, o próprio poema terminou censurado pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas. A escultura *A fome e o brado* (1947), de Abelardo da Hora, anuncia, contudo, a centralidade que o tema iria assumir no embate político e artístico nas décadas seguintes no país.

Enterro
Candido Portinari

1940, Óleo sobre tela
81 × 100 cm
Coleção Jones Bergamin

Menina ajoelhada
Candido Portinari

1945, Óleo sobre tela
55 × 46 cm
Paulo Darzé Galeria

A fome e o brado
Abelardo da Hora

1947, Bronze
95 × 60 × 45 cm
REC Cultural, Recife-PE

1

2

I. N. I. C.
HOSPEDARIA GETÚLIO VARGAS MIGRANTES

3

4

PADEATA DA FOME
DOS IMIGRANTES DA HOSPEDARIA
GETULIO VARGAS

5

6

7

8

9

9

10

1. Famintos aglomerados na estação de Iguatú
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

2. Retirantes recebendo passagem para emigrar
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

3. Hospedaria
Autoria desconhecida

Fotografia, 1932
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

4. Embarque de retirantes
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

5. Hospedaria
Autoria desconhecida

Fotografia, 1932
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

6. Distribuição diária de esmolas no Palácio Archiepiscopal
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

7. Retirantes esmolando nas ruas de Fortaleza
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

8. Um retirante e sua família nas Ruas do Rio de Janeiro
Ildefonso Albano

Fotografia, 1918
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

9. Vítimas da seca
Autoria desconhecida

Fotografia, 1877-78
Imagem extraída do Relatório de Ildefonso Albano

10. Retirantes chegam ao Patu em 1932 atraídos pela promessa de assistência do estado Relatório da Comissão Médica 1932 - Campo de concentração do PATU
José Bonifácio P. Costa

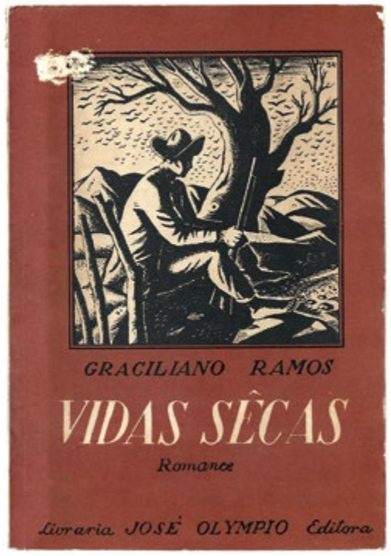
Fotografia, 1932
Imagem do acervo Dnocs cedida por Valdecy Alves

Rachel de Queiroz
O Quinze

Estabelecimento Graphico
Urânia, 1930
[terceira edição, José
Olímpio Editora, 1948]
Coleção particular

Dyonélio Machado
Os Ratos

Editora Companhia
Nacional, 1935
Coleção particular

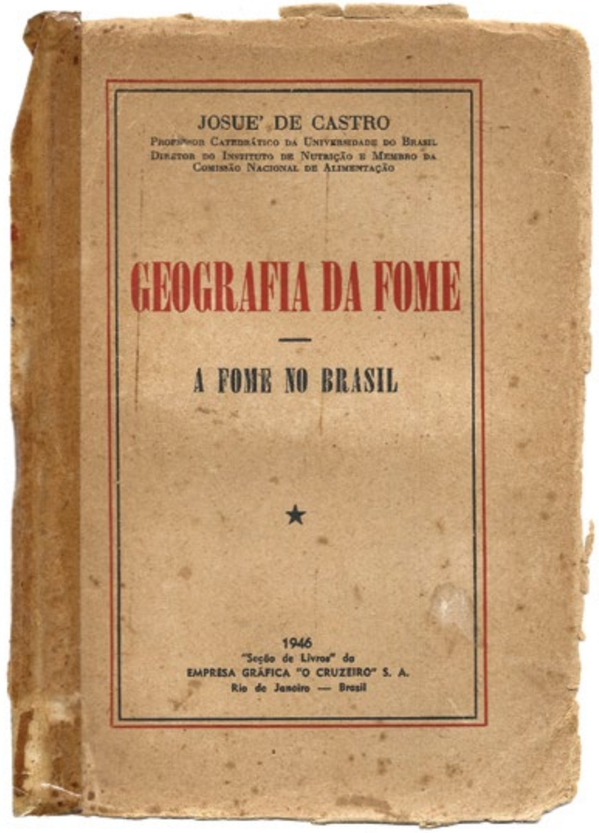


Vidas Secas
Graciliano Ramos

José Olympio Editora, 1938
[Edição facsimilar Eletropaulo
/ José Olympio, 1988]
Coleção particular

Capitães da Areia
Jorge Amado

José Olympio Editora, 1937
Coleção particular



Josué de Castro
Geografia da Fome

Editora O Cruzeiro, 1946
Coleção particular

trabalho e luta

No Brasil, a condição de subdesenvolvimento se expressava, no início da década de 1950, na profunda desigualdade de possibilidades de vida disponíveis a seus habitantes. Nas cidades, falta de moradia, serviços públicos precários e salários aviltantes para quem conseguia emprego. Parcela grande da população que vivia no campo, por sua vez, não tinha acesso à terra necessária para produzir alimentos e comer, o que gerava conflitos continuados e violentos com latifundiários pela posse e uso produtivo da terra. Subdesenvolvimento manifestado, ainda, nas disparidades econômicas e sociais entre as diferentes regiões do país. A atuação do Estado para superar a condição de subdesenvolvimento do Brasil ganha concretude, em nível federal, no projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, implementado entre 1956 e 1961. Entre as decisões políticas e econômicas tomadas nesse contexto, incluem-se a construção de Brasília e a implantação de ambicioso programa de industrialização, o qual teve, entre seus efeitos mais imediatos, o crescimento da urbanização e a consolidação de uma nova estrutura de classes no país.

O campo artístico antecipa e responde a essas mudanças de maneiras diversas. A partir de São Paulo e, posteriormente, do Rio de Janeiro, emergem e se consolidam, na poesia e nas artes visuais, os movimentos concreto e neoconcreto, os quais propõem uma representação formal e abstrata de um lugar ainda em formação. Movimentos que reinventam a arte construtiva de países desenvolvidos a partir de uma condição de subdesenvolvimento, e que são hegemonicamente tomados como quase a única resposta àquela situação. Em paralelo a essas formulações, contudo, outras figurações do Brasil daquela época estavam também se consolidando; outras formas de confrontar o subdesenvolvimento através da criação artística. No Recife, esse confronto repercutiu nos trabalhos dos artistas reunidos, entre 1952 e 1957, no Atelier Coletivo, formado por, entre outros, Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Guita Charifker, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, José Cláudio, Wellington Virgolino e Wilton de Souza. Produção que expressava uma marcada tomada de posição política contra as desigualdades sociais do país e buscava representar as difíceis condições de vida de camponeses e operários. Em Porto Alegre, proposição semelhante animava o Clube de Gravura criado em 1950 por Carlos Scliar e Vasco Prado, ao qual se associaram, entre outros, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Carlos Mancuso, Danúbio Gonçalves e Ailema Bianchetti. Nos trabalhos de todos (e de vários mais em outros cantos do país), representações de trabalho e de luta anunciavam a dura tarefa de superar a condição de subdesenvolvimento do país.

Mulher fazendo telha
José Cláudio

1953, Óleo sobre tela
80 × 61 cm
REC Cultural, Recife-PE

Retirantes
Lula Cardoso Ayres

1940, Óleo sobre cartão
60x 53 cm
REC Cultural, Recife-PE

Cortador de cana
Wellington Virgolino

1952, Óleo sobre tela
82 × 62 cm
REC Cultural, Recife-PE

O almoço
Wellington Virgolino

1954, Óleo sobre tela
66 × 92 cm
REC Cultural, Recife-PE

Jangadeiro
Wellington Virgolino

1959, Óleo sobre madeira
100 × 70 cm
REC Cultural, Recife-PE

1

2

3

Wellington Virgolino

1. **Sem título**
   1953, Técnica mista
   20,7 × 26,1 cm

2. **Sem título**
   1953, Técnica mista
   32,5 × 22,1 cm

3. **Sem título**
   1956, Técnica mista
   38,5 × 33,9 cm

4. **Sem título**
   1956, Técnica mista
   46,3 × 28,7 cm

5. **Sem título**
   1956, Técnica mista
   28 × 46,3 cm

REC Cultural, Recife-PE

4

5

O sapateiro
Ailema Bianchetti

1952, Gravura
32 × 37 cm
Acervo Ailema Bianchetti

Sem título
Danúbio Gonçalves

1952, Gravura
29 × 39 cm
Acervo Ailema Bianchetti

Sem título
Carlos Scliar

1951, Gravura
39 × 29 cm
Acervo Ailema Bianchetti

Sem título
Danúbio Gonçalves

1952, Gravura
29 × 39 cm
Acervo Ailema Bianchetti

Sem título
Carlos Scliar

1952, Gravura
29 × 39 cm
Acervo Ailema Bianchetti

Sem título
Danúbio Gonçalves

1952, Gravura
29 × 39 cm
Acervo Ailema Bianchetti

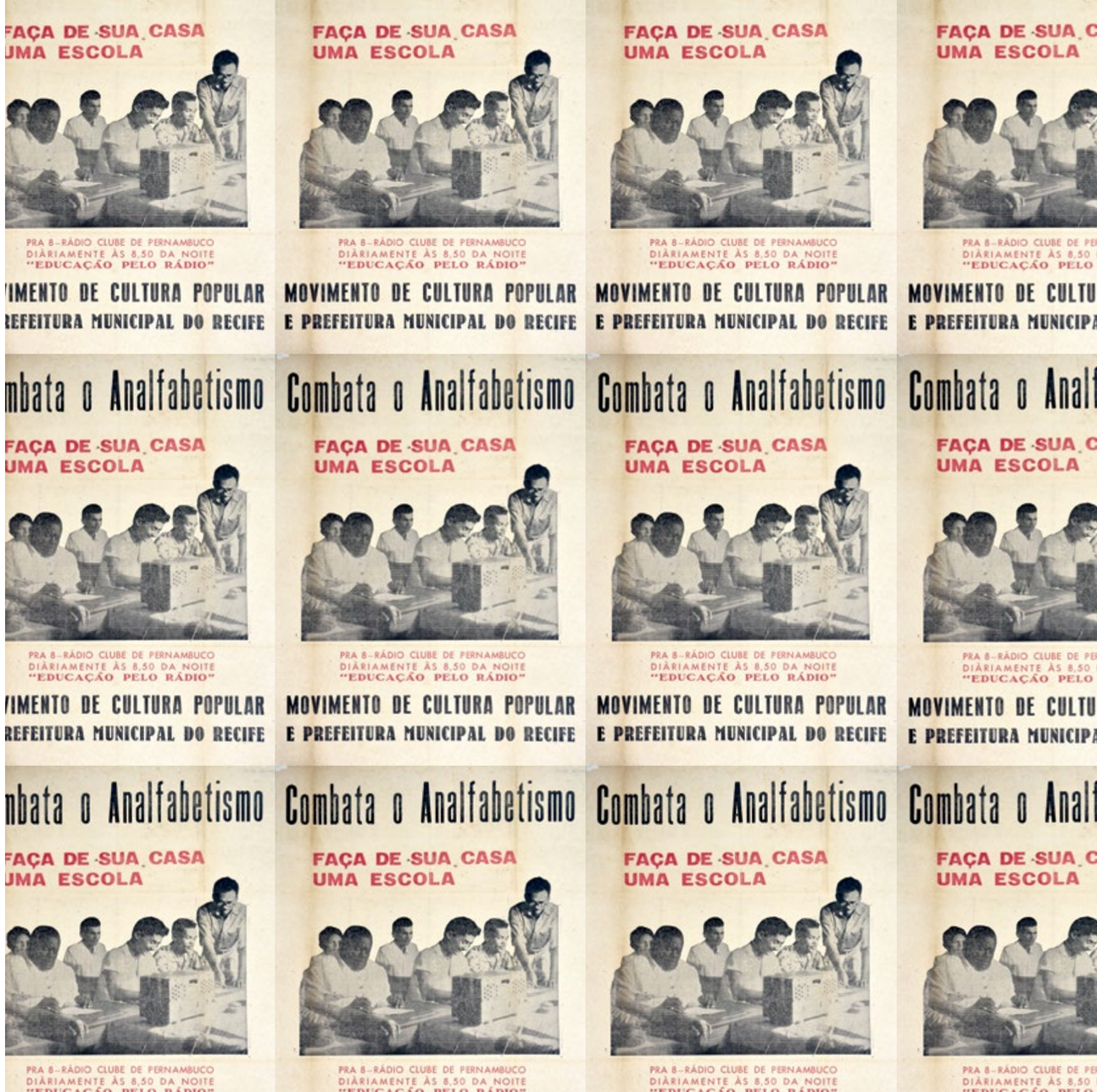
Sem título
Danúbio Gonçalves

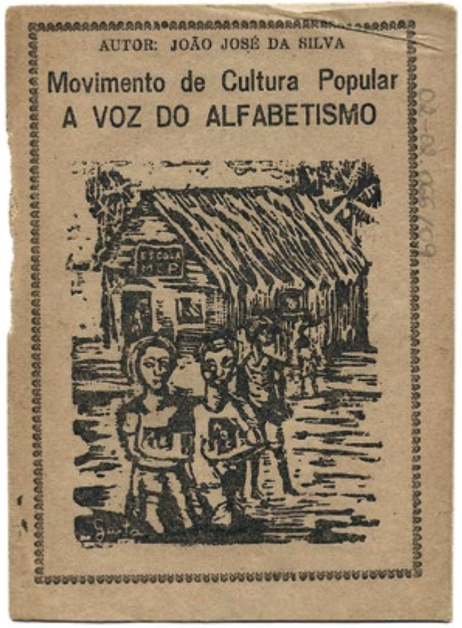
1952, Gravura
29 × 39 cm
Acervo Ailema Bianchetti

mundo em movimento

No Recife, em 1960, um grupo diverso de pessoas (educadores, artistas, profissionais liberais, estudantes) se associou com um objetivo comum e principal: combater o analfabetismo que afligia a maioria das crianças e adultos pobres na cidade. Condição que estreitava os futuros possíveis dos mais novos e mantinha os mais velhos presos a empregos mal remunerados, além de impedidos de participar de eleições – à época, somente pessoas alfabetizadas possuíam direito a voto. Uma situação que reproduzia e ampliava desigualdades entre habitantes de um mesmo território. Aliando-se ao recém-eleito prefeito Miguel Arraes – primeiro, no Recife, a fazer do direito à educação pública uma prioridade –, o Movimento de Cultura Popular (MCP) contribuiu para a transformação radical da paisagem social da cidade. Com colaborações de gentes e instituições diversas, em pouco tempo logrou instituir uma até então inexistente rede municipal de escolas populares e um revolucionário programa de alfabetização de adultos.

Para o MCP, o termo cultura popular englobava o conjunto de modos de fazer e de compreender o mundo que informava as vidas das populações mais pobres, usualmente subordinados a outros modos dominantes. Valorá-la equivalia a ativar espaços de pertencimento coletivo de pessoas subalternizadas, de maneira que outros futuros possíveis pudessem ser por elas imaginados. Suas ações não se restringiram, por isso, à educação formal. Desdobrando-as por vários campos, criou galeria de arte e treinou artistas e artesãos; formou grupo experimental de teatro e colocou em palco questões que antes não eram encenadas; contribuiu para a criação de um embrionário cinema popular; aliou letramento e assistência médica; construiu praças de cultura, onde lazer e aprendizado se avizinhavam. E foi nos seus centros de cultura que Paulo Freire primeiro experimentou o método de alfabetização de adultos que logo seria implementado em várias partes do Brasil. Adotou, portanto, ideia de educação integral e comunitária que atravessava disciplinas e que tinha, como objetivo maior, criar condições para a emancipação política de uma população por longo tempo tutelada. A partir de 1963, com a eleição de Miguel Arraes para o Governo de Pernambuco, o MCP foi convocado a irradiar, para todo o estado, a exitosa experiência de atuação na capital. A possibilidade de alfabetizar milhares de trabalhadores rurais – tornando-os, com isso, cidadãos autônomos e com direito a voto – fez também crescer, contudo, a oposição ao Movimento por parte dos que não admitiam mudanças nas excludentes estruturas sociais que vigoravam. Em abril de 1964, o golpe civil-militar poria fim, com violência, a um dos mais originais projetos de educação popular já testados no Brasil.





◂ Cartaz Combata o Analfabetismo. Educação pelo Rádio. Movimento de Cultura Popular

s.d.
Acervo Germano Coelho e Norma Coelho

João José da Silva
A Voz do Alfabetismo

[na contracapa, a letra do Hino do Movimento de Cultura Popular, de autoria de Audálio Alves]

Recife, 1962
Acervo Germano Coelho e Norma Coelho

Panfleto do Clube de Leitura para adultos do Movimento de Cultura Popular, 1962

Coleção particular

Programação da 2 ª Festa de Natal da Cidade do Recife promovida pelo MCP, 1961

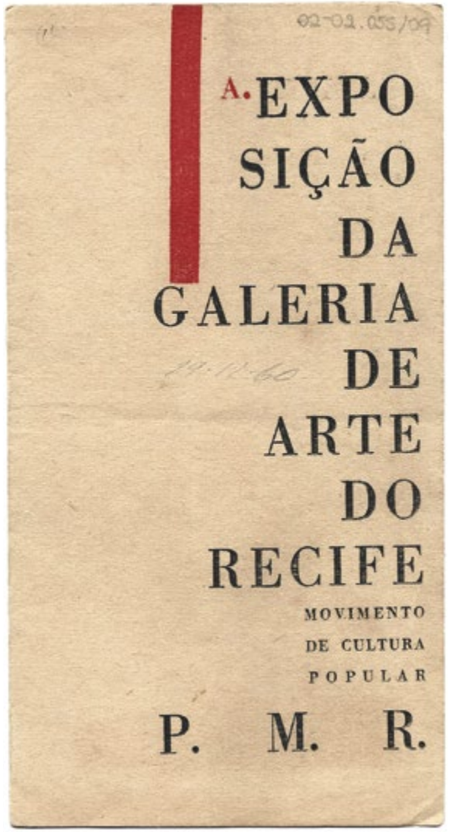
Acervo Germano Coelho e Norma Coelho

Programação da 2ª Festa de São João da Cidade do Recife, 1962

Acervo Germano Coelho e Norma Coelho

Cartaz da IV Festa de Natal da Cidade do Recife
Bernardo Dimenstein, 1963

Movimento de Cultura Popular da Prefeitura do Recife e Departamento de Cultura e Educação do Governo de Pernambuco, 40 × 30 cm.
Acervo Companhia Editora de Pernambuco



I Exposição da Galeria de Arte do Recife

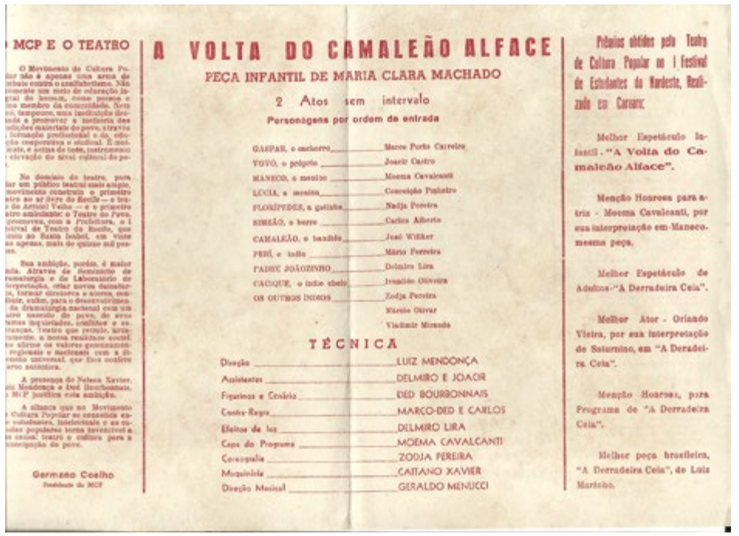
Dezembro de 1960
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho

Programa do 1º Festival de Cinema do Recife
[mostra do cinema francês]

Teatro do Parque, agosto
e setembro de 1961
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho

Programa do 1º Festival de Teatro do Recife

Teatro de Santa Isabel,
setembro e outubro de 1961
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho



Programa da peça A volta do Camaleão Alface

Maria Clara Machado | Teatro
de Cultura Popular, 1962
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho

Programa da peça Julgamento em Novo Sol

Nelson Xavier, Augusto Boal,
Hamilton Trevisan, Modesto
Carone e Benedito Araújo |
Teatro de Cultura Popular,
1962. Direção Nelson Xavier
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho

Ao final de 1961, é criado, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), movimento associado à União Nacional dos Estudantes. Sua origem remete à vontade, por parte de um grupo de autores, diretores e atores de teatro, de criar uma dramaturgia voltada à conscientização das camadas mais pobres da população brasileira acerca de sua condição subalternizada na sociedade, tornando-as capazes – esta era a aposta – de transformar esse estado de coisas. A esse agrupamento inicial, que incluía o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e o cineasta Leon Hirszman, juntaram-se cientistas sociais e escritores, como Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. Inspirado na experiência do Movimento de Cultura Popular, criado no ano anterior, o CPC comprometia-se a contribuir, por meio de ações culturais diversas, com um projeto mais amplo de emancipação popular. Foi com este intento que seus fundadores buscaram o apoio da organização estudantil, que lhes concedeu estrutura física e articulação com a comunidade universitária. Ao longo dos anos seguintes, mais unidades do Centro Popular de Cultura seriam criadas em outros estados, ainda que cada uma delas mantivesse autonomia para estabelecer programas e realizar projetos.

No campo do teatro, o CPC fez "teatro de agitação" – comentários cênicos realizados nas ruas sobre notícias cotidianas – e produziu, em paralelo, projetos mais elaborados, como as montagens das peças *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *Auto dos 99%* (Oduvaldo Vianna Filho e outros) e *Revolução na América do Sul (*Augusto Boal). Na área da música, lançou o disco *O povo canta,* que incluía a canção de protesto "O subdesenvolvido" (Carlos Lyra e Chico de Assis), bem como promoveu apresentações de "sambistas do morro" para um público que os desconhecia. No cinema, realizou o filme *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Leon Hirszman), além de ser coprodutor, junto ao Movimento de Cultura Popular, do projeto original do filme *Cabra marcado pra morrer* (Eduardo Coutinho). No campo da editoração, organizou, entre outras, uma série de 27 livros de bolso chamada *Cadernos do povo brasileiro*. Textos que buscavam introduzir o leitor a temas relevantes ao debate público da época (greve, reforma agrária, desenvolvimento, inflação), pois, como vinha impresso na contracapa dos volumes, "somente bem informado o povo consegue emancipar-se". Os artistas ligados ao CPC ainda participaram da chamada UNE Volante, excursões por diversas cidades brasileiras que tinham como objetivo difundir o trabalho feito e promover a aproximação das lideranças estudantis de organizações operárias e camponesas. O CPC teve destino semelhante ao do Movimento de Cultura Popular, sendo extinto de imediato pelo golpe civil-militar de abril de 1964.

Inauguração do Teatro do Povo do Movimento de Cultura Popular
Mário de Carvalho

s.d., Fotografia
Acervo Museu da Cidade do Recife

Sala de aula de Escola no Centro Esportivo Bartolomeu
Salviano Saraiva

s.d., Fotografia
Acervo Fundação Joaquim Nabuco

Inauguração de Escolas Municipais em Santo Amaro, Recife.
Mário de Carvalho

1º de maio de 1960
Fotografia
Acervo Museu da
Cidade do Recife

Faixa de divulgação da peça Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, participante do 1º Festival de Teatro do Recife.
Mário de Carvalho

s.d., Fotografia
Acervo Museu da
Cidade do Recife

Faixa de divulgação do 1º Festival de Cinema do Recife na fachada do Edifício Trianon.
Mário de Carvalho

28 de agosto de 1961
Fotografia
Acervo Museu da
Cidade do Recife

Francisco Julião em plenária das Ligas Camponesas; ao fundo, painéis móveis pintados por Abelardo da Hora.
Autoria desconhecida

s.d., Fotografia
Acervo Memorial
Abelardo da Hora

Manifestação política no centro do Recife com painéis pintados por Abelardo da Hora.
Autoria desconhecida

1960, Fotografia
Acervo Germano Coelho
e Norma Coelho

Inauguração de Escola Municipal em Água Fria, Recife.
Mário de Carvalho

19 de junho de 1960
Fotografia
Acervo Museu da
Cidade do Recife

Apresentação dos Caboclinhos Tabajaras no Sítio da Trindade | Arraial do Bom Jesus.
Katarina Real

1961, Fotografia
Acervo Fundação
Joaquim Nabuco

Apresentação do Bumba Meu Boi do Capitão Pereira na 2ª Festa de Natal da Cidade do Recife, no Sítio da Trindade | Arraial do Bom Jesus.
Katarina Real

1961, Fotografia
Acervo Fundação
Joaquim Nabuco

1

2

3

4

1. Inauguração de Escola Municipal em Água Fria, Recife.
Mário de Carvalho

19 de junho de 1960
Fotografia
Acervo Museu da Cidade do Recife

2. Reunião de professoras do Movimento de Cultura Popular.
Autoria desconhecida

28 de junho de 1964
Fotografia
Acervo Fundação Joaquim Nabuco

3. Reunião sobre o programa de alfabetização do Movimento de Cultura Popular no Sítio da Trindade | Arraial do Bom Jesus.
Mário de Carvalho

1961, Fotografia
Acervo Museu da Cidade do Recife

4. Registro da produção do filme Maioria Absoluta, de Leon Hirszman. Ao fundo, cartaz do programa de alfabetização de adultos do Movimentode Cultura Popular.
Autoria desconhecida

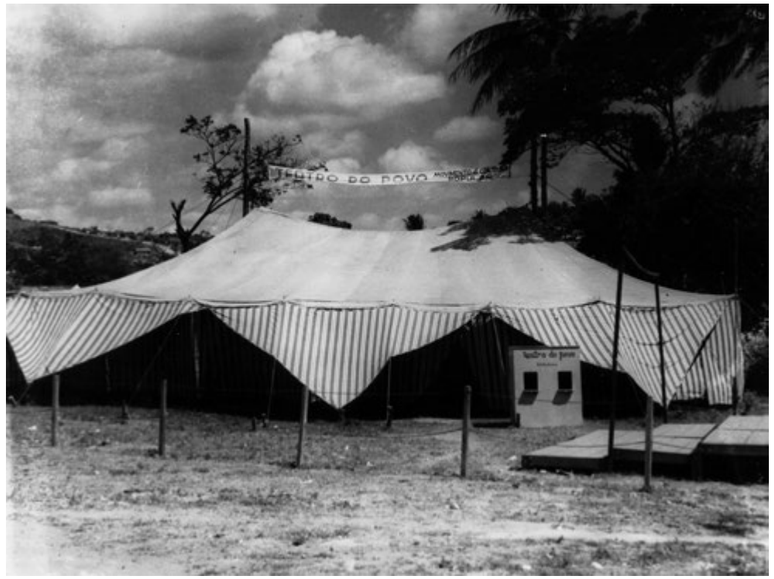
1963, Fotografia
Acervo Irma, Maria e João Pedro Hirszman

Sala de aula do programa de alfabetização de adultos do Movimento de Cultura Popular.
Autoria desconhecida

s.d., Fotografia
Acervo Fundação Joaquim Nabuco

Dispositivo didático do programa de alfabetização de adultos do Movimento de Cultura Popular.
Autoria desconhecida

s.d., Fotografia
Acervo Fundação Joaquim Nabuco



Teatro do Povo do Movimento de Cultura Popular.
autoria desconhecida

Início da década de 1960
Fotografia
Acervo Fundação
Joaquim Nabuco

Anfiteatro do Movimento de Cultura Popular, no Sítio da Trindade | Arraial do Bom Jesus.
autoria desconhecida

Início da década de 1960
Fotografia
Acervo Fundação
Joaquim Nabuco

Faixa de divulgação do 1º Festival de Teatro do Recife nos fundos do Teatro de Santa Isabel.
Mário de Carvalho

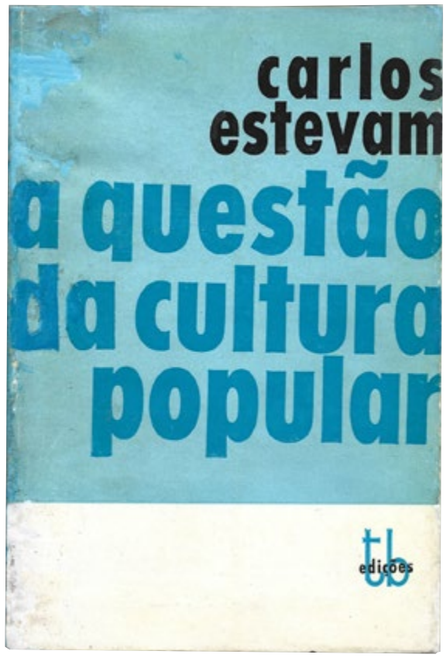
20 de setembro de 1961
Fotografia
Acervo Museu da Cidade
do Recife

Elenco da peça A Volta do Camaleão Alface, do Teatro de Cultura Popular, incluindo Zodja Pereira, Delmiro Lira, Joacir Castro, Moema Cavalcanti, Marcos Porto Carreiro, Najda Pereira, Carlos Alberto, José Wilker, Conceição de Maria "Anjo" e Mário Ferreira.
autoria desconhecida

1961/1962, Fotografia
Acervo Arquivo Paulo
Bruscky

Série Reportagem
1963

Edição Protempo / Publicação do CPC da UNE
Coleção particular



Carlos Estevam Martins
A questão da cultura popular
1963
Editora Tempo Brasileiro
Coleção particular

O povo canta
Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes

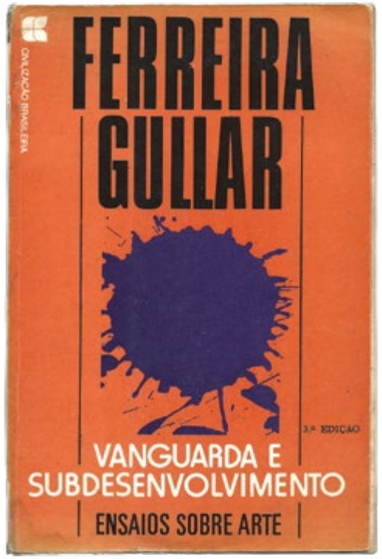
1962, Disco compacto
Coleção particular

Eles não usam black-tie
Gianfrancesco Guarnieri

Teatro de Arena, 1958
[programa da peça]

Franklin de Oliveira
Revolução e contra-revolução no Brasil

Editora Civilização Brasileira, 1962. Coleção particular



Cultura posta em questão
Ferreira Gullar

Editora Civilização Brasileira, 1965
Coleção particular

Vanguarda e subdesenvolvimento
Ferreira Gullar

Editora Civilização Brasileira, 1969
[segunda edição, Editora Civilização Brasileira, 1978]
Coleção particular

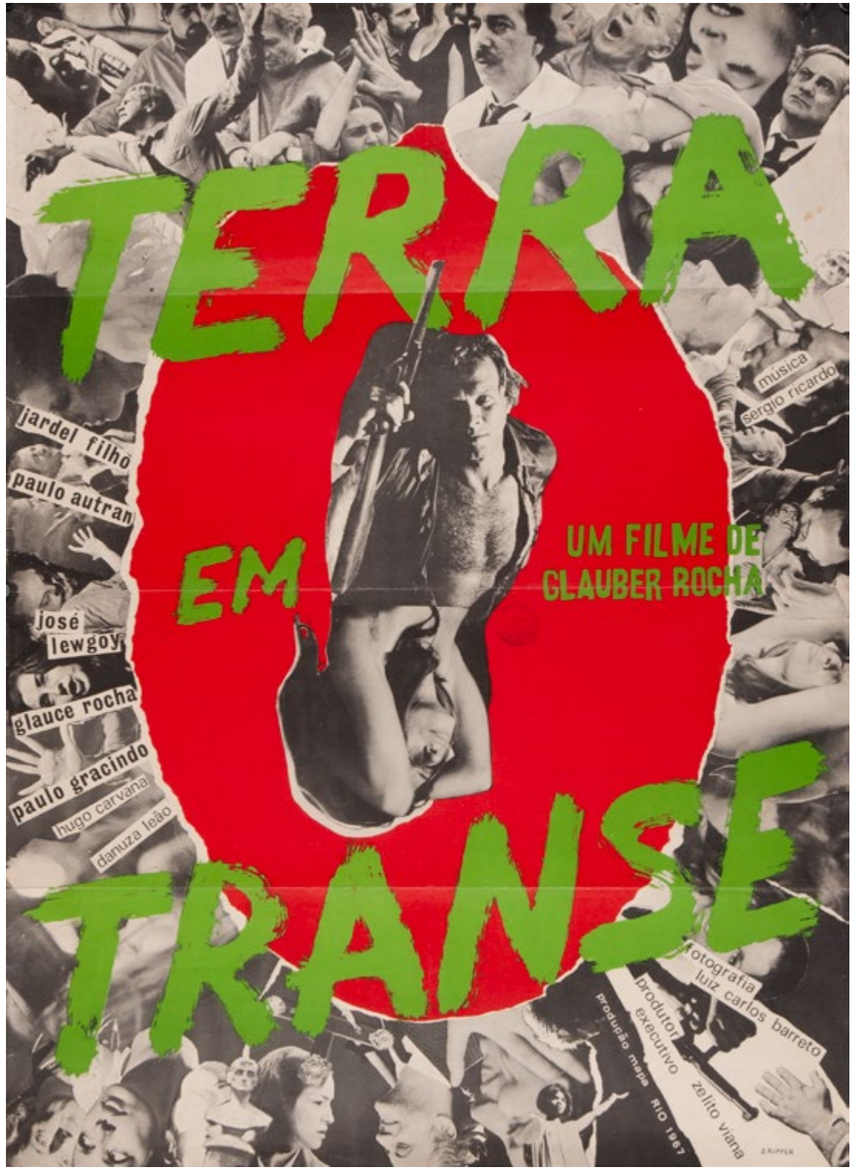
estética da fome

Em paralelo aos movimentos que atavam educação, arte e política no início da década de 1960, emerge e se consolida, no campo cultural do Brasil, o *Cinema Novo*. Um cinema que Glauber Rocha definiria como "tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais triste que alegre é o carnaval". Explicação sobre fazer cinema (e arte, em geral) em condição de subdesenvolvimento que o crítico e poeta Ferreira Gullar entenderia, em textos feitos à época, como afirmação do "caráter nacional da expressão estética". Expressão do particular que se traduziu em uma aproximação da dita vanguarda artística brasileira de temáticas e procedimentos então associados à cultura popular. Um avizinhamento que se manteve forte apesar da ruptura institucional de 1964, perdurando, principalmente no teatro, no cinema e na música, até quase o final da década, quando os efeitos da radicalização do caráter violento do regime – repressão, censura, tortura – o desmantelaria quase totalmente. Uma produção na qual o subdesenvolvimento assumia não somente uma conotação de falta, mas, também, de potência de transformação que um entendimento particular do mundo pode possuir.

Uma falta cuja expressão mais concreta é a fome, à qual o médico e geógrafo Josué de Castro já havia relacionado, no estudo *Geografia da Fome* (1946), fatores econômicos e sociais. Fome que a escritora Carolina Maria de Jesus afirmava, em seu livro *Quarto de despejo. Diário de uma favelada* (1960), afetar até mesmo os sentidos da visão, fazendo com que o faminto enxergasse todas as coisas banhadas na cor amarela. No texto "Eztetyka da fome", escrito em 1965, Glauber Rocha destacaria a fome, contudo, não somente como o elemento constitutivo do subdesenvolvimento que melhor sintetiza o sofrimento de muitos; mas, também, como operador central na luta para subverter, a todo custo, as desigualdades que produzem e preservam a falta do que comer para tantos. E a mais nobre manifestação cultural da fome, dizia ele, é a violência. Seria no intervalo entre a fraqueza que a fome causa e a potência emancipadora de uma estética que a considera e incorpora que as razões para sua existência poderiam ser entendidas e atacadas. Intervalo paradoxal entre fraqueza e potência que evoca o lema cunhado pelo artista Hélio Oiticica em 1967: "da adversidade vivemos!". Esta seria a condição do subdesenvolvido.

Cartaz do filme "O desafio".
Direção: Paulo Cezar Saraceni
Rogério Duarte

1965
74 × 104 cm
Duplicado pela Cinemateca Brasileira

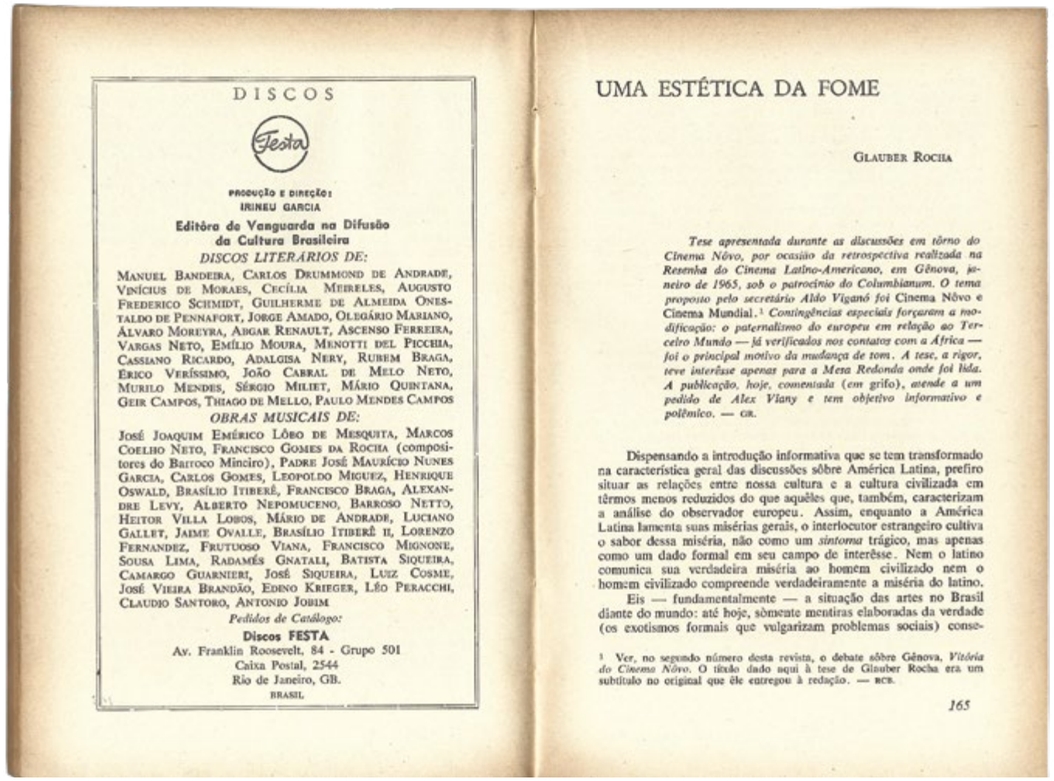


Cartaz do filme “Terra em transe”. Direção: Glauber Rocha.
Rogério Duarte

1967
71 × 98 cm
Duplicado pela Cinemateca Brasileira

Cartaz do filme “Deus e o diabo na terra do sol”. Direção: Glauber Rocha.
Rogério Duarte

1964
74 × 108 cm
Duplicado pela Cinemateca Brasileira



DISCOS

Festa

PRODUÇÃO E DIREÇÃO:
IRINEU GARCIA

Editôra de Vanguarda na Difusão da Cultura Brasileira

DISCOS LITERÁRIOS DE:

MANUEL BANDEIRA, CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, VINÍCIUS DE MORAES, CECÍLIA MEIRELES, AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, GUILHERME DE ALMEIDA ONESTALDO DE PENNAFORT, JORGE AMADO, OLEGÁRIO MARIANO, ÁLVARO MOREYRA, ABGAR RENAULT, ASCENSO FERREIRA, VARGAS NETO, EMÍLIO MOURA, MENOTTI DEL PICCHIA, CASSIANO RICARDO, ADALGISA NERY, RUBEM BRAGA, ÉRICO VERÍSSIMO, JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MURILO MENDES, SÉRGIO MILIET, MÁRIO QUINTANA, GEIR CAMPOS, THIAGO DE MELLO, PAULO MENDES CAMPOS

OBRAS MUSICAIS DE:

JOSÉ JOAQUIM EMÉRICO LÔBO DE MESQUITA, MARCOS COELHO NETO, FRANCISCO GOMES DA ROCHA (compositores do Barroco Mineiro), PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, CARLOS GOMES, LEOPOLDO MIGUEZ, HENRIQUE OSWALD, BRASÍLIO ITIBERÊ, FRANCISCO BRAGA, ALEXANDRE LEVY, ALBERTO NEPOMUCENO, BARROSO NETTO, HEITOR VILLA LOBOS, MÁRIO DE ANDRADE, LUCIANO GALLET, JAIME OVALLE, BRASÍLIO ITIBERÊ II, LORENZO FERNANDEZ, FRUTUOSO VIANA, FRANCISCO MIGNONE, SOUSA LIMA, RADAMÉS GNATALI, BATISTA SIQUEIRA, CAMARGO GUARNIERI, JOSÉ SIQUEIRA, LUIZ COSME, JOSÉ VIEIRA BRANDÃO, EDINO KRIEGER, LÉO PERACCHI, CLAUDIO SANTORO, ANTONIO JOBIM

Pedidos de Catálogo:

Discos FESTA
Av. Franklin Roosevelt, 84 - Grupo 501
Caixa Postal, 2544
Rio de Janeiro, GB.
BRASIL

UMA ESTÉTICA DA FOME

GLAUBER ROCHA

Tese apresentada durante as discussões em tôrno do Cinema Nôvo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo secretário Aldo Viganó foi Cinema Nôvo e Cinema Mundial.[1] *Contingências especiais forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo — já verificados nos contatos com a África — foi o principal motivo da mudança de tom. A tese, a rigor, teve interêsse apenas para a Mesa Redonda onde foi lida. A publicação, hoje, comentada (em grifo), atende a um pedido de Alex Viany e tem objetivo informativo e polêmico. — GR.*

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sôbre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em têrmos menos reduzidos do que aquêles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um *sintoma* trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interêsse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis — fundamentalmente — a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, sòmente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conse-

[1] Ver, no segundo número desta revista, o debate sôbre Gênova, *Vitória do Cinema Nôvo*. O título dado aqui à tese de Glauber Rocha era um subtítulo no original que êle entregou à redação. — RCB.

Glauber Rocha
Eztetyka da Fome

Revista de Civilização
Brasileira, Vol. 3, 1965
Coleção particular

Desenvolvimento
e subdesenvolvimento
Celso Furtado

Rio de Janeiro, Fundo de
Cultura, 1961
Coleção particular

A opção brasileira
Mário Pedrosa

Rio de Janeiro, Civilização
Brasileira, 1966
Coleção particular

Glauber Rocha
Eztetyka da Fome

Revista de Civilização
Brasileira, Vol. 3, 1965
Coleção particular

Em texto escrito em 1967 – "Esquema geral da Nova Objetividade" –, Hélio Oiticica resume o que enxergava como características principais de uma arte de vanguarda própria de um país subdesenvolvido, sendo a primeira delas o que chamou de "vontade construtiva geral". Vontade ancorada em questões políticas, éticas e sociais, as quais animavam sua própria produção no período, incluindo a feitura dos *parangolés*. Síntese do programa criativo do artista – arte como experiência no mundo –, os parangolés assumiam, na maior parte das vezes, o formato de "capas" feitas com tecido e outros materiais para serem vestidas e animadas por qualquer um. Naquele ano, Hélio Oiticica incorporou, pela primeira vez, a escrita de frases em alguns deles, tais como "da adversidade vivemos", "incorporo a revolta" e "estamos famintos", chamando-os de capas-protesto.

Em 1968, Caetano Veloso compõe e grava a música *Tropicália*, faixa de abertura de seu primeiro disco individual e marco inicial do Tropicalismo. Nela, articulava um acolhimento crítico dos arcaísmos culturais, sociais e políticos vigentes no período ditatorial e uma valoração de formas, imagens e gestos próprios de um outro ideário em gestação. Na canção, o "monumento" inaugurado "no planalto central do país" é "bem moderno", mas "não tem porta", e sua entrada "é uma rua antiga feia e torta". Há nela, ainda, a justaposição, sem hierarquias, de bossa e palhoça, de roseiras e urubus, e de samba e bang-bang, reforçando o caráter dualista e desigual próprio dos países subdesenvolvidos. Países que combinam, em aberto paradoxo, situações de atrelamento ao novo – aviões, caminhões, "cinco mil autofalantes" – e de manutenção do antigo – condensada na imagem de "uma criança sorridente, feia e morta" que "estende a mão", certamente em súplica por comida. O moderno não acaba a fome, antes a reproduz em alguns cantos do mundo.

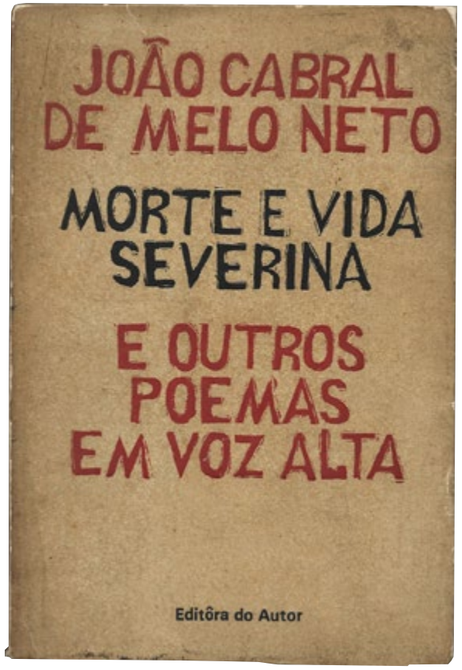
O que esses e outros artistas (do teatro, do cinema e da música) à época buscavam, para além dos repertórios e conceitos específicos adotados, era a afirmação de um lugar de locução particular. Atitude que está indissoluvelmente ligada ao reconhecimento do subdesenvolvimento como condição, e não como etapa passageira. Condição que é obstáculo e, em simultâneo, oportunidade de gerar pensamento discursivo e performativo original, exigindo, daqueles que vivem sob ela, uma postura ativa de entendimento e de confronto, caso se deseje um dia superá-la. Que exige uma "vontade construtiva geral". Em 13 dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional Número 5, por meio do qual o governo ditatorial implode, com violência, o ambiente em que essa produção se gestava.

P15 Capa 11, "Incorporo a revolta"
Hélio Oiticica

1967
dimensões variáveis
Projeto Hélio Oiticica

Bandeira-poema
“Seja marginal, seja herói”
Hélio Oiticica

1968, Serigrafia
109 × 97,5 cm
Projeto Hélio Oiticica



João Cabral de Melo Neto
Morte e Vida Severina

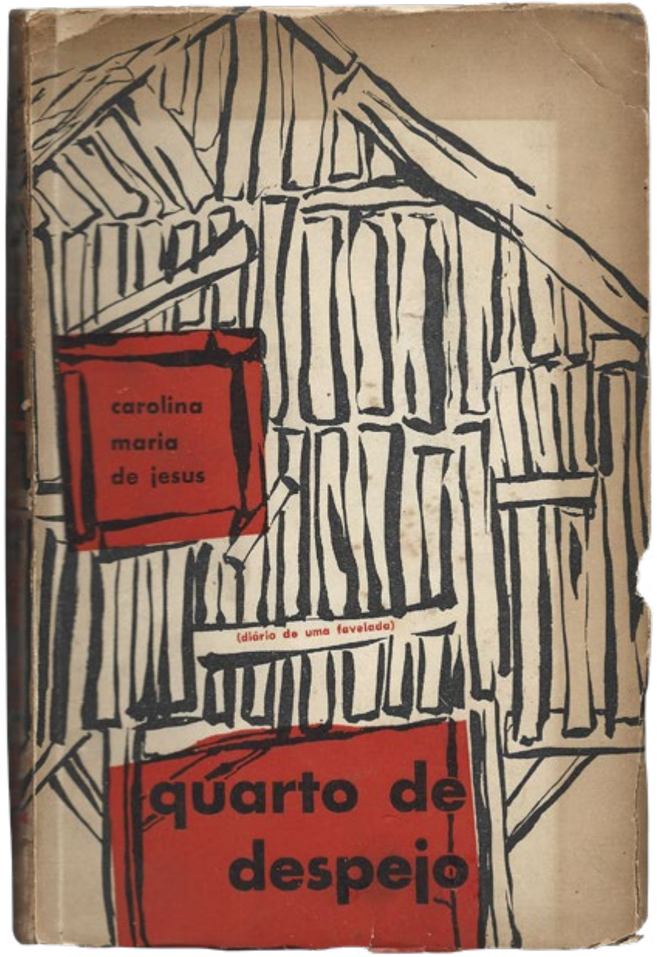
Editora do Autor, 1966
Coleção particular

João Cabral de Melo Neto
Morte e Vida Severina

PUC - SP, 1965
[programa da peça]
Coleção particular

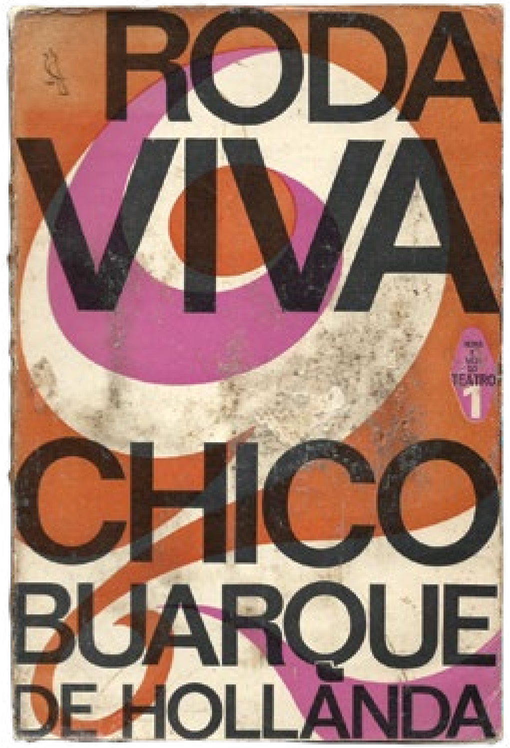
Morte e Vida Severina
Poema de João Cabral de Melo Neto

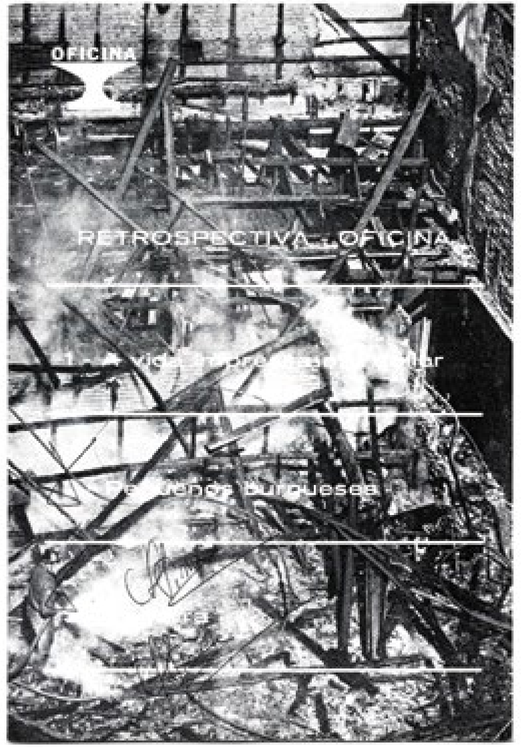
Música de Chico Buarque
Coral Alunos da PUC SP
Regência Zuinglio Faustino
Charitas, 1965
Coleção Particular



Carolina Maria de Jesus
Quarto de Despejo. Diário de uma Favelada

Editora Francisco Alves, 1960
Coleção particular





Chico Buarque de Hollanda
Roda Viva

Editora Sabiá, 1968
Coleção particular

Retrospectiva Oficina:
A vida impressa em dollar,
Pequenos Burgueses
e Andorra

Teatro Oficina, 1966
[fac-símile do programa]

Navalha na carne
texto de Plínio Marcos

Grupo União, 1968
[fac-símile do programa]

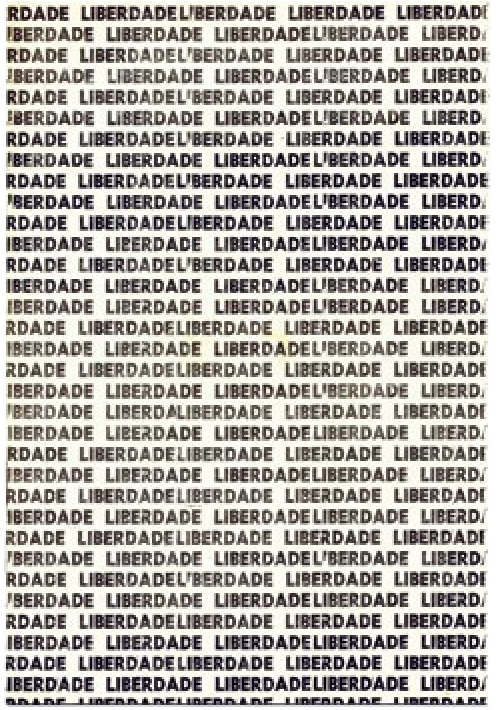
Arena conta Zumbi
direção de Augusto Boal

foto da capa de Thomas
Farkas, Teatro de Arena, 1965
[fac-símile do programa]

Liberdade Liberdade
texto de Flavio Rangel
e Millor Fernandes
direção de Flávio Rangel,
Teatro Maria Della Costa, 1965
[fac-símile do programa]

Tempo de Guerra
Show de Maria Bethânia com
Jards Macalé, Gilberto Gil,
Gal Costa, Tom Zé e outros

Teatro de Arena no Teatro
Oficina, 1965
[fac-símile do programa]



Show Opinião
direção de Augusto Boal

direção musical de Carlos
Castilho, Teatro Ruth
Escobar, 1965
[fac-símile do programa]

Opinião.
Texto completodo show
texto de Armando Costa,
Oduvaldo Vianna Filho e
Paulo Pontes

música de Zé Kéti e João do
Vale, Edições do Val, 1965
Coleção Ivany Neiva

o brasil é meu abismo

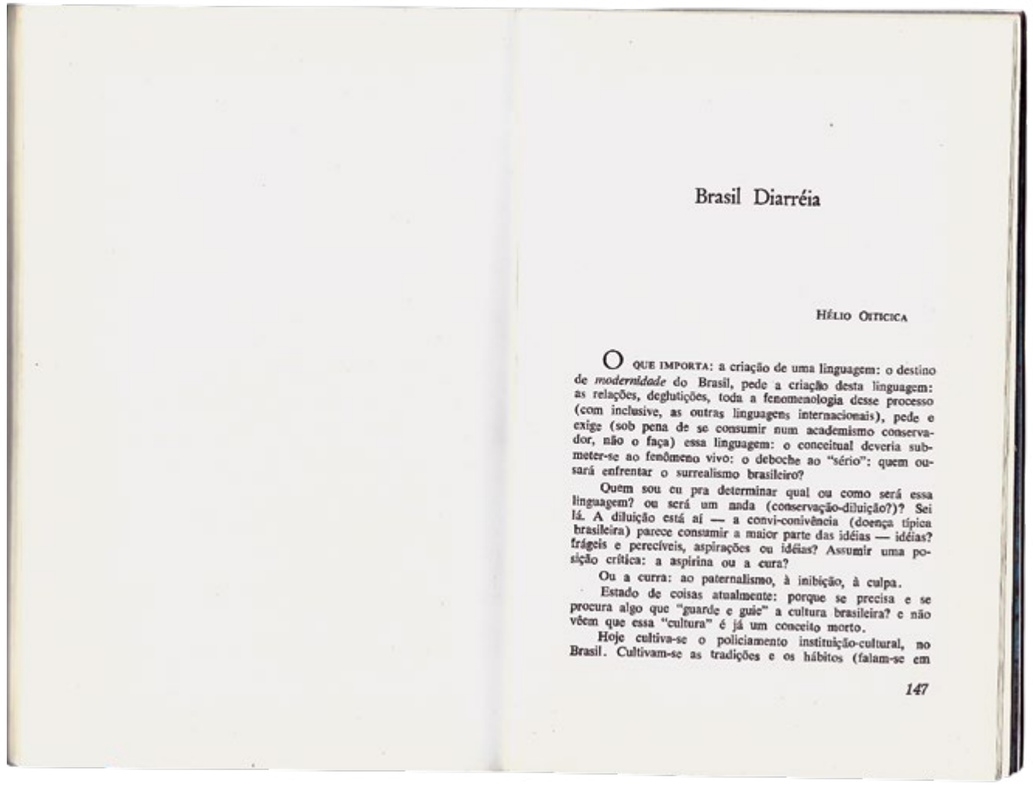
A partir do final da década de 1960, tem início o período de mais brutal repressão aos que contestavam a ditadura militar no Brasil. É o momento em que se quer interditar, à força, a vontade construtiva que caracterizara tantas criações nos anos anteriores. Diante do cerco, a saída de vários artistas é inventar novas maneiras de representar, desde a posição do subdesenvolvido, a complexidade do país. Em contexto abertamente regressivo e violento, o que era expressão de proximidade e simultâneo distanciamento do Brasil na década anterior passa a ser, cada vez mais, expressão de atração misturada a um sentimento de repulsa. Na impossibilidade de exprimir o hibridismo que caracterizava suas produções de modo irônico ou festivo, artistas passam crescentemente a expressá-lo como *abjeção*, conceito que, no campo disciplinar da psicanálise, remete a uma condição em que o sujeito tem suas certezas postas em xeque e significados antes assentados entram em colapso, provocando uma sensação de alerta e tensão face a esse desamparo.

Ao transformar a alegria pulsante e emancipadora da produção artística da década de 1960 em situações de abjeção, vários artistas fazem confluir e precariamente conviver, em trabalhos feitos na década seguinte, tanto o apreço por seu país como a simultânea rejeição a muito do que esse lugar de vida então representava. Trabalhos em que não se discernem mais tão claramente as diferenças entre "simpatia e desgosto" sobre a condição do Brasil, e que de maneiras diversas confrontam o slogan autoritário e dicotômico da ditadura na época: "Brasil: ame-o ou deixe-o". São trabalhos que embaralham significados ("ame-o *e* deixe-o amar", dizia a música cantada pelos Doces Bárbaros) ou que borram as distinções entre o que é próprio do corpo e o que lhe é externo.

Em texto pela primeira vez publicado em 1973, Hélio Oiticica chama a atenção para o fato de a formação cultural do Brasil ser *diarreica*, resultado de um fluxo de excrementos expelidos de um corpo social que tem fome e que come tudo o que encontra à frente. A fome, talvez, de que falava Glauber Rocha: aquela que se sacia somente através da violência apressada dos famintos. Diante dessa singularidade, diz o artista, haveria duas possibilidades: ou recalcar a diarreia e produzir "a prisão de ventre nacional" (metáfora para o que há de mais regressivo no país), ou "mergulhar na merda" para construir outra possibilidade de Brasil. Uma estratégia possível de combate à condição do subdesenvolvimento no ambiente politicamente restritivo e repressivo do país. Estratégia que implicava, como sugeriu o poeta Jomard Muniz de Britto, tomar o Brasil não como país, mas como abismo e terreiro de contradições; como "câncer coletivo" e "força luminosa da escuridão".

Baba Antropofágica
Proposição de Lygia Clark.
Linha de costura e tecido

1969, Documentação em vídeo
O mundo de Lygia Clark



Brasil Diarréia

HÉLIO OITICICA

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens interacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao "sério": quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?

Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem? ou será um anda (conservação-diluição?)? Sei lá. A diluição está aí — a convi-conivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias — idéias? frágeis e perecíveis, aspirações ou idéias? Assumir uma posição crítica: a aspirina ou a cura?

Ou a curra: ao paternalismo, à inibição, à culpa.

Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que "guarde e guie" a cultura brasileira? e não vêem que essa "cultura" é já um conceito morto.

Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (falam-se em

147

Hélio Oiticica
Brasil Diarreia

Publicado em: Ferreira Gullar,
Arte Brasileira Hoje
Editora Paz e Terra, 1973
Coleção particular

Brasil: Ame-o ou deixe-o
Adesivo de propaganda da
ditadura militar no Brasil

Década de 1970, Impressão
Coleção particular

O Brasil é feito por nós
Disco compacto com música de propaganda da ditadura militar no Brasil

1976, Philips Records
Coleção particular

Sem título (da série “Nós”)
Regina Váter

1972, Grafite e guache sobre papel
34,5 × 52 cm
Coleção Lili e João Avelar

Sem título (da série “Nós”)
Regina Váter

1973, Gravura, grafite, ecoline e guache sobre fotografia P&B
33,5 × 48,5 cm
Coleção Lili e João Avelar

Série “Nós”
Regina Váter

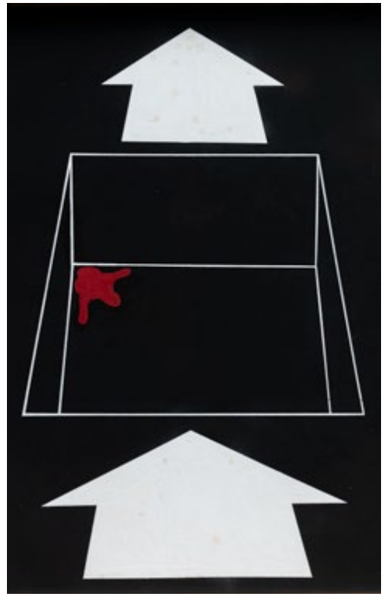
1973-1977, Litografia e serigrafia sobre papel
Edição P.A. 7
51,1 × 66,1 cm
Galeria Martins&Montero

Esse é um país que vai pra frente
Disco compacto com música de propaganda da ditadura militar no Brasil

1976, Philips Records
Coleção particular

Distância
Paulo Bruscky

1977, Selo carimbado e xerox sobre papel
19 × 21,5 cm
Coleção Lili e João Avelar



Carlos Zílio

Pieces of mine
1971, Guache e colagem
sobre papel
50 × 35,2 cm

Prosseguir
1971, Guache sobre papel
50 × 32 cm

Eu e você: dilaceramento
1971, Guache sobre papel
50 × 35,2 cm

Nós
1970, Caneta hidrográfica
e lápis sobre papel
47,5 × 32,5 cm

Rotina dilacerante
1971, Guache e colagem
sobre papel
50 × 35,2 cm

Grito surdo
1971, Guache sobre papel
50 × 35,2 cm.

Coleção Lili e João Avelar

Cartaz do filme
“Sem essa, aranha”
Direção: Rogerio Sganzerla,
1970

Aos poucos
Anna Maria Maiolino

1974, Fotografias em preto e branco em impressão analógica, Fotopoemação
Coleção da artista

A Trouxa de Sangue (1969)
Artur Barrio

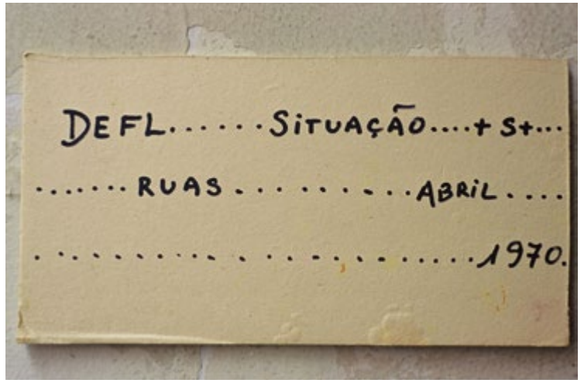
A Trouxa de Sangue (1969), de Artur Barrio, antecipa e remete a um de seus mais conhecidos trabalhos, a Situação T/T, 1, realizada em abril de 1970 em Belo Horizonte — parte do evento Do Corpo à Terra, organizado pelo crítico Frederico Morais — e que era dividida pelo artista em três partes. A primeira delas consistiu na preparação de 14 trouxas ensanguentadas (T.E.) feitas com carne, ossos, sangue e outros materiais, uns orgânicos e outros não, das quais o exemplar aqui apresentado é um protótipo. A segunda parte do trabalho foi composta do depósito dessas trouxas, no dia seguinte à sua feitura, às margens no Rio Arrudas. A terceira e última parte, aparentemente desconectada das outras duas, resumiu-se no desenrolar de 60 rolos de papel higiênico em área próxima de onde as trouxas foram deixadas, em meio a pedras e à corrente de água suja. É a segunda parte, contudo, que ao longo dos anos mais chama a atenção dos comentadores da obra de Artur Barrio, associando-a a uma crítica ao regime ditatorial então em curso no país. Leitura que se ancora no fato de estar-se atravessando, àquele momento, o período de repressão mais violenta aos opositores do governo militar, em que práticas de tortura, assassinato e dispersão clandestina dos despojos dos mortos eram suspeitadas por quase todos, ainda que, obviamente, não reconhecidas de modo oficial. A presença das várias trouxas amarradas com fios de barbante deixando entrever, através da porosidade do pano branco, o sangue que vinha de seu interior, terminou por atrair uma multidão ao local, além de ter motivado a presença da polícia e dos bombeiros para averiguação do fato. Considerado o contexto político da época, é razoável supor que as trouxas ensanguentadas tenham por um momento evocado, para aqueles ali reunidos, pedaços de corpos apressadamente abandonados naquele lugar; e que os tenham em alguma medida mobilizado contra aquela presumida violência.

1969, Técnica mista
20 × 30 × 25 cm
Coleção Lili e João Avelar

The space between (1971)
Antonio Dias

O disco de vinil chamado The space between (1971), de Antonio Dias, é ilustrativo de uma operação frequente em sua obra e característica da produção artística no Brasil na década de 1970. Em um lado do disco, encontra-se A teoria do contar, gravação do som ritmado de um relógio interrompida, a cada três segundos, por momentos de silêncio de duração idêntica. No outro lado, pode-se escutar A teoria da densidade, registro do ciclo respiratório de uma pessoa, intercalado por pausas que trazem, em potência, toda a força cognitiva da língua e da fala. Por demarcar a distância que separa o ruído mecânico do ruído orgânico, o objeto delgado e leve em que estes sons estão gravados subverte, no plano simbólico, sua própria corporeidade: o disco de vinil torna-se espesso e denso, plataforma para o que não se conhece. Tal como a produção de outros artistas brasileiros do período, este e outros trabalhos de Antonio Dias põem em evidência aquilo que está no meio, o que habita os interstícios entre campos de significação precisos e o que mina de lugares que se supunham isolados de todo o resto.

1971, Disco de vinil
Coleção Lili e João Avelar



DEFL .....- SITUAÇÃO-+S+ .....RUAS.....

PROJETO:

LANÇAMENTO DE 500 SACOS DE PLÁSTICO CONTENDO:

Sangue, Pedaços de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não, Modess, Pedaços de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedaços de filme (negativos), Etc.

OBJETIVO: FRAGMENTAÇÃO DO COTIDIANO EM FUNÇÃO DO TRANSEUNTE.

NA REALIZAÇÃO DO PROJETO FOI USADO um carro utilitário, tendo como motorista Luiz Alphonsus e no registro fotográfico César Carneiro, eu, Barrio, ocupei-me do lançamento dos sacos nos logradouros escolhidos; o início da ação deu-se às 10 hs da manhã, sendo que a tática usada foi a seguinte: .....avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, 60kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado.

DOS ASPECTOS:

1) DE CONSIDERAR OS SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) COMO CENTROS ACUMULATIVOS ENERGÉTICOS.

2) DE TEMPERATURA: QUENTE – FRIO – GELADO – MORNO – MUITO QUENTE – (DO LIXO).

3) PSICOLÓGICOS

4) 20% dos SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) continham uma fita gomada datada e assinada por mim.

5) Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa.

6) Na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduíche.

7) É necessário notar que em diversos locais, em razão das ruas não serem movimentadas, não houve necessidade de usar tática alguma, ou melhor, a tática era a descontração; o que não aconteceu, por ex., na av. Copacabana, av. Rio Branco, praça Saenz Peña, outras ruas do centro da cidade, lagos do Museu de Arte Moderna, etc.

8) O término de Deflagramentos, foi justamente nos lagos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro às 16 h.

9) Os pontos aonde foram deixados os sacos (objetos deflagradores), criaram entre si continuidades elétricas.

Rio de Janeiro,

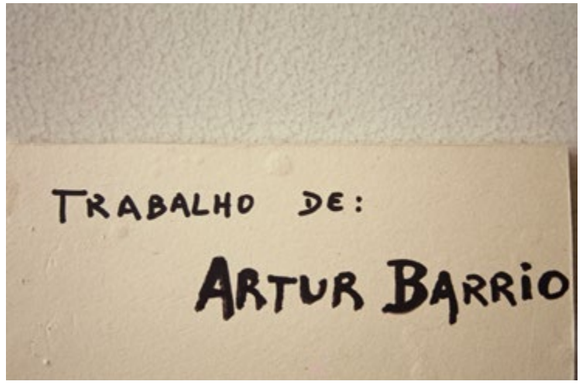
primeira quinzena de

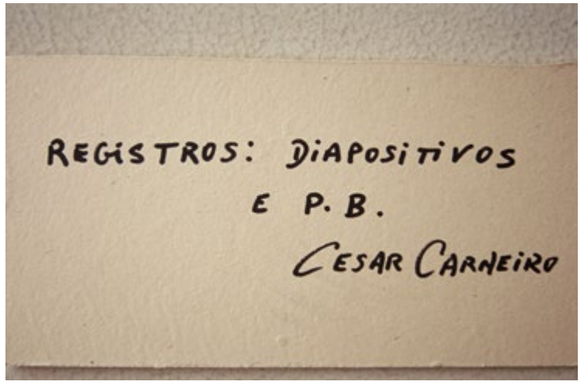
Abril.....1970.....

Defl...Situação...+S+...Ruas...,
Artur Barrio,
1970.
Fotografia

413

215
PUBLICIS
polux





Defl... Situação...+S+...
Ruas...,
Artur Barrio

1970, Fotografia
30 × 45 cm
Coleção do artista

Este trabalho de Artur Barrio é exemplar do estado de suspensão de significados precisos que marca parte relevante da arte brasileira na década de 1970 – expressão, no campo do sensível, do sentimento de simultâneo apego e repulsa ao país durante o período mais violento da ditadura militar. Para fazê-lo, o artista preenche centenas de sacos plásticos com restos, dejetos e fluidos de naturezas as mais diferentes, embora comuns à vida ordinária de qualquer um. Deposita-os, em seguida, em pontos diversos do Rio de Janeiro, espelhando a indistinção da natureza dos itens contidos nos sacos na indiferenciação dos lugares escolhidos para sua distribuição na cidade. Confrontados com sacos cheios de coisas que, embora reconhecíveis na sua banalidade, não se encaixam simbolicamente umas nas demais, além de não deverem supostamente estar onde foram colocados, os passantes experimentam o desmanche das categorias classificadoras que definem o que é ou não lixo, o que é alimento ou matéria inorgânica, o que atrai o interesse ou o afasta. São postos em contato, mesmo que momentaneamente, com um ato de resistência a uma ordem social autoritária e artificialmente regradora.

Hélio Oiticica
Brasil Diarreia

Manuscrito, 1970
[fac-símile]
Cortesia Projeto Hélio Oiticica

BRASIL DIARRÉIA
Hélio Oiticica

O que importa : a criação de uma linguagem : o destino de modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem : as relações, deglutições, tôda a fenomenologia dêsse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem : o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo : o deboche ao "sério" : quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro ?
Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem ? ou será um nada (conservação-diluição ?) ? Sei lá . A diluição está aí - a comvi-conivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias — idéias ? frágeis e perecíveis, aspirações ou idéias ?
Assumir uma posição crítica : a aspirina ou a cura ?
Ou a curra : ao paternalismo, à inibição, à culpa.
Estado de coisas atualmente : porque se precisa à procura algo que "guarde e guie" a cultura brasileira ? e não veem que essa "cultura" é já um conceito morto.
Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural , no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (falam-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior : o da estagnação dêsse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento — estamos na fase máxima das borrações : o empastelamento retro-formal — por exemplo : pintura, desenho, gravura, escultura : que importa que se as façam ou não : com isso ou com o anúncio de que "não morreram" ou a pergunta "morreu ou não?",etc., procura-se desviar o problema, que é o de uma posição altamente crítica, para um lado absoluto que não procede nêste caso; tudo é feito propositadamente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de "artes plásticas" e de suas promoções paternalistas : salões, bienais : principalmente a de S. Paulo).
Sou contra qualquer insinuação de um "processo linear"; a meu ver, os processos são globais — uma coisa é certa : há um 'abaixamento' no nível crítico, que indica essa indeciso-estagnação — as potencialidades creativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo — linguagem — comportamento.
Dizer-se que algo chegou "ao fim", assim como a pintura, p.ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa idéia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o singáu da "crítica d'arte" brasileira.
A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fôsse êle "local" (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados sòmente em relação a interêsses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) — a urgência dessa "colocação de valores" num contexto univer-

profundos (ambos essenciais) ; reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, êsses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo , em tudo o que isso possa significar e envolver.
Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação : anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fôssem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa "cultura", é dar um passo bem grande — construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica.
Maior inimigo : o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) — brasil paternal — o cultivo dos "bons hábitos" — a super auto-consciência — a prisão de ventre "nacional" .
A formação brasileira, reconheça-se , é de uma falta de caráter incrível : diarréica ; quem quiser construir (ninguém mais do que eu, "ama o Brasil"!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia — mergulhar na merda.
Experiência pessoal : a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção : a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA (escrevi um texto com êsse nome, em setembro 69, em Londres) : assume tôda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma "conservação dêsse subdesenvolvimento", e sim como uma "... consciência para vencer a super paranoia, repressão, impotência ..." brasileiras ; o que mais dilue hoje no contexto brasileiro, é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal convi-convivência ; a reação cultural , que tende a estagnar e se tornar "oficial" (mais do que burocrática, essa coisa oficial existe como reação efetiva), é a que predomina nêsse estado atual : p.ex., a crítica que as idéias de "tropicália" geraram ao culto do "bom gosto" (isto é, a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas, e que a idéia de "bom gosto" seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma : instituiu-se a "cafonice" estagnatória, já que instituir a idéia de cafono conduz à glorificação permanente de coisas passadas (olha-se pra trás) : hoje há uma febre reacionária de "saudosismos" e "redescoberta de valores", velhaguardismo; a crítica da "tropicália" ao "bom gosto" da bossa nova, era e é ambivalente e específica — a generalização diluidora da mesma, é reacionaríssima. Isso é um pequeno exemplo. Que dizer das coisas maiores, mais gerais ? A idéia de vanguarda, viva e efetiva em alguns, torna-se mera "compilação" na maioria da chamada crítica de arte. Porisso digo : a omissão consciente, ou melhor, pular fora, pode ser mais importante para a "cultura brasileira" revolucionária, do que participar no contexto imediato "policiado" — exemplo máximo: os mais importantes músicos populares do Brasil, Gil e Caetano, para sobreviverem e levarem avante as transformações começadas, tiveram que pular

fora — o que criam, em inglês e em Londres, queiram ou não, é a continuação dessa revolução na música brasileira : o caso dêles é extremo e é nêle mesmo a denúncia dêsse policiamento moralista-paternal-reacionário vigente hoje no Brasil (há uma espécie de mentalidade geral a la "Flávio Cavalcanti", a mais nociva) — não se trata de um "acidente" nêsse contexto : é um estado geral de coisas e vem ao encontro da mentalidade diarréica do país. Mas algo importante e efetivo nasce disso : essa "cultura defensiva" que não quer "pecar" copulando com o mundo, é obrigada a engulir o fenômeno da universalização de seus grandes criadores (seus na medida em que pertençam a um mesmo contexto) — quem poderá ignorar êsse fenômeno gigantesco da bossa nova nos Estados Unidos : Tom Jobim virou Musak — mais do que "sucesso no exterior", o fenômeno é reversível e age efetiva e diretamente nêsse contexto : urge aos que criam construir algo que se erga como uma face-Brasil no mundo; um criador como Jorge Ben, que estava esquecido, vê-se hoje que era précursor e é continuador dessa revolução, e que contribue na criação dessa face-Brasil : com a "tropicália" foi retomado e sua importância reconhecida — recentemente estorou na promoção internacional da Midem; sua poesia-música roça a idéia de "experimental" — é portanto, um fator construtivo e revolucionário na diluição geral. Não ocorrera a "tropicália" , pergunto eu, teria isso acontecido ? Mais do que acidente, êsse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nêsse contexto (outros exemplos, muitos, poderiam ser aqui invocados). Não existe "arte experimental", mas o experimental , que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes : é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência.
No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos.
Tudo o mais é diluição na diarréia.

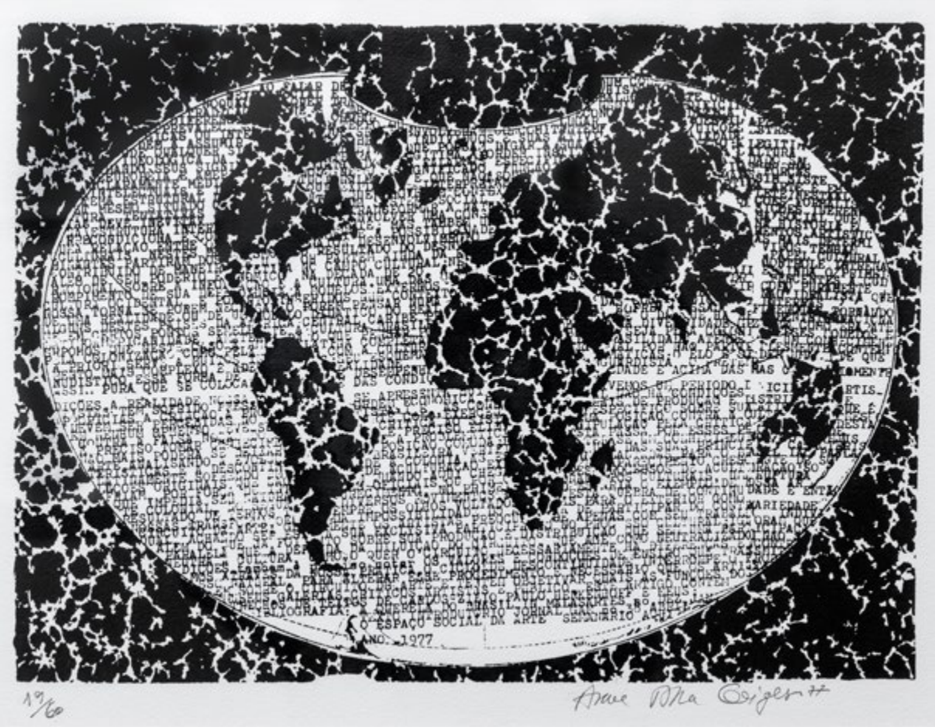
hélio oiticica - Rio de Janeiro - 5-10/fev./1970

Abdias Nascimento

Exu Trifacético
1968, Acrílica sobre duratex
48 × 69 cm
Museu de Arte Negra
Ipeafro (RJ)

Meia-Noite de Exu
1968, Acrílica sobre duratex
48 × 69 cm
Museu de Arte Negra
Ipeafro (RJ)

Mediação
1973, Acrílica sobre tela
46 × 46 cm
Coleção Cesar Nascimento

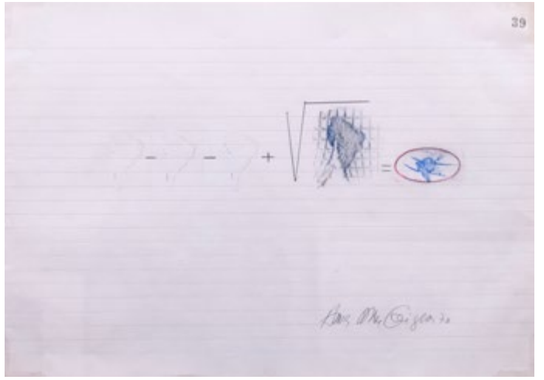


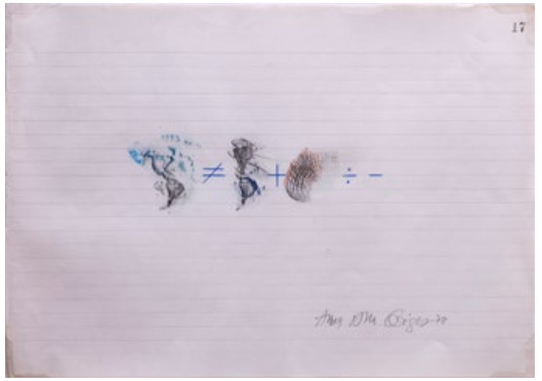
Espaço social da arte
Anna Bella Geiger

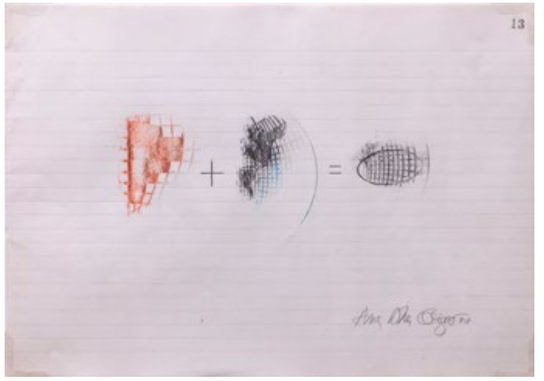
1977, Serigrafia e digitação sobre papel
62,2 × 72,3 cm
Coleção da artista

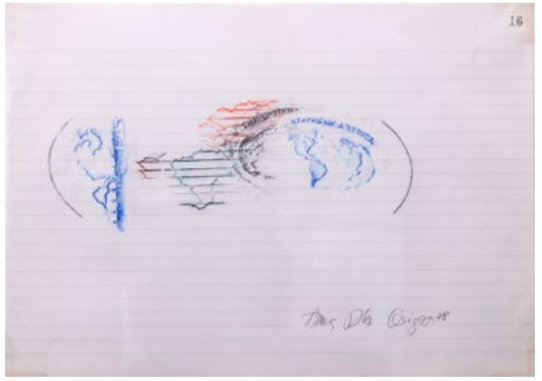
Sem título (da série Equações Variáveis)
Anna Bella Geiger

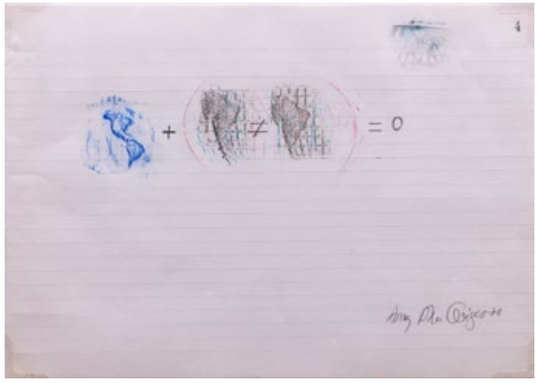
1978, Grafite e lápis de cor sobre folha de papel pautado
24 × 32 cm
Coleção Lili e João Avelar

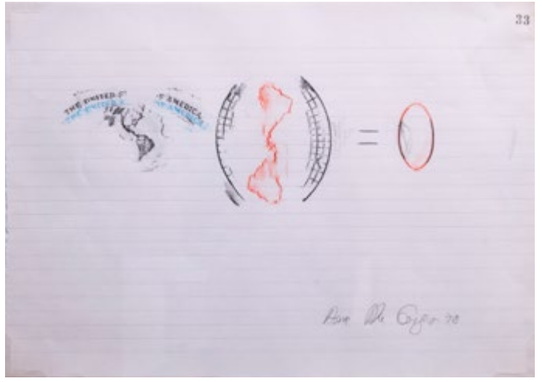










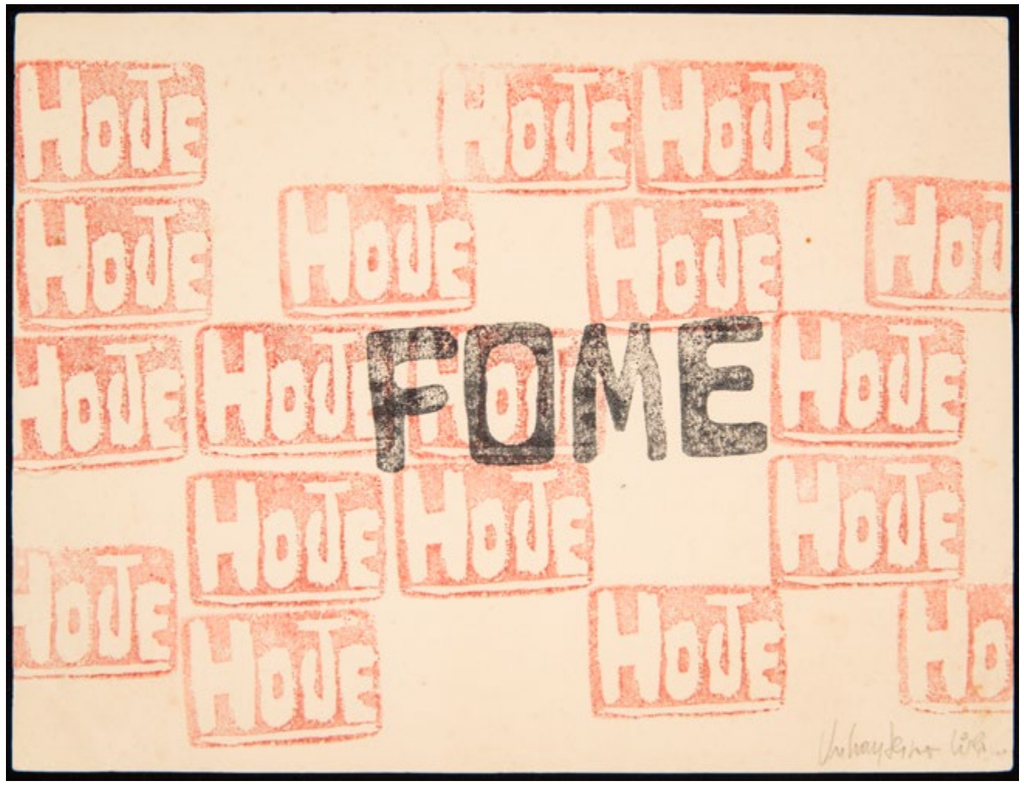


O Pão nosso de cada dia
Anna Bella Geiger

1978, Saco de pão e seis
cartões postais
62,2 × 72,3 cm
Coleção MoMA NY

O que contamina o homem
(da série Guia Turístico do Rio)
Glauco Rodrigues

1970, Acrílica sobre tela
sobre aglomerado
73 × 60 cm
Coleção Lili e João Avelar

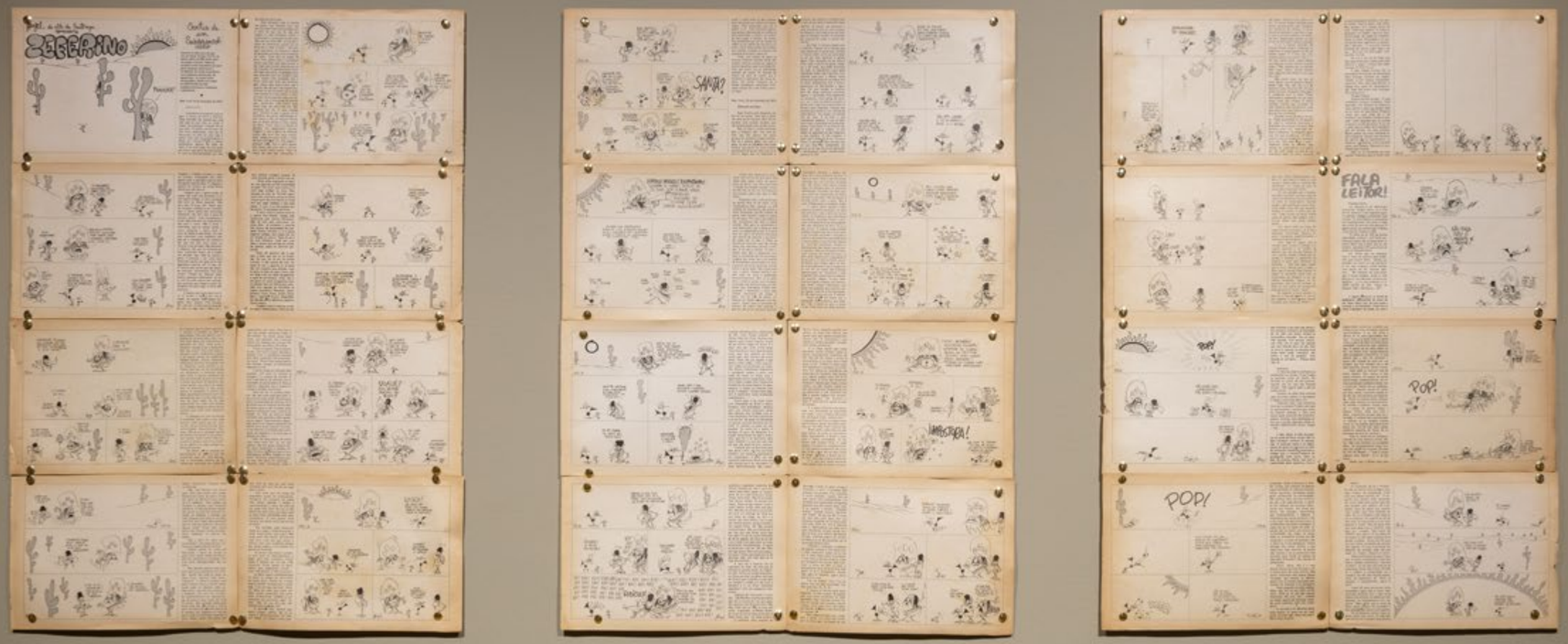


Fome hoje
Unhandeijara Lisboa

1976, Carimbo sobre papel
7,9 × 13,4 cm
Museu de Arte do Rio - MAR

Fome
Equipe Bruscky e Santiago

1976, Carimbo sobre papel
9,5 × 12 cm
Museu de Arte do Rio - MAR



Tirinhas dos personagens Graúna, Zeferino e Bode Orelana
Henfil

Fradim, n. 14 Editora Codecri
novembro de 1976
Coleção particular

Catadoras
José Cláudio

1978, Óleo sobre eucatex
79 × 120 cm
REC Cultural, Recife-PE

A Terceira aquarela do Brasil
Jomard Muniz de Britto

1982, Editora Recife
Coleção do artista

Terceira aquarela do Brasil
Jomard Muniz de Britto

o brasil não é o meu país: é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradicções. é meu câncer coletivo e a força luminosa da escuridão. é nosso discurso interrompido, sufocado e arrebentador. o brasil não é o meu país: é meu veneno. é a miséria que nenhum milagre ocultou. não é a esperança discreta mas concreta e escandalosa de que tudo (ainda) pode acontecer para melhor. é a dificuldade de conscientização diante de tantos séculos de escravismo colonial. o brasil não o meu país: é meu anti-discurso. são ideias e traumas dentro e fora do lugar. são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de paixão. é o ódio latindo no peito dos poderosos e seus pacotões pesadíssimos para nós. são, apesar de, todos os projetos de democracia sem adjetivos de importação ou tapeação. o brasil não é o meu país: é nossa esquizofrenia. é o medo de sempre doendo e até anestesiando. é o gozo de sempre roçando e até nos enganando. é o carnaval no futebol das religiões. é o terror de outrora ainda agora despedaçando mente e culhões. é a demora no jeitinho de esperar sem desespero. são os rasgos de genialidade no mar de tanta imbecilidade. é tudo que nos divide, nos sacaneia e nos diversiona. o brasil não é o meu país: é um videotape de horror. é cinco mil vezes favelas. é cincoenta mil terras em transe. são os boias-frias em trânsito. são os trâmites da cultura oficiosa. é o neocapitalismo de sampa. é a boca do lixo luxuriosa. é a confiança, nem tão ingênua como se propala, das classes oprimidas, reprimidas, deprimidas, proletarizadas, encarceradas, ofendidas e humilhadas. é a dependência corroendo tudo para nada. o brasil não é o meu país: é nosso buraco cada vez mais embaixo do outro buraco. é a luta dos severinos da vida contra os severianos da indústria cultural. são florestas devastadas e enchentes arrazadoras. dores anônimas de habitantes do anonimato. o índio sem apito. o negro aflito. o branco — quem sabe? — de consciência em conflito. as minorias ensaiando o grito. os maiorais passando o pito. é a rima pobre da prosa nossa de todo dia é dia d de poesia e azia e delito. o brasil não é o meu país: é nosso câncer circular cotidiano coisificado no circuito do abismo para a alegoria das calmarias.

O Brasil é meu abismo
Daniel Santiago/ Texto de
Jomard Muniz de Britto

1982, Fotografia/Registro
de performance
187,5 × 140 cm
Museu de Arte do Rio - MAR

Monumento à fome
Anna Maria Maiolino

1979/2012, mesa, toalha,
15kg de arroz e 15kg de
feijão preto
dimensões variáveis
Coleção da artista/Galeria
Luísa Strina

Randolpho Lamonier
Sonhos de Refrigerador (Aleluia Século 2000)

A instalação tem a forma de uma assemblage onírica de elementos representativos de sonhos de consumo da classe trabalhadora. Pensando na perspectiva histórica proposta pela exposição sobre a relação desenvolvimento/subdesenvolvimento, este trabalho parte de uma reflexão sobre o fenômeno de ascensão econômica da classe trabalhadora, especialmente das classes trabalhadoras entre as décadas de 2000 e 2020 e sobre como condições materiais permitem ao indivíduo o contato com os próprios sonhos e desejos. Em contraponto, pensar sobre o que existe no domínio dos sonhos é apontar precisamente para aquilo que ainda encontra impossibilidades concretas de se tornar realidade. A carência e a ausência refletidas no objeto de desejo. E sobre o que isso pode revelar de nosso tempo e sobre nós mesmos, coletivamente.

Para construção deste trabalho, faço um inventário de sonhos de consumo, que iniciei com relatos de familiares e amigos, e que se estendeu a pessoas que encontrei casualmente em meu cotidiano durante o período de produção da obra. Do ponto de vista formal, o objetivo é que a instalação tenha um aspecto muito heterogêneo e diversificado e, por isso, a materialização dos sonhos tem diversas formas de representação, que incluem desde áudio e manuscritos das próprias pessoas entrevistadas a objetos e peças têxteis que referenciam a cultura vernacular e a linguagem publicitária.

O formato final da instalação – esse grande volume de objetos, materializações de sonhos de consumo, suspensos no espaço expositivo – formam uma grande nuvem. Pela natureza modular da instalação, ela será adaptada a cada um dos CCBBs, decomposta em blocos que serão re-arranjados de forma fluida em função de cada arquitetura.

Randolpho Lamonier
maio de 2024

Sonhadores

Aline Galvão, Ângela Maria Gomes, Bobs —, Breno Amaral, Bruno Rios, Bruno Silas, Cesar Machado, Circe Clingert, Dalva Gomes, Daniella Domingues, Davi —, Dayane Tropicaos, Denise —, Derci —, Desali (Warlei de Assis), Dino Gomes, Ducarmo Lamonier, Edson Pereira, Elson Agostino, Érica Rebelato, Fabíola Rodrigues, Genivan Secunda, Gilda da Silva, Guilherme Kurama, Heitor de Assis, Hélio Braga, João Campos, José Roberto Ramos, Joubert Gomes, Julia Baumfeld, Jurandir Elias Matos, Kaique Ferreira, Kaoni Galante, Kelen Natalina, Kenia Gomes, Kesley —, Laura Gonzaga, Leni de Souza, Maciel Teles, Marcílio —, Maria Vitória Lopes, Matheus Ferreira, Michel —, Nicholas Artur de Oliveira, Paola Rodrigues, Pulga (Luciclério Braga), Rafael Matias, Raimundo da Silva, Randolpho Lamonier, Ricardo —, Robson —, Rodrigo Manzalli, Roger Romanelli, Roniel Felinto, Samanta Ribeiro, Sara Mosli, Sara Não Tem Nome, Severino Ferreira, Tamira Rocha, Thais Feitosa, Thiago —, Thyana Hacla, Valdilene Ramos, Vera Lúcia Braga, Victor Galvão

UM PIANO DE CAUDA
Ter um saxofon
UMA MOTO BRITTEN V1000
SER MEU PRÓPRIO PATRÃO
KESLEY, 35
CCBB

UMA CASA PEQUENA, E UMA LAMBRETA
JOUBERT, 64
MINHA CASA PRÓPRIA
VIAJAR O MUNDO COM MEU AMOR
CONHECER MINHA FAMÍLIA NO NORTE
VOLTAR PRA PARAÍBA E FICAR POR LÁ MESMO
PAOLA, 31
SÓ USAR ROUPA DE MARCA
UM PIANO DE CAUDA
ESTUDAR
CONHECER O BRASIL DE NORTE A SUL

FAZER ABSOLUTAMENTE NADA!
MARTA
MEU SONHO É VOLTAR PRA ROÇA, REUNIR MEUS IRMÃOS E NUNCA MAIS PISAR EM BETIM
QUERO SER MUITO RICO E NUNCA MAIS VENDER SUCATA
MEU SONHO CAPITALISTA VIVER SEM CELULAR
DINO, 62
LENI, 56
UM PIANO DE CAUDA
SARA, 31
MEU SONHO DE CONSUMO É PODER APOSENTAR MINHA MÃE, AJUDAR MINHAS IRMÃS E NUNCA MAIS TER DE PAGAR ALUGUEL
PEDRO, 32
EU QUERIA UMA PROPRIEDADE ENORME PRA CONSTRUIR UM PARAÍSO PARA CÃES ABANDONADOS, COM CAPACIDADE DE ABRIGAR 100.000 ANIMAIS!!!
FERNANDO, 54
EU ESTUDEI O ENSINO MÉDIO AOS 45 ANOS. MAS JÁ TENHO DUAS PÓS-GRADUAÇÕES. AGORA MEU SONHO É ME TORNAR DOUTOR EM INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NA PUC-MG
NILSON, 57
LUA DE MEL NA GRÉCIA
CAROLINA, 38
SER O REI DE VEGAS
JOSÉ MARCOS, 3
Ser Influenciador Digital

FÉRIAS SEM FIM
ELSON, 28
SER O REI DE VEGAS

meus filhos estabilizados, carro, melhorar casa e viver na paz
DINO, 62
minha casa, meu carro
apartamento
LENI, 56
ACHO QUE MEU SONHO É BEM CLICHÊ: TER UM SÍTIO NO MATO PARA DESCANSAR NA VELHICE.
HUGO, 35
MEU SONHO DE CONSUMO É PODER APOSENTAR MINHA MÃE, AJUDAR MINHAS IRMÃS E NUNCA MAIS TER DE PAGAR ALUGUEL
UM PIANO DE CAUDA
BARA, 31
Ser Influenciador Digital

TIRAR MINHA MÃE DA CASA DA PATROA, NUNCA MAIS PRECISE LIMPAR SUJEIRA DE NINGUÉM NEM COZINHAR PRA NENHUMA FAMÍLIA, INCLUSIVE A NOSSA
LUXAR PELO MUNDO TODO
ÉRICA, 40
CONHECER A FLORESTA AMAZÔNICA, VIAJAR PRO JAPÃO E TER UMA CHURRIA NO MATO
VIAJAR PARA OUTRO PLANETA NA COMPANHIA DA MINHA IRMÃ
18 CACHORROS E 9 GATINHOS
MATHEUS, 3

Ser Influenciador Digital

VIAJAR VIAJAR VIAJAR
SEM ME PREOCUPAR COM O DINHEIRO QUE NÃO TENHO
TER PLANO DE SAÚDE
ÂNGELA, 73
ASSIM DE SUPETÃO ME OCORRE O SONHO DE CONSUMO PACÍFICO DE UMA CASINHA NO PÉ DA SERRA NUM RINCÃO DE GENTE BOA COM ÁGUA BEM VIVA NO QUINTAL. PATRÍCIA, 60
CONSEGUIR MINHA CASA PRÓPRIA
VOLTAR PARA ARARIPINA, PERNAMBUCO
O MEU SONHO É QUITAR MINHAS DÍVIDAS, COMPRAR A CASA ONDE EU MORO E VIVER EM PAZ COM MEUS 18 CACHORROS E 9 GATINHOS.
EU QUERO UM REMÉDIO PRA DORMIR ATÉ A HORA DA MINHA MORTE
REUNIR A FAMÍLIA PARA VIAJAR E PASSAR TODO FINAL DE ANO JUNTOS
NÃO TER QUE TRABALHAR MAIS COM ALGO QUE EU NÃO QUERIA. VIAJAR O MUNDO E BANCAR MEUS PROJETOS PESSOAIS
SÓ USAR ROUPA DE MARCA
UM PEDAÇO DE CHÃO PARA PLANTAR
DUCARMO, 62
PLAYSTATION
NUNCA MAIS TER QUE TRABALHAR
MATHEUS, 36

uma arte subdesenvolvida

Moacir dos Anjos

subdesenvolvimento como condição

Em 1961, os compositores Carlos Lyra e Chico de Assis musicaram a peça teatral *Um Americano em Brasília*, de Chico de Assis e Nelson Lins e Barros, tendo como destaque a canção "O subdesenvolvido". Lançada em disco no ano seguinte como parte da coletânea *O povo canta* – uma produção do Centro Popular de Cultura (CPC), instituição ligada à União Nacional dos Estudantes (UNE) –, a música ironizava a continuada dependência econômica, política e cultural do Brasil em relação a outros países. De letra extensa, "O subdesenvolvido" dissertava, em cada uma de suas muitas estrofes, sobre um período da história do país – de colônia portuguesa aos então dias recentes, quando se fazia mais presente a influência dos Estados Unidos na vida dos brasileiros –, apontando as renovadas formas de exploração de seu povo em benefício do capital estrangeiro. Ao final de cada um desses blocos, repetia-se o refrão da música, acusatório, insistente e provocador: "era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido". O grande sucesso de "O subdesenvolvido", principalmente entre estudantes secundaristas e universitários, foi seguido, logo após o golpe militar de 1964, da proibição de ser executada publicamente e da retirada de circulação do disco em que fora gravada.

Não é à toa que o conceito de subdesenvolvimento tenha informado uma das mais populares canções de protesto em um momento de grande efervescência política e cultural no Brasil como foi o início da década de 1960. Embora de origem mais remota no pensamento econômico, a ideia de subdesenvolvimento ganha conteúdo novo e mais força no pós-Segunda Guerra Mundial, como resultado dos esforços institucionais e intelectuais feitos para pensar a reconstrução do mundo em um ambiente inteiramente mudado, no qual se confundiam devastações e oportunidades. Ambiente onde não cabia mais muito daquilo que era antes tomado como dado imutável, tal como as desigualdades nos níveis de vida observadas entre partes diversas do planeta. E foi no âmbito da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe – Cepal, órgão criado pelas Nações Unidas em 1948 e sediado no Chile, que o termo subdesenvolvimento adquiriu não somente maior densidade, mas também significados renovados, passando a pautar parte relevante do pensamento econômico e social daquelas regiões.

Em termos amplos, a maior novidade da concepção de subdesenvolvimento dos integrantes da Cepal – os chamados cepalinos, incluindo os economistas Raúl Prebisch, argentino, e Celso Furtado, brasileiro – talvez tenha sido o abandono de uma visão teleológica da história que era corrente à época, segundo a qual o subdesenvolvimento (com todas as carências materiais e humanas que o definiam) seria um estágio a ser inevitavelmente superado pela aceleração continuada do crescimento econômico. Abandonava-se, portanto, a ideia – de algum modo reconfortante – de que o desenvolvimento seria o destino natural dos países subdesenvolvidos, uma vez que seus produtos e rendas crescessem sustentadamente ao longo dos anos, ainda que não houvesse previsão certa para essa mudança. Abdicava-se da crença de que, embora tivessem se atrelado à dinâmica capitalista um pouco atrasados, seria questão de tempo para que os países então subdesenvolvidos se ombreassem aos já desenvolvidos em satisfação de necessidades antigas e também das novas, constantemente recriadas por um sistema econômico que promovia e dependia de um consumo massivo.

Em vez de se conformarem com a concepção vigente de que existiriam etapas a serem alcançadas e fatalmente vencidas em momento incerto, os cepalinos fizeram, naquele momento, um empenho concertado para entender o subdesenvolvimento dos países latino-americanos e caribenhos não como um estágio, mas como uma condição. Condição cuja origem remontava ao início da colonização daquela região por países europeus, no século 16, mas que ganhara contornos mais precisos a partir de finais do século 18, com a acelerada industrialização da Europa ocidental e consequente expansão das economias capitalistas para além de suas fronteiras, em busca de efetivar suas aumentadas possibilidades de ganho material. Tal deslocamento de capitais alcançou, com toda a violência física e simbólica que o caracteriza, regiões já ocupadas com sistemas econômicos seculares de natureza pré-capitalista, criando estruturas dualistas nas quais se reproduziam, de modo

articulado, setores que obedeciam a critérios econômicos distintos.[1]

Aos países colonizados/subdesenvolvidos cabia a oferta de matéria-prima barata extraída por mão-de-obra escravizada ou, posteriormente, sub-remunerada, enquanto aos países colonizadores/desenvolvidos competia o processamento e comercialização – interna e externa – dos bens produzidos. Dualidade que gerava e sustentava, portanto, um "centro" e uma "periferia" articulados por uma situação de subordinação. Centro e periferia entendidos não somente como expressão das diferentes posições geopolíticas ocupadas pelos países a dado momento, mas como partes orgânicas de um sistema que as reproduzia conjuntamente em ritmos distintos, repondo e ampliando, continuamente, as desigualdades econômicas e sociais que constituem e definem esse arranjo. Restava implícito, nessa tipificação, o entendimento de que o funcionamento da economia mundial engendrava e mantinha relações de dependência entre países, aspecto que seria, nas décadas de 1960 e 1970, explorado e atualizado por diversos economistas e sociólogos latino-americanos.[2]

Os cepalinos compreendiam o subdesenvolvimento, portanto, como um processo histórico autônomo que orientava, desde aquele passado remoto e ainda persistindo no século 20, a dinâmica econômica e social de países localizados em partes variadas do mundo. No Brasil, como em outros lugares, esse arranjo ganhou complexidade ao longo do tempo, com a gradual capacitação de indústrias locais para atender parte da demanda por bens de consumo e, em seguida, por equipamentos de reposição necessários à continuada valoração da riqueza, antes trazidos já prontos dos chamados países centrais. Mesmo nessa configuração mais complexa, porém, em que a economia subdesenvolvida é diversificada o bastante para produzir, internamente, parte dos bens de consumo e de capital necessários à geração de riqueza, havia limites ao rompimento daquela relação de dependência. Limites estabelecidos pelo fato de que a incorporação dos ganhos ali gerados permaneciam desigualmente distribuídos, cabendo a maior parte deles às empresas estrangeiras que comandavam as principais cadeias produtivas daquelas economias, sendo transferidos, direta ou indiretamente, aos seus países de origem.

É preciso atentar, contudo, que a conservação desse mecanismo de sujeição – aqui apenas esboçado – não implicava a imutabilidade da condição do subdesenvolvido. Justamente por chamar a atenção para a historicidade da constituição das relações de dependência entre países – ou seja, ao promover um esforço para se compreender como se forjou, ao longo do tempo, a condição do subdesenvolvido –, tal concepção enfatizava também a possibilidade de intervenção nessa realidade para mudá-la. Mudança que não aconteceria apenas como resultado de um maior crescimento nominal dessas economias, como era antes pensado, sendo necessário, para além disso, transformar radicalmente seu perfil produtivo e social, criando-se uma autonomia relativa dos países periféricos em relação aos centrais em observância a interesses nacionais específicos. Em função desse entendimento, a Cepal desenvolveu um sofisticado instrumental de planejamento e de intervenção em economias subdesenvolvidas para superar sua condição de subordinação, processo no qual o Estado, obviamente, desempenharia um papel de fundamental importância.

Muitas das formulações teóricas e históricas associadas a essa nova concepção de subdesenvolvimento e sua superação foram elaboradas entre o início da década de 1950 e meados da década seguinte. No Brasil, são várias as decisões políticas e econômicas que, tomadas ao longo desses anos, exibem, de modo menos ou mais evidente, indícios dessa nova maneira de pensar o lugar da chamada periferia do mundo no contexto internacional. Entre estas, incluem-se tanto a construção de Brasília como os ambiciosos projetos de industrialização que marcaram o período, os quais tiveram, entre seus efeitos mais imediatos, o crescimento urbano e a consolidação de uma nova estrutura de classes no país, bem como o estímulo

1 Furtado, Celso. *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo, Editora Nacional, 1968, p. 154.
2 Entre os trabalhos mais influentes sobre essa dependência sistêmica, encontra-se Cardoso, Fernando Henrique e Faletto, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1970.

a migrações internas. É também nesse ambiente de transformações que ressurge, com força, uma *questão regional* no Brasil, reconhecimento da existência de um centro e de uma periferia perversamente articulados dentro do próprio país.

Mesmo as estratégias políticas hegemônicas no campo das esquerdas no início da década de 1960 incorporavam, no Brasil, o diagnóstico ali implícito, na medida em que focavam mais em uma aliança com a burguesia nacional para fazer frente ao poder das economias centrais (ou ao imperialismo, para usar o termo então em voga) do que na agudização dos patentes conflitos de classe internos do país. A centralidade da questão fundiária no período – em particular, a necessidade da reforma agrária – talvez seja exemplar dessa situação complexa e algo ambígua, já que era considerada, em textos e em ações, simultânea ou alternadamente, como necessidade de modernização capitalista e/ou como reparação de desigualdades ou injustiças.

As mudanças no modo de diagnosticar o subdesenvolvimento e na maneira de posicionar-se frente à essa condição com o intuito de subvertê-la repercutiram em várias concepções e ações culturais e artísticas no Brasil. Assim como na economia e na política, também nesses campos as ideias adquiridas do centro começaram a ser mais fortemente questionadas por sua inadequação à realidade nacional, passando a ser entendidas no contexto de uma dependência sistêmica que subordinava, material e simbolicamente, muitos países a outros poucos.

uma vanguarda subdesenvolvida

Um dos mais conhecidos desses esforços de reposicionamento crítico foi o empreendido pelo poeta e ensaísta Ferreira Gullar ao discutir a ideia de vanguarda artística no contexto do subdesenvolvimento. Escrevendo em 1969 – embora retomando e revendo reflexões e posicionamentos de quase uma década –, o escritor enfatiza a condição de dependência que definia o Brasil e outros tantos países considerados subdesenvolvidos, bem como a inexistência de equivalência cultural perfeita entre estes e aqueles tidos como desenvolvidos. Em reação a ambiente assim sobre-determinado por uma relação de subordinação sempre reposta, as concepções de vanguarda artística deveriam, segundo defendia o autor, corresponder a problemas e necessidades diferentes daqueles observados nos países desenvolvidos, tendo que forçosamente levar em conta a *questão nacional*. É nesse contexto que Ferreira Gullar sugere que "a definição de arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos".[3]

Valendo-se dessa chave interpretativa, o ensaísta critica ou aplaude diversos movimentos culturais e artísticos das décadas de 1950 e 1960 no Brasil em função de sua menor ou maior capacidade de levar em conta a integração subordinada do país à dinâmica ditada pelos países desenvolvidos, inclusive no âmbito da cultura. Sua objeção, retrospectiva, ao Concretismo, e seu elogio ao Neoconcretismo – dois dos mais destacados movimentos de vanguarda artística do Brasil entre meados da década de 1950 e início da seguinte – fazem parte desse raciocínio mais amplo. Enquanto o Concretismo estaria desconectado da realidade brasileira, emulando questões formais pertencentes e pertinentes a uma vanguarda internacional, o Neoconcretismo estaria buscando maneiras originais de lidar com uma situação de dependência, mesmo sem abrir mão de outras questões que também movessem seus integrantes. É esta, talvez, a contribuição mais genérica e relevante desse texto de Ferreira Gullar para se pensar os conceitos de vanguarda e de arte próprios à condição do subdesenvolvido: defender o que chamava de "caráter nacional da expressão estética". Nacional, diz o escritor, "não por ser 'nacionalista' ou regionalista, ou folclórica, ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada".[4]

Expressão do particular que se traduziu, não poucas vezes ao longo da década

3 Gullar, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, p. 78. (1a. edição de 1969).
4 Gullar, Ferreira. *Op. cit.*, p. 95.

de 1960, em uma aproximação da dita vanguarda artística brasileira de temáticas e procedimentos então associados à cultura popular. Aproximação que ecoava aquela produzida pela vanguarda política da época, notadamente nos anos que precederam o golpe civil-militar de 1964, incorporando e transformando, a partir de referências trazidas de outros cantos, modos de falar e de fazer próprios à população que mais sofria os efeitos perversos e persistentes do subdesenvolvimento no Brasil. E embora esse avizinhamento tenha sido obstruído, no âmbito propriamente político, pela ruptura institucional daquele ano, ela perdurou no campo artístico, ainda que se refazendo o tempo inteiro, até quase o final da década, quando os efeitos do Ato Institucional n. 5 (AI-5) – repressão, censura e tortura – a desmantelaria quase totalmente em espaços de criação.[5] A despeito das variadas ênfases e matizes observadas nesse conturbado momento do país, essa proximidade entre o campo do que é genericamente tido como cultura popular e a arte então considerada de vanguarda é um traço que atravessa parte significativa da produção associada ao campo das artes visuais, do cinema, do teatro e da música no período. Uma produção na qual o subdesenvolvimento assume não somente uma conotação de falta, mas também de potência de transformação que um entendimento particular do mundo pode possuir; que traz em si o germe de uma mudança política, social e sensível. Uma noção de arte subdesenvolvida, portanto, que assume o caráter paradoxal e contraditório do ambiente onde é produzida.

uma estética da fome

No ensaio "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", escrito no início da década de 1970, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes sugere que os principais movimentos do cinema brasileiro podem ser entendidos como diferentes respostas à *condição* de subdesenvolvimento a que o Brasil estaria submetido. Condição que é afirmada logo na abertura do texto da seguinte maneira: "o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela".[6]

Uma característica do subdesenvolvimento brasileiro, contudo, diz o crítico, é ser fruto de uma formação colonial que provocou, como algo inerente à sua lógica e dinâmica, o quase extermínio dos povos nativos que viviam nas terras que conformariam o Brasil. Como resultado não planejado desse etnocídio, teria havido uma gradual e progressiva indistinção cultural entre quem é o "ocupante" e quem é o "ocupado" no país. O ocupado sobrevivente desse aniquilamento colonizador – em sua maior parte descendentes de imigrantes voluntários e de escravizados trazidos à força ao Brasil – teria sido assim forjado quase à semelhança do ocupante, embora mantendo-se subordinado a este. Ancorado nesse raciocínio, Paulo Emílio Sales Gomes conclui que nada seria de fato estrangeiro para o brasileiro, pois tudo já o é.[7] Nesse contexto, o cinema nacional teria tido que lidar com a ambivalente questão de ser e de não ser o *outro* estrangeiro: de confundir-se com o outro ou de reinventá-lo desde um ponto de vista próprio. O Cinema Novo – movimento que eclode, amadurece e se exaure na década de 1960 – foi, segundo o autor, uma das respostas ao estado de subdesenvolvimento do Brasil. Mas ao contrário de movimentos anteriores, especialmente a Chanchada, dominante durante as duas décadas precedentes, o Cinema Novo não teria buscado o apaziguamento dessa ambígua condição, buscando, ao contrário, confrontá-la criticamente a partir da visão do ocupado. Confronto tanto temático, enfocando as extremas desigualdades observados no campo e nas cidades do país e

5 Schwartz, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". Em *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados.* São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2014, p. 8. (texto originalmente publicado em 1970)

6 Gomes, Paulo Emílio Sales. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". Em Gomes, Paulo Emilio Sales, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, p. 85. (texto originalmente publicado em 1973)

7 Gomes, Paulo Emílio Sales. *Op. cit.*, pp. 89-90.

quase ausentes da produção cinematográfica nacional, quanto formal, desafiando as convenções de roteiro, atuação, fotografia, edição e direção do cinema mundialmente hegemônico da época.[8]

Tais questões estão presentes, de maneira enfática, em filmes de Glauber Rocha, o cineasta a quem mais diretamente se associa o caráter transgressor do Cinema Novo; notadamente, ainda que de modos muito diversos, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Em ambos, o diretor teria buscado se afastar quer da "esterilidade" formal, quer da "histeria" humanitária que acometeria tantos artistas brasileiros, seja no cinema ou em outras áreas.[9] Se a esterilidade formal era o resultado anódino da replicação de soluções criativas adequadas para situações em tudo diferentes da vivida pelo brasileiro, a histeria humanitária implicava a idealização de um povo que, justamente por ser "[d]oente, faminto e analfabeto", seria complexo o bastante para se deixar afetar por processos simplistas de conscientização que o tratavam como incapazes de pensar por si mesmos.[10] Concordando com Ferreira Gullar sobre a necessidade de considerar as particularidades da vanguarda artística no subdesenvolvimento, Glauber Rocha advogava ser preciso expor o público a "um novo tipo de cinema: tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais triste que alegre é o carnaval".[11]

Diante do desafio que colocava para o cinema nacional (e para ele próprio, portanto) – fazer filmes que não ignorassem as características mais marcantes de um país subdesenvolvido e que as tomassem, além disso, como tema e modelo de criação –, Glauber Rocha traduziu suas inquietações em uma série de textos escritos ao longo da década de 1960 e início da seguinte. Em um dos mais conhecidos, intitulado "Eztetyka da fome", escrito em 1965, deu destaque a um elemento então constitutivo do subdesenvolvimento – a fome – concedendo-lhe, além do poder de sintetizar o sofrimento de muitos dos que vivem sob uma condição subordinada no mundo, o papel de operador central na luta para subverter as desigualdades que produzem e preservam a falta do que comer.[12]

A centralidade da fome em países subdesenvolvidos já havia sido apontada e estudada, nas décadas de 1940 e 1950, pelo médico e geógrafo Josué de Castro. Sua extensa pesquisa sobre o assunto, introduzida no livro *Geografia da Fome* (1946), permitiu evidenciar a complexidade das causas de uma alimentação insuficiente ou inadequada em regiões pobres do mundo. Para o estudioso, a fome deveria ser entendida não somente como um fenômeno agudo ou como uma "fome total", característica de áreas de miséria extrema ou sujeitas a contingências extraordinárias; haver-se-ia de levar em conta, igualmente, o fenômeno da "fome parcial", fruto da falta continuada de nutrientes imprescindíveis à vida, a qual lentamente mata populações que a eles não têm acesso.[13] Fome que a escritora Carolina Maria de Jesus afirmava, em seu livro *Quarto de despejo. Diário de uma favelada* (1960), afetar até mesmo os sentidos da visão, fazendo com que o faminto enxergasse tudo em volta com uma cor somente: o amarelo.[14] E para que se entendessem as causas daquela fome "oculta", Josué de Castro dizia ser necessário considerar não somente fatores geográficos, mas, principalmente, fatores associados aos sistemas econômicos e sociais que, de modos vários, privavam populações inteiras da alimentação necessária à sua sobrevivência.[15]

8 Gomes, Paulo Emílio Sales. *Op. cit.*, pp. 99-104.

9 Rocha, Glauber. "Eztetyka da fome". Em Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 64. (texto originalmente publicado em 1965)

10 Rocha, Glauber, "O Cinema Novo e a aventura da criação". Em Rocha, Glauber, *op. cit.*, p. 132. (texto originalmente publicado em 1968)

11 Rocha, Glauber, "O Cinema Novo e a aventura da criação". Em Rocha, Glauber, *op. cit.*, p. 133.

12 Rocha, Glauber. "Eztetyka da fome". Em Rocha, Glauber. *Op. cit.*, pp. 63-67.

13 Castro, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, p. 18. (1a. Edição de 1946)

14 Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo, Ática, 2014, p. 44. (1a. edição de 1960)

15 Castro, Josué de. *Op. cit.*, p. 34.

Para além ou por causa de seus efeitos e origens perversos, Glauber Rocha assume a fome como catalizador de experiências do subdesenvolvimento que poderia dar distinção à produção nacional, em contraposição à tendência "digestiva" presente em um cinema que se contentaria em imitar códigos cinematográficos vindos de fora. Defendia fazer filmes "feios e tristes", pois para o cineasta somente uma cultura da fome poderia, paradoxalmente, minar aquilo que a gera. E a mais nobre manifestação cultural da fome, dizia ele, é a violência: "uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado".[16] Somente através de uma estética da violência as razões da fome poderiam ser entendidas e também atacadas. É entre a fraqueza que a fome causa e a potência violenta de uma estética da fome que Glauber Rocha enxerga o núcleo do projeto do Cinema Novo. Intervalo paradoxal entre fraqueza e potência que evoca a frase com que o artista Hélio Oiticica conclui seu texto "Esquema geral da Nova Objetividade", escrito em 1967, mesmo ano de lançamento de *Terra em Transe*, o "manifesto prático da estética da fome" de Glauber Rocha: "da adversidade vivemos!".[17] Esta seria a condição do subdesenvolvido.

estamos com fome

Em "Esquema geral da Nova Objetividade" – ensaio que acompanhava a mostra Nova Objetividade Brasileira, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 –, Hélio Oiticica resume o que enxergava como características principais da arte brasileira de vanguarda, sendo a primeira e mais ampla delas aquilo que chamou de "vontade construtiva geral". Para o artista, a vontade construtiva que identificava em trabalhos de criadores diversos do país se traduzia em tentativas de caracterizar, culturalmente, o que seria próprio a um país subdesenvolvido. A partir desse traço da produção artística que lhe interessava e importava, propunha atualizar e radicalizar a estratégia antropofágica do modernista Oswaldo de Andrade – "defesa" e "arma criativa" contra o domínio exterior – para que se estabelecesse, no Brasil, um "estado criador geral". Alerta, contudo, para o fato de que, diferentemente do que ocorrera no passado com as então chamadas vanguardas artísticas do país, o que identifica como vontade construtiva geral estaria ancorado em um gradual fortalecimento do envolvimento de artistas em questões políticas, éticas e sociais, principalmente após o golpe de 1964.[18]

Embora estivesse refletindo, nesse texto, sobre um grupo de artistas do qual se sentia próximo em graus variados, há, nas reflexões de Hélio Oiticica, o desejo de compreender e expressar, primeiramente, aquilo que ele próprio estava produzindo. E entre suas criações incontornáveis desse período, encontram-se os *Parangolés*, trabalhos que sintetizavam o programa criativo do artista – arte como experiência no mundo – e que assumiam, na maior parte das vezes (mas não sempre ou necessariamente), o formato de "capas" feitas com tecido e outros materiais encontrados no cotidiano ordinário, as quais deveriam ser carregadas ou vestidas em situações diversas de movimento corporal para existirem como trabalhos. Para Hélio Oiticica, o parangolé desmanchava as fronteiras entre aquilo que é proposto como ato criativo e a emergência de significados para tal gesto por meio da participação ativa do "outro", borrando distinções estanques entre artista e espectador. Mais do que um termo que identificava um conjunto de trabalhos que partilhavam certos atributos, o parangolé seria, principalmente, um conceito que revelava os limites do entendimento convencional de arte, no qual algo é criado apenas para a "contemplação" alheia. Como corolário dessa posição, passa a sugerir que o lugar de efetivação desse tipo de trabalho não poderia ser mais a "exposição", propondo, em seu lugar, a noção de "ambiente".[19]

16 Rocha, Glauber. "Eztetyka da fome". Em Rocha, Glauber. *Op. cit.*, p. 66.

17 Oiticica, Hélio. "Esquema geral da Nova Objetividade". Em Oiticica Filho, César (org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011, p. 101. (texto publicado originalmente em 1967)

18 Oiticica, Hélio. "Esquema geral da Nova Objetividade". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 88.

19 Oiticica, Hélio. "Anotações sobre o parangolé". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 82.

Em 1967, Hélio Oiticica produziu uma série de parangolés que pela primeira vez incorporavam frases escritas ou afixadas neles, três dos quais denominou de "capa protesto". O primeiro desses parangolés (*P15 – Capa 11*) trazia escrita a frase-lema "da adversidade vivemos", a qual afirma a capacidade de responder criativamente às dificuldades de sobrevivência material no Brasil ao mesmo tempo em que assinala um posicionamento vitalmente contrário (e de resistência ativa, portanto) ao cerceamento do direito de cada um afirmar um ponto de vista distinto, liberto de constrangimentos políticos, econômicos, estéticos ou morais. O segundo (*P17 – Capa 13*), exibia a frase "incorporo a revolta", em sintonia com a necessidade de "fundamentar a vontade criativa no campo político-ético-social", característica definidora, segundo o artista, da vanguarda de um país subdesenvolvido como o Brasil; dava relevo, além disso, ao corpo como lugar privilegiado para o exercício daquela fundamentação. Já o terceiro e último desse conjunto de parangolés de protesto feito em 1967 (*P18 – Capa 14*) estampava a frase "estamos famintos", numa alusão evidente à condição de falta que é própria do subdesenvolvido mas, igualmente, como sugeria Glauber Rocha em seu texto "Eztetyka da fome", à potência emancipadora que um corpo faminto adquire.

1967 foi ainda o ano da realização de *Tropicália*, um dos mais importantes trabalhos na trajetória de Hélio Oiticica. Incluído na mostra Nova Objetividade Brasileira –, foi a primeira aparição, na obra do artista, do que ele chamava de "ambientes", ou espaços estruturados para a participação do "outro". *Tropicália* foi fruto direto da vivência de Hélio Oiticica nos morros do Rio de Janeiro e, em particular, na comunidade da Mangueira. A experiência de andar pelas "quebradas" de favelas, esgueirando-se por entre barracos e becos, era emulada, nesse ambiente construído, por meio da presença de *Penetráveis* – labirintos de madeira e tecido com passagens estreitas e articulados por caminhos de areia ou brita. As casas improvisadas que havia nos bairros pobres que frequentava – respostas originais a uma impossibilidade e atestado das desigualdades de acesso a moradias – eram invocadas, ademais, nos arranjos construtivos que davam forma às criações ali reunidas.[20] Articulados por meio de elementos da natureza (além da areia e brita, folhagens e araras vivas) e da cultura locais, esses penetráveis integravam um ambiente capaz de oferecer, àqueles que o percorressem descalços, a sensação de estar "pisando a terra", evocando e partilhando o que, segundo o depoimento de Hélio Oiticica, ele mesmo sentia ao caminhar por entre as vielas dos morros e favelas.[21]

Tudo somado, havia em *Tropicália* a vontade de propor, em contraposição à "avalanche informativa e imagética" que a sociedade moderna impunha desde fora, um retorno a experiências basilares de vida, uma estratégia para se descondicionar de um contexto social alienante. Em seu conjunto, os elementos presentes no ambiente buscavam recuperar uma sensação vivida e apresentá-la simbolicamente ao outro.[22] Anos depois, o artista viria a identificar esses procedimentos condensados em *Tropicália* com um processo de "mitificação" consciente do cotidiano.[23] Mitificação que não se confundia, entretanto, com mera celebração do precário, expondo, por meio da construção de uma imagem fragmentada de brasilidade, atritos e incoerências da vida do país.[24]

20 Para uma discussão extensa sobre a relação entre os modos construtivos empregados nas favelas e a obra de Hélio Oiticica, ver Jacques, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

21 "Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar..." "Depoimento de Hélio Oiticica para Ivan Cardoso, janeiro de 1979". Em Oiticica Filho, César; Cohn, Sérgio; Vieira, Ingrid (org.). *Hélio Oiticica*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro, Editora Azougue, 2009. p. 231.

22 "Entrevista a Guy Brett. Londres, fevereiro de 1969". Oiticica Filho, César; Cohn, Sérgio; Vieira, Ingrid (org.). *Op. cit.*, p. 60.

23 Oiticica, Hélio. "Anotações sobre o parangolé". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 75.

24 Para uma discussão sobe o processo de construção de uma "imagem" de Brasil em *Tropicália*, ver Martins, Sérgio Bruno. Hélio Oiticica. Mapping the constructive. *Third Text*, v. 24, n. 4, p. 409-422, jul. 2010.

uma criança sorridente, feia e morta

Um dos principais marcos do Cinema Novo – talvez seu ápice e início de fim – é, concordam críticos e historiadores, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Filme que enfrenta, ou ao menos expõe, os impasses de uma prática política pretensamente revolucionária na América Latina em meados da década de 1960, mas que também apresenta o conservadorismo cultural à época dominante e a renovada presença estrangeira no Brasil, características do ambiente após a tomada do poder à forca pelo militares, em 1964. Não é de estranhar, portanto, que o então jovem e politizado compositor Caetano Veloso tenha sido profundamente afetado por *Terra em Transe* no processo de criação de *Tropicália*, música que abre seu primeiro disco individual (*Caetano Veloso*), lançado em 1968. Segundo seu autor, *Tropicália* foi o mais perto que pode chegar, no âmbito da música, do que lhe foi sugerido por *Terra em Transe*[25] – articulação contraditória entre um acolhimento crítico dos arcaísmos culturais, sociais e políticos vigentes no período ditatorial e uma valoração de formas, imagens e gestos próprios de um outro ideário em gestação. Em *Tropicália*, o "monumento" inaugurado "no planalto central do país" pelo narrador da canção é "bem moderno"; mas "não tem porta", e sua entrada "é uma rua antiga feia e torta". Há ainda, na letra da música, a justaposição, sem hierarquias, de bossa e palhoça, de roseiras e urubus e de samba e bang-bang, reforçando o caráter dualista e desigual próprio dos países subdesenvolvidos. Países que combinam, em aberto paradoxo, situações de atrelamento ao novo – aviões, caminhões, "cinco mil autofalantes" – e de manutenção do antigo – condensada na imagem de "uma criança sorridente, feia e morta" que "estende a mão", certamente em súplica por comida. O moderno não acaba a fome, antes a reproduz em alguns cantos do mundo.

Tropicália, a música influenciada por *Terra em Transe*, é considerada o marco inicial do *Tropicalismo*, movimento que, de acordo com o ensaísta Roberto Schwarz, construiu uma alegoria do Brasil – exposição dos anacronismos do país "à luz branca do ultramoderno".[26] Alegoria que resulta, como propõe o pesquisador Celso Favaretto, da desatualização proposital de imagens que seriam próprias de um país moderno por meio de montagens inusitadas e com frequência paródicas, mostrando-as como indicadores às avessas de um Brasil ainda culturalmente arcaico.27 Estratégia criativa que era, conforme Caetano Veloso defendeu à época, tentativa de superar o subdesenvolvimento "partindo exatamente do elemento 'cafona' da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico".[28] Produção musical, portanto, que, diferentemente do Cinema Novo e, em menor medida, da produção de Hélio Oiticica no mesmo período, se distanciava do que era então considerado "cultura popular" no Brasil para reinventar o país a partir da deglutição de um variado ideário pretensamente moderno que se consolidava ali.

Mas se *Tropicália*, a canção, sofreu reconhecida influência do filme de Glauber Rocha, seu título foi tomado emprestado do trabalho homônimo de Hélio Oiticica, revelando uma segunda proximidade de entendimentos da situação então vivida no país, a despeito das diferenças em procedimentos criativos. Sem ter qualquer conhecimento sobre a obra do artista quando compôs a música, Caetano Veloso foi alertado, por um amigo, que as articulações de temas e formas condensadas naquela canção de alguma maneira se relacionavam com o ambiente que Hélio Oiticica exibia, àquele momento, na mostra Nova Objetividade Brasileira. Atraído pela descrição da obra do artista que lhe fora feita e sem outro nome para dar à música já pronta, Caetano Veloso terminou por batizá-la como *Tropicália* poucos meses depois, quando finalmente a registrou em disco.[29]

25 Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 187.

26 Schwarz, Roberto. *Op. cit.*, p. 24.
27 Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria.* Cotia, Ateliê Editorial, 2000, p. 48. (1a. edição de 1979)
28 Veloso, Caetano. "Acontece que ele é Baiano". Entrevista concedida a Décio Bar. *Realidade*, ano III, n. 33, dez. 1968, p. 197.
29 Veloso, Caetano. *Op. cit.,* p. 188.

antropofagia do faminto

Para além das aproximações quase fortuitas entre artistas que se posicionaram, de modos distintos, em relação a um tempo e a um lugar partilhados, é possível apontar a existência de algo que atravessa e articula as obras de Caetano Veloso, Glauber Rocha e Hélio Oiticica – ou Tropicalismo, Cinema Novo e Tropicália – nesse período, obviamente guardando-se suas distâncias e diferenças. No texto "Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma", escrito em 1969, Glauber Rocha sugere que o mais significante da produção dos tropicalistas e cinemanovistas, feita sob as restrições próprias do subdesenvolvimento e a partir da potência que essa situação encerra – a partir da fome, esse elemento que enfraquece e ao mesmo tempo fortalece quem a sente –, seria o *ponto de vista* adotado por músicos e cineastas diante de algo que os constrangia e simultaneamente os desafiava. Seria, portanto, menos uma questão de repertório ou de conceituação e mais uma questão de afirmação de um lugar de locução específico, determinado pela condição do subdesenvolvido. Como resume o autor, quando "o país descobriu o subdesenvolvimento, o nacionalismo utópico entrou em crise e caiu"; ou seja: quando ficou evidente que o Brasil não estava seguindo uma rota que necessariamente levaria ao padrão de desenvolvimento já usufruído por outros países, só restaria aos brasileiros "superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento". O importante, para Glauber Rocha, seria assumir uma "atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental", mas que gera uma procura e um resultado estético originais e que se querem emancipadores.[30] Uma atitude que se confunde com uma antropofagia em contexto de fome.

Essa atitude é a grande novidade do Cinema Novo, assim como é a novidade do Tropicalismo. É a novidade também de algumas produções no campo das artes visuais, entre as quais se destacava, àquele momento, a obra de Hélio Oiticica. Atitude que está indissoluvelmente ligada ao reconhecimento do subdesenvolvimento como condição, e não como etapa passageira. Condição que é obstáculo e, em simultâneo, oportunidade de gerar pensamento discursivo e performativo original, exigindo, daqueles que vivem sob ela, uma postura ativa de entendimento e de confronto, caso se deseje um dia superá-la. Que exige uma "vontade construtiva geral". Tal como, de outra maneira e no contexto da formulação de políticas econômicas para o Brasil, sugerira Celso Furtado já na década de 1950. Postura de criação que reconhece o *outro* hegemônico (seja ele quem ou o que for) e o transfigura a partir do contexto político, ético e social em que cada um se encontre, caracterizando o local de um jeito novo e único. Atitude que continuamente subverte limites dados – sendo um método de construção, portanto – e que é, nesse contexto, mais valorada como gesto do que como invenção formal, de modo que o processo criativo importa, por vezes, mais do que o resultado. Vontade construtiva geral que traduz a busca por uma singularidade emancipadora da experiência do subdesenvolvimento.

diarréia

A proposição de uma atitude crítica e criativa diante de um estado de coisas que oprime vai de novo aparecer, de modo transformado, em trabalhos e textos produzidos entre o final da década de 1960 e o início da seguinte. Momento em que a experiência do Tropicalismo se exaure, com dois de seus principais protagonistas – Caetano Veloso e Gilberto Gil – no exílio, o Cinema Novo se enfraquece como projeto coletivo de invenção de imagens e Hélio Oiticica passa a maior parte do tempo fora do país. Momento de ainda maior fechamento político, com a instauração do Ato Institucional n. 5 (AI-5) e o início do período de mais brutal repressão aos que contestavam a ditadura militar no Brasil. É o momento em que se quer interditar, à força, a vontade construtiva que caracterizara tantas criações nos anos anteriores. Diante do cerco, a saída de vários artistas é dar nova expressão a um traço característico de uma produção que articulava, desde a posição do subdesenvolvido, temas e formas os mais distintos, forjando uma maneira nova de identificar-se com a complexidade do país. Em um contexto abertamente regressivo e violento, o que era mistura de proximidade e

30 Rocha, Glauber. "Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma". Em Rocha, Glauber. *Op. cit*., p. 150.

distância passa a ser, cada vez mais, mistura de atração e repulsa. Na impossibilidade de exprimir o hibridismo antropofágico que caracterizava suas produções de um modo irônico ou festivo, artistas passam a expressá-lo, menos ou mais explicitamente, como *abjeção*, conceito que, no campo disciplinar da psicanálise, remete a uma condição em que o sujeito tem certezas postas em cheque e significados partilhados entram em colapso, provocando uma sensação de alerta e tensão face a esse desamparo.[31]

Tal virada criativa ajuda a compreender, como exemplo de outros tantos, a emergência de trabalhos como os que o artista Artur Barrio faz no início da década de 1970 (*Defl... Situação...+S+...Ruas...*), em que centenas de sacos plásticos com restos, dejetos e fluidos de naturezas as mais diferentes, mas comuns à vida ordinária de qualquer um, são lançados em pontos diversos da cidade, espelhando a indistinção da natureza dos itens contidos nos sacos na indiferenciação dos lugares escolhidos para sua distribuição. Confrontados com sacos cheios de coisas que, embora reconhecíveis na sua banalidade, não se encaixam simbolicamente umas nas demais, além de não deverem supostamente estar onde foram colocados, os passantes experimentam o desmanche das categorias classificadoras que definem o que é ou não lixo, o que é alimento ou matéria inorgânica, o que atrai o interesse ou o afasta. São postos em contato, mesmo que momentaneamente, com um ato de resistência a uma ordem social autoritária e artificialmente regradora.

Ao transformar a alegria pulsante e emancipadora característica da produção artística de meados da década de 1960 em situações de abjeção, alguns artistas (além de Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Daniel Santiago, Lygia Clark, Lygia Pape, Paulo Bruscky, Regina Vater e outros mais) fazem confluir e precariamente conviver, na materialidade instável de seus trabalhos, o apreço por seu lugar de vida e a rejeição a muito do que ele representava naquele momento de cerceamento à expressão. Procedimentos paradoxais em que não se discernem mais as diferenças entre "simpatia e desgosto" sobre a condição do Brasil,[32] colocando-se em antítese ao slogan dicotômico do governo da ditadura à época – "ame-o ou deixe-o" –, endereçado a todos que discordavam dos rumos dados então ao país.

Também Hélio Oiticica se aproximou, a seu modo, da ideia de abjeção como estratégia de resistência política. Em textos cuja sintaxe é cada vez mais fragmentada e o léxico é constantemente inventado – talvez uma maneira de acentuar um ponto de vista ou um sotaque próprio à condição do subdesenvolvido –, Hélio Oiticica cunha a ideia de que o Brasil seria a "subterrânia" do mundo. E embora descreva a subterrânia como "o sub desenvolvido embaixo da terra como rato de si mesmo",[33] não há nessa caracterização uma conotação puramente negativa. Há, antes (ou em paralelo), a vontade de reafirmar a posição precária desde onde se vive e se constrói algo; desde um país cada vez mais submetido a uma lógica conservadora e violenta, interna e externamente. Frente a um ambiente que constrange a emergência e a consolidação de uma vontade construtiva geral, propõe assumir-se uma posição crítica que considere, com renovado vigor, as ambivalências e contradições de viver e de criar diante das adversidades próprias à condição do subdesenvolvido. Posição que não quer negar a "condição colonialista" a que o Brasil está submetido nem tampouco conservá-la. Posição crítica que quer, ao contrário, "assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição", dessa forma combatendo o sentimento de impotência que ela instaura e construindo algo que não existia ainda.[34]

Hélio Oiticica chama a atenção, contudo, para o fato de a formação cultural do Brasil ser *diarreica*, resultado de um fluxo de excrementos expelidos de um corpo social que tem fome e que come tudo o que encontra à frente. A fome, talvez, de que falava Glauber Rocha: aquela que se sacia somente através da violência apressada dos famintos. Diante

31 Kristeva, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection.* Nova York, Columbia University Press, 1984.

32 Schwarz, Roberto. *Op. cit.*, p. 26.
33 Oiticica, Hélio. "Subterrânia". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 145.
34 Oiticica, Hélio. "Brasil diarreia". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 163.

dessa singularidade, diz o artista, haveria duas possibilidades: ou recalcar a diarreia e produzir "a prisão de ventre nacional" (metáfora para o que há de mais regressivo no país), ou "mergulhar na merda" para construir outra possibilidade de Brasil.[35] Uma construção subterrânea que talvez fosse, parece sugerir o artista, uma estratégia possível de combate à condição do subdesenvolvimento no ambiente politicamente restritivo e repressivo da época.

merda

Considerar tudo isso tendo em vista o Brasil de agora implica também pensar em quais sentidos essas formulações poderiam manter-se artística e politicamente válidas. Se é certo que o termo subdesenvolvido raramente é encontrado em livros de economia atuais, essa mudança não se deve ao fim das desigualdades estruturais entre países diversos, nem tampouco das que existem internamente a tantos espaços nacionais. Tais desigualdades continuam sendo o tempo inteiro repostas, condenando milhões de pessoas a uma condição de falta em meio à riqueza que as relações entre esses mesmos países geram. Falta, inclusive, de comida acessível a todos, levando a FAO (Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação) a criar, em 1990, um Mapa da Fome, no qual indica, a cada ano, "em quais países há parte significativa da população ingerindo uma quantidade diária de calorias inferior ao recomendado". Mapa do qual o Brasil saiu, pela primeira vez, em 2014, e para o qual retornou já em 2018. A razão de o termo subdesenvolvido não ser mais largamente empregado como antes repousa, paradoxalmente, em ser de novo hegemônica, em parte relevante da academia e na mídia, a ideia de que o subdesenvolvimento é uma etapa a ser naturalmente vencida pelos países mais pobres por meio de um esforço continuado de produção. Setores da academia e da mídia que, por serem espaços de poder assentados no ideário e no léxico neoliberais, preferem a designação de país *emergente* à de país subdesenvolvido. Denominação que remete, em disfarçado retrocesso conceitual, a uma *situação* passageira de inferioridade de alguns países frente a outros, e não a uma *condição* que somente pode vir a ser superada através de amplas mudanças estruturais no sistema econômico vigente. Nesse contexto, talvez pensar o Brasil como um país subdesenvolvido (e não como um país emergente) seja uma forma possível de resistência a essa condição. Não mais com a quase irônica resignação contida na canção de protesto feita no início da década de 1960. Mas resgatando, daquela mesma década e do início da seguinte, uma vontade construtiva em meio à condição de subalternidade – externa e interna ao país. Reinventando, para os tempos recentes, a capacidade de imaginar o impossível no meio da merda.

35 Oiticica, Hélio. "Brasil diarreia". Em Oiticica Filho, César (org.). *Op. cit.*, p. 163.

english content

Banco do Brasil and BB Asset present and sponsor the exhibition Arte Subdesenvolvida, a cross-section of Brazilian artistic production between the 1930s and 1980s, with works by more than 20 national artists on Brazil in the 20th century.

From the 1930s onwards, economically and socially vulnerable countries began to be called “underdeveloped”. In Brazil, artists reacted to the concept, commenting, taking a position and even fighting the term, aesthetically translating the issues in their productions of the time brought together in the exhibition, which features works by big names in Brazilian art.

By carrying out this project, the Centro Cultural Banco do Brasil offers the public the opportunity to discover the work of renowned artists and encourages reflection on an important period in Brazil’s history through art, reaffirming its commitment to expanding Brazilians’ connection with the culture.

Banco do Brasil Cultural Center

BB Asset, a Banco do Brasil company, is responsible for managing more than 1,200 investment funds for almost 3 million people seeking to make their dreams come true. National leader in the investment fund sector, it holds approximately 20% of the market and manages a net worth of around R$1.6 trillion*. Furthermore, it is recognized for the quality of its management with the highest ratings from risk rating agencies Fitch Rating and Moody’s.

Our investment solutions are available to meet our clients’ wide range of objectives. As a market leader, we understand our responsibility to act in favor of environmental, social, corporate governance and cultural developments.

With the aim of adding value to society, BB Asset sponsors initiatives such as the Underdeveloped Art exhibition. Because, in addition to managing financial assets, investing in art and culture - for the largest fund manager in Brazil - is also about improving people’s lives! And that is our purpose!

BB Asset: look for more for your investments!

BB Asset Management

**Data from the ANBIMA ranking from March 2024.*

the underdeveloped

In 1961, songwriters Carlos Lyra and Chico de Assis composed songs for the play "*Um Americano em Brasília*" [An American in Brasilia], written by Chico de Assis and Nelson Lins e Barros. In the following year, the play's most remarkable song became a part of the record "*O povo canta*" [The People Sing] produced by the National Student Union's Popular Culture Center [*Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*]. The song, "*O subdesenvolvido*" [The Underdeveloped], mocked Brazil's lasting economic, political, and cultural dependence on other countries. Its long lyrics contained, in each of its many stanzas, the history of Brazil — since it was a Portuguese colony to more recent times, when the US became a constant influence on Brazilians' lives. The lyrics also singled out the renewed forms of exploitation of the country's people for the benefit of foreign capital. Soon after the civil-military coup of 1964, the massive success of the song "*O subdesenvolvido*", especially among high school and college students, resulted in the prohibition of its public performance and the record being taken out of circulation.

It is not by chance that the concept of underdevelopment has become the theme of one of the most popular protest songs in a moment of such political and cultural effervescence in Brazil as the early 1960s. Despite its origin being more remote, the idea of underdevelopment received new instructional substance in the 1940s, as a result of institutional efforts to imagine the reconstruction of the world in an environment utterly changed in the wake of World War II. This environment did not allow for much of what used to be considered unchangeable, such as the inequalities in life conditions observed between several parts of the planet. It was during the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC) — established by the United Nations in 1948 and held in Chile — that the term underdevelopment gained not only more density but also renewed meanings. It started guiding a relevant part of the economic and social thinking of those regions. In broader terms, the biggest contribution of ECLAC's notion of underdevelopment may have been to discard it as a stage to be unavoidably overcome by the continuous acceleration of economic growth. Thus, the idea (somewhat comforting) that development was the natural fate for underdeveloped countries (even if its arrival could not be predicted) was abandoned. Overcoming underdevelopment would be, on the contrary, a strenuous and collective effort. Many Brazilian artists transformed their works into platforms for understanding and combatting this condition.

presentation
Moacir dos anjos

From the mid-1930s to the early 1980s, economy, politics, and culture in Brazil were strongly influenced by the concept of *underdevelopment*. A concept that became more defined in the second half of the 1940s, in an environment marked by the devastation of World War II and by the many opportunities for change that arose after its end. A moment when it was no longer acceptable to deem natural — or temporary — the extreme inequalities of living conditions between different countries and regions. Starting then, the deprivation that defines underdevelopment would be considered the very condition of the world's economic dynamics. Such a diagnosis did not imply, however, the immutability of this state of affairs. Indeed, it was precisely due to the fact that this was the result of historically shaped relations of dependency that it would be possible to intervene in such realities and change them. This change would demand a radical transformation of the social and productive profile of underdeveloped countries and regions to benefit local and national interests. To make this come to fruition, the State would play a decisive role, requiring new planning and action.

The exhibition UNDERDEVELOPED ART presents the ways in which the art produced in Brazil during those decades incorporated, thematically or formally, the questions posed by the country's condition of underdevelopment. It showcases a battle, a clash both aesthetic and political, waged by several generations of Brazilian artists against the concrete deprivation that plagued so many of them at the period. This battle is relevant for the understanding of the resurgence of an openly political art made in Brazil recently. The exhibition is organized into five chronologically linked sections. The first one — *There are People Starving* — brings together works of writers and visual artists that announced, in the 1930s and 1940s, the unequal distribution of consequences of underdevelopment in Brazil, including the lack of the food necessary for survival. The second section — *Labor and Struggle* — presents drawings, paintings, and printmaking that portray the lives of those who build the material life of the country and who struggled to overcome the hindrances imposed on them during the 1950s. Such works contrast with the Brazilian tradition of concrete art, which was hegemonic in visual representations of the period. The third — *World in Movement* — displays documentation on the two main political-artistic movements of the early 1960s in Brazil: The Popular Culture Movement [*Movimento de Cultura Popular*] created in Pernambuco; and National Student Union's Popular Culture Center [*Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*], based in Rio de Janeiro and, later on, in other Brazilian states. The fourth section —*The Aesthetics of Hunger* — gathers visual artists' works and documentation of films, records, books, and plays created between the civil-military coup of 1964 and the end of the decade. These are representatives of an underdeveloped vanguard eager to create a national and popular art in the country. The fifth and last section — *Brazil is My Abyss* — collects several creative works made in the 1970s and at the beginning of the 1980s, during the most authoritarian and violent years of the Brazilian military dictatorship. At that time, the will to overcome underdevelopment clashed with hopelessness, which forced artists to invent new ways of representing an idea of belonging to the country through images, sounds, shapes, and gestures.

Considering this production in today's Brazil means thinking in which sense it continues to be artistically and politically valid. While it is true that the term *underdeveloped* has been used solely on rare occasions, this change is not due to the end of inequalities. Neither to the end of inequalities between different countries nor of those that exist internally in so many national spaces. In fact, such inequalities continue being replaced, thus condemning millions of people to a condition of scarcity amid the wealth generated by these same countries, regions, and spaces. The expression *underdeveloped* is gradually being substituted, in academia and the media, by *emerging country* or *country in development*. Nevertheless, even if *underdeveloped* is no longer employed as before, this substitution suggests that once again the hegemonic idea is that *underdevelopment* is a stage that must be naturally overcome, over an indefinite period, by the poorer countries. This means seeing *underdevelopment* as a temporary situation where some people are inferior to others, instead of seeing it as a condition that can only be overcome through massive changes in the production and distribution of what is necessary for life. In this context, to consider 21st century Brazil as yet an underdeveloped country may be a possible (and paradoxical) way of resisting a condition of subordination that still affects so many who are subordinate to so few. Considering Brazil as an underdeveloped country is a strategy to strengthen the capacity to invent what is necessary to fight inequalities. It is also a strategy to approximate distant times and to make palpable the dreams of many peoples, just as those collected by the artist Randolpho Lamonier and shown in the atrium of this building, in the only work of art made specially for this exhibition.

there are hungry people

The feeling that Brazil's underdevelopment was the result of political and economic subordination to developed countries — and thus impossible to be overcome by the mere passage of time — started to be artistically expressed as soon as the 1930s. Novels like "*O quinze*" (1932), by Rachel de Queiroz, and "Barren Lives" (1938), by Graciliano Ramos, were representatives of what the critic Antonio Candido once called the "pre-consciousness" of underdevelopment. Both novels exposed the damage to human life caused by the recurring droughts in Brazil's Northeast region. Other examples of this "pre-consciousness" were the paintings that Candido Portinari and Lula Cardoso Ayres produced at that time, portrayals of desperation, death, and flight from a land marked by the lack of almost everything. Texts and images suggested, in many ways, that the degrading conditions of the lives they described were not a consequence of the "individual fate" of any person, but of an "economic dispossession" that structured the whole system. In the sphere of art, this production would result in the incorporation of a collection of themes that evinced the poverty and suffering lived by a large portion of the country's population. Such subjects contrasted with the picturesque representation of this human landscape that not so long ago had been hegemonic in the country.

Hunger haunts almost all the early representations of underdevelopment in the country. And it is not bound to rural areas, hunger is the main theme in urban plots like those of the novel "*Os ratos*" (1935) [The Rats], by Dyonélio Machado, and "Captains of the Sands" (1937), by Jorge Amado. It was also present in the photographs published in the state of Ceará's newspapers that registered how the people who went to the state's capital to escape from the impacts of recurring droughts were held in concentration camps built by government representatives. Hunger was a crucial issue to the understanding of what is underdevelopment, and for this very reason, hunger was neglected by those who, should they choose to fight it, would need to change the structures that produced food scarcity for many, while securing an abundant life for few. In the poem "*Tem gente com fome*" [There are People Starving] (1944), Solano Trindade associates the lack of having something to eat with the precarious conditions of life in marginalized (and mostly black) populations in Brazil: "Many long faces/ Willing to arrive/ At some destination/ Any place alive." This speech, however, is constantly silenced: "But the train air brakes /All authoritarian / Silencing all the aches / Shhhhhhhhhhh." It was no wonder that eventually the poem was censured by Getúlio Vargas' dictatorship after its publication. Nonetheless, the sculpture "Hunger and the Scream" (1947), by Abelardo da Hora, announces how central this theme would be in the clash between politics and art in the following decades in Brazil.

work and activism

At the beginning of the 1950s in Brazil, the underdevelopment condition expressed itself in the deep inequalities of living possibilities for the Brazilian people. In the cities, there were a shortage of housing, precarious public services, and humiliating wages for those who had jobs. A significant part of the population lived in rural areas. Still, it could not use the land for producing food, which generated recurrent and violent conflicts with large landowners about the ownership and productive use of the land. The underdevelopment would also manifest itself in the economic and social gap between the different regions of the country. The government started playing its role in overcoming the condition of underdevelopment in Brazil, at the federal level, with the development project of Juscelino Kubitschek's government, which was implemented between 1956 and 1961. The construction of Brasilia and the implementation of an ambitious industrialization program were among the political and economic decisions made at that time. This program had some immediate effects, for example, the growth of urbanization and the consolidation of a new class structure in the country.

The Brazilian art world anticipated and responded to these changes in different manners. Starting in Sao Paulo and later in Rio de Janeiro, there was a rise and consolidation in the visual arts and poetry of the concrete and neo-concrete movements; which proposed the formal and abstract representation of a place still in formation. Movements that reinvented the concrete art of developed countries after a condition of underdevelopment, and that were hegemonically seen as the only response to that situation. Nonetheless, in parallel to these movements, there were other representations of the Brazil of that period becoming more solid; other ways of confronting underdevelopment through artistic creation. In Recife, between 1952 and 1957, this confrontation impacted the works of artists that were gathered at the *Atelier Colectivo*, like Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Guita Charifker, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, José Cláudio, Wellington Virgolino and Wilton de Souza. Their production expressed a definite political standing against the social inequalities of the country and sought to portray the harsh living conditions of the peasantry and the working class. In Porto Alegre, a similar goal motivated the creation of the *Clube da Gravura* [Printmaking Club] in 1950, by Carlos Scliar and Vasco Prado. Artists such

as Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Carlos Mancuso, Danúbio Gonçalvez, and Ailema Bianchetti became associates of the *Clube*. In all of their works, representations of labor and struggle announced the strenuous task of overcoming Brazil's state of underdevelopment.

world in motion

In Recife, in 1960, a diverse group of people (educators, artists, self-employed professionals, and students) joined forces with a common main goal: to fight the illiteracy that afflicted most of the poor children and adults in the city. This condition narrowed the possible futures of the younger generation. It kept the older ones stuck in low-paid jobs, as well as prevented them from taking part in elections — at the time, only literate people had voting rights. A state of affairs that reproduced and widened inequalities between inhabitants of a single territory. By teaming up with the newly elected mayor Miguel Arraes — the first in Recife to make the right to public education a priority — the Popular Culture Movement [*Movimento de Cultura Popular* – MCP] contributed to the radical transformation of the city's social landscape. With the support of different people and institutions, they soon managed to set up a previously non-existent municipal system of popular schools and a revolutionary adult literacy program.

For the MCP, the term "popular culture" encompassed the set of ways of doing things and of understanding the world that informed the lives of the poorest populations, usually subordinated to other dominant cultures. Valuing it meant activating spaces of collective belonging for subjugated people, in a way that allowed them to imagine other possible futures. Their actions were therefore not restricted to formal education, but rather encompassed various fields. They created an art gallery and trained artists and craftsmen, formed an experimental theater group, and put the spotlight on issues that had not been staged before. Moreover, they contributed to the creation of an early popular cinema, combined literacy and medical care, and built squares of culture, where leisure and learning came together. It was in their culture centers that Paulo Freire first experimented with the adult literacy method that would soon be implemented in several parts of Brazil. Consequently, adopting the idea of a comprehensive, community-based education that cut across disciplines and had the ultimate aim of creating the conditions for the emancipation of a population that had been under political tutelage for a long time. Following the election of Miguel Arraes to the government of Pernambuco in 1963, the MCP was called upon to spread its successful experience in the capital throughout the state. The possibility of literacy for thousands of rural workers — thus making them autonomous citizens with the right to vote — also led to growing opposition to the Movement on the side of those who did not accept changes to the dominant structures of social exclusion. In April 1964, the civil-military coup violently put an end to one of the most original popular education projects ever attempted in Brazil.

***

By the end of 1961, the Popular Culture Center [*Centro Popular de Cultura* – CPC], a movement associated with the National Student Union [*União Nacional dos Estudantes* – UNE], was created in Rio de Janeiro. Its origins lie in the will of a group of playwrights, directors, and actors to create a dramatic art form aimed at raising awareness among the poorest sections of the Brazilian population about their subordinate status in society, making them capable (this was their gamble) of transforming this state of affairs. Social scientists and writers such as Carlos Estevam Martins and Ferreira Gullar also joined this initial group, which already included Oduvaldo Vianna Filho and Leon Hirszman. Inspired by the experience of the Popular Culture Movement [*Movimento de Cultura Popular*], created the previous year, the CPC was committed to contributing to a broader project of popular emancipation through a variety of cultural activities. It was with this in mind that its founders sought the support of UNE, which gave them a physical structure and ties to the academic community. Over the following years, more sections of the CPC would be set up in other states, although each would remain autonomous in establishing programs and carrying out projects.

In the field of theater, the CPC engaged in "agitprop theater": scenic comments made in the streets about everyday news. In parallel, they produced more elaborate projects, such as the staging of the plays: "*Eles não usam black-tie*" [They don't wear black-tie] by Gianfrancesco Guarnieri; "*Auto dos 99%*" [Play of the 99%] by Oduvaldo Vianna Filho and others; and "*Revolução na América do Sul*" [Revolution in South America] by Augusto Boal. In the area of music, CPC released the album "*O povo canta*" (The People Sing), which included the protest song "*O subdesenvolvido*" [The Underdeveloped] by Carlos Lyra and Chico de Assis. They also promoted performances by "*sambistas do morro*", *samba* players from the favelas, to an audience that was unfamiliar with them. In cinema, they directed the film "*Cinco vezes favela*" [Five times favela] (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues and Leon Hirszman); as well as co-produced, with the Popular Culture Movement, the original project for the film "*Cabra marcado pra morrer*" [Man marked to die] (Eduardo Coutinho). In the field of publishing, they organized, among others, a series of 27 volumes called "*Cadernos do povo brasileiro*" (Brazilian People's Notebooks). Texts that sought to introduce the reader to issues relevant to the public debate of the time (strikes, land reform, development, inflation), because, as printed on the books' back cover, "only well-informed people can emancipate themselves". The artists linked to the CPC also took part in the so-called UNE Volante: excursions organized by UNE to various Brazilian cities aimed at spreading the word about their work and bringing student leaders closer to workers' and rural organizations. The CPC met a similar fate to the Popular Culture Movement and was immediately dissolved by the civil-military coup of April 1964.

hunger's aesthetics

In parallel with the movements that linked education, art, and politics in the early 1960s, Brazilian culture watched the emergence and consolidation of *Cinema Novo* [New Cinema]. A cinema that Glauber Rocha would define as "technically imperfect, dramatically dissonant, poetically rebellious, sociologically inexact (official Brazilian sociology itself is inexact), politically aggressive and unsure just like Brazil's political vanguards, violent and sad, even more sad than violent, like our carnival is more dominated by sorrow than by joy." An explanation for making cinema (and art in general) in an underdeveloped condition that the critic and poet Ferreira Gullar would consider, regarding texts written at the time, as the affirmation of the "national character of aesthetic expression". The expression of particularity translated into an approximation of the Brazilian so-called artistic vanguard to both themes and procedures associated with popular culture back then. This proximity remained strong — mainly in theater, cinema, and music — despite the institutional rupture of 1964 and lasted almost to the end of the decade, when the effects of the regime's violence escalated — repression, censorship, torture —and ended up dismantling it almost completely. After all, this was a production in which underdevelopment meant not only scarcity, but also the potency for transformation that only a particular worldview can possess.

The most concrete expression of such scarcity was hunger. In "*Geografia da Fome*" (1946) [Geography of Hunger], a study conducted by the physician and geographer Josué de Castro, the relation between hunger and economic and social factors had already been established. The writer Carolina Maria de Jesus stated in her novel "Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus" (1960) that hunger affected even the sense of sight, making the famished see the world in shades of yellow. However, in the text "The Aesthetics of Hunger" written in 1965, Glauber Rocha highlights hunger as not only the constitutive element of underdevelopment that better synthesized the suffering of many, but also as the core agent in the fight for subverting, at any cost, the inequalities that produced and maintained the lack of food for so many. According to him, the noblest cultural manifestation of hunger is violence. It would be in the gap between the weakness caused by hunger and the emancipating potency of an aesthetics that takes it into consideration and incorporates it that the reasons for its existence could be understood and attacked. The paradoxical gap between weakness and potency evokes the motto created by the artist Hélio Oiticica in 1967 that said: "through adversity we live!" This would be the condition of the underdeveloped.

***

In a text written in 1967 — "General Scheme of the New Objectivity" —, Hélio Oiticica sums up what he saw as the main characteristics of the vanguard art typical of an underdeveloped country. The first one was what he called "general constructive will": a will anchored in political, ethical, and social questions. Questions which animated, motivated, his production at that time, including the making of "*parangolés*". Being a synthesis of the artist's creative endeavor — art as an experience in the world —, *parangolés* usually were like "capes" made of cloth and other materials to be worn and animated by anyone. In that year, Hélio Oiticica incorporated, for the first time, the writing of sentences in some of the *parangolés* capes, sentences such as "through adversity we live", "I incorporate the rebellion" and "we're famished". He called them protest capes.

In 1968, Caetano Veloso wrote and recorded the song "*Tropicália*", the opening track of his first solo album, which marked the beginning of the *Tropicalismo* movement. In the song, he articulated a critical accommodation of the cultural, social, and political archaisms that were present during the dictatorial period; and of the valuing of forms, images, and gestures of a new ideology in the making. One can understand the song's impact upon viewing some of the images evoked by the lyrics of "*Tropicália*". This song showed how the "monument" erected "at the country's central plateau" was "very modern", but it had "no door" and its entrance was "an old, ugly and twisted street". And, in that street, there were also many juxtapositions: rose bushes and vultures; *samba* and shootings; *Bossa* and *palhoça*, a Brazilian musical style and thatched huts common in Brazil's poor regions. All of these juxtapositions had no hierarchy and reinforced the dualistic and unequal character common to underdeveloped countries. Countries that combine, in a blatant paradox, situations that embrace the new — airplanes, trucks, "five thousand speakers" — but continue holding on to the old — "a smiling, ugly and dead child" that "reaches their hand out" certainly while they begged for food. Modernity does not end hunger: it rather reproduces it in other corners of the world.

What these artists, as well as others (from theater, cinema, and music), sought at the time was more than the specific repertoires and concepts adopted. They sought the affirmation of a particular speaking stand. An attitude that is inextricably linked to the recognition of underdevelopment as a condition, and not as a temporary stage. A condition that is both an obstacle and an opportunity for generating original discursive and performative thinking. In order to overcome this condition, its duality requires, of those who live it, an active stand of comprehension and confrontation. Which, in turn, requires a "general constructive will." On December 13th, 1968, Institutional Act Number Five was enacted, thus imploding by violent means the environment where this production was being made.

brazil is my abyss

The most brutal period of repression for those who spoke against the military dictatorship in Brazil began at the end of the 1960s. At this time, the constructive will that characterized many of the creations in the previous years was forcibly banned. Faced with a metaphorical siege, the solution for many artists was to invent new ways of representing the country's complexity from an underdeveloped standpoint. In a context openly regressive and violent, what used to be an expression of proximity and distancing from the Brazil of the previous decade started to gradually become an expression of attraction mixed with a feeling of repulse. Since it was impossible to express the hybridism that characterized their productions ironically or festively, artists increasingly began to express it as *abjection*. This concept, in the field of psychoanalysis, relates to a condition in which the subject feels a sense of alertness and tension when facing helplessness after their convictions were called into question and their previously established meanings collapsed.

When the riveting and emancipating joy of the artistic production of the 1960s was turned into abject situations, several artists, in works made in the following decade, took both the appreciation for their living space and the rejection of much of what such space meant and forced them to converge and coexist precariously. The lines that defined

the differences between “sympathy” and “disgust” for Brazil’s condition became blurred in their works. In many ways, these works challenged the authoritarian and dichotomous dictatorship’s slogan: “Brazil: love it or leave it” [*Brasil: ame-o ou deixe-o*]. These were works that shuffled a deck of meanings (the band Doces Bárbaros sang “love it and let it love” [*ame-o e deixe-o amar*]) or blurred the distinctions between what was a part of the body and what was not.

In a text published for the first time in 1973, Hélio Oiticica pinpoints the fact that Brazil’s cultural formation was *diarrheal*, the result of an influx of excrement from a social body afflicted by hunger and eating everything in its way. Hunger, perhaps, about which Glauber Rocha spoke of: the one that could only be satisfied through the hurried violence of the famished. According to Oiticica, if faced with this singularity only two possibilities would exist: to repress the diarrhea and produce “a national constipation” (a metaphor for the most backward aspects of the country) OR to “dive into the shit” in order to build another possibility for Brazil. It was a possible strategy to fight the underdevelopment condition in the politically restricting and repressing environment of the country. Such a strategy implied, as suggested by the poet Jomard Muniz de Britto, taking in Brazil not as a country, but as an abyss and a land of contradictions; as a “collective cancer and illuminating power of darkness”.

third watercolor of brazil
Jomard Muniz de Britto

brazil is not my country: it is my abyss.
it is the *terreiro*, the yard of my— of our contradictions. it is my collective cancer and the bright strength of darkness. it is our interrupted, suffocated, and crushing speech. brazil is not my country: it is my poison. it is the misery that no miracle has concealed. it is not the quiet hope but the concrete and scandalous certainty that everything may (still) happen for the best. it is the hardship of raising awareness after centuries of colonial enslavement. brazil is not my country: it is my anti-discourse. it is ideas and traumas placed and out of place and misplaced. it is bodies in times of hunger still beaming with passion. it is the hatred snarling in the bosom of the powerful and their troublesome burdens for us. it is, in spite of, all the projects of democracy without adjectives of importing receipt or of cunning deceit. brazil is not my country: it is our schizophrenia. it is the usual fear of hurting and even numbed. it is the usual orgasm rubbing against and even deluding us. it is the carnival in the football of religions. it is the terror of ancient times shredding minds and guts even now. it is the delay in the way of waiting without despair. it is the bursts of genius in a sea of so much stupidity. it is everything that divides us, mocks us, and distracts us. brazil is not my country: it is a videotape of horror. it is five thousand times favelas. it is fiftee thousand entranced earths. it is the *boias-frias*, the migrant workers in transit. it is the machinations of the unofficial culture. it is são paulo’s, *sampa*’s neocapitalism. it is the luxurious cinematic red-light drug-addict district of *boca do lixo*. it is the trust, not so naïve as it is said, of the oppressed, repressed, depressed, proletarianized, incarcerated, offended, and humiliated classes. it is the dependency gnawing at everything to achieve nothing. brazil is not my country: it is our pit ever deeper beneath another pit. it is the struggle of life’s severinos against the severianos of the cultural industry. it is devastated forests and devastating floods. anonymous pains of those who inhabit anonymity. the indian whistleless. the black’s afflictedness. the white — who knows? — perhaps conflictedness. the minorities rehearsing their cries. the one percent passing the smoke. it is the poor rhyme of our daily prose, every day is a d-day of poetry, nausea, and crime. brazil is not my country: it is our daily circular cancer thingfied in the circuit of the abyss for the allegory of calm seas.
— Jomard Muniz de Britto

refrigerator dreams
(hallelujah century 2000)
Randolpho Lamonier

The installation takes the form of a dreamlike assemblage of elements representing working-class consumer dreams. Thinking about the proposed historical perspective for the exposition on the relationship development/underdevelopment, this work starts of a reflection on the phenomenon of economic ascension of the working class, especially the working classes between the 2000s and 2020s and how Material conditions allow the individual to be in contact with their own dreams and desires. In counterpoint, thinking about what exists in the realm of dreams is pointing precisely to that which still finds it impossible to become reality. The lack and absence reflected in the object of desire. And what this can reveal about our time and about ourselves, collectively.

To construct this work, I make an inventory of consumer dreams, which I started with reports from family and friends, and which extended to people I met by chance in my daily life during the production period of the work. From a formal point of view, the objective is that the installation has a very heterogeneous and diverse appearance and, therefore, the materialization of dreams has different forms of representation, which include audio and manuscripts of the people interviewed themselves to objects and textile pieces that reference vernacular culture and advertising language.

The final format of the installation – this large volume of objects, materializations of dreams of consumption, suspended in the exhibition space – form a large cloud. By nature modular installation, it will be adapted to each of the CCBBs, decomposed into blocks which will be fluidly re-arranged depending on each architecture.
— Randolpho Lamonier, May 2024.

an underdeveloped art

Moacir dos Anjos

underdevelopment as a condition

In 1961, songwriters Carlos Lyra and Chico de Assis composed songs for the play "*Um Americano em Brasília*" [An American in Brasilia], written by Chico de Assis and Nelson Lins e Barros. In the following year, the play's most remarkable song became a part of the record "*O povo canta*" [The People Sings], produced by the Popular Culture Center [*Centro Popular de Cultura* — CPC], an institution connected to the National Student Union [*União Nacional dos Estudantes* — UNE]. The song, "*O subdesenvolvido*" [The Underdeveloped], mocked Brazil's lasting economic, political, and cultural dependence on other countries. Its long lyrics contained, in each of its many stanzas, the history of Brazil — since it was a Portuguese colony to more recent times, when the US became a constant influence on Brazilians' lives. The lyrics also pointed out the renewed forms of exploitation of the country's people in benefit of foreign capital. At the end of each stanza, the accusing, insistent and provoking chorus was repeated: "*era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido*" [it was a underdeveloped country, underdeveloped, underdeveloped]. Soon after the civil-military coup of 1964, the massive success of the song "*O subdesenvolvido*", especially among high school and college students, resulted in the prohibition of its public performance and in the record being taken out of circulation.

It is not by chance that the concept of underdevelopment has become the theme of one of the most popular protest songs in a moment of such political and cultural effervescence in Brazil as the early 1960s. Despite its origin being more remote in economic thought, the idea of underdevelopment received new instructional substance and more weight in the post-World War II, as a result of institutional and intellectual efforts to imagine the reconstruction of the world in an environment utterly changed, in which it was difficult to differentiate devastation and opportunity. This environment did not allow for much of what used to be considered unchangeable, such as the inequalities in living conditions observed between several parts of the planet. And it was during the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC) — established by the United Nations in 1948 and held in Chile — that the term underdevelopment gained not only more density but also renewed meanings. It started guiding a relevant part of the economic and social thinking of those regions.

The members of ECLAC were called *cepalinos* after the Commission's name in Portuguese (*Comissão Econômica para a América Latina e Caribe*) and Spanish (*Comisión Económica para América Latina y el Caribe*). In broader terms, the biggest contribution of the *cepalinos* — which included the Argentinian economist Raúl Prebisch and the Brazilian economist Celso Furtado — may have been the abandonment of a teleological vision of history that was strong at the time. According to this vision, underdevelopment (with all the material and human lacks that defined it) would be a stage to be unavoidably overcome by the continuous acceleration of economic growth. Thus, the discarding of the idea —somewhat comforting — that, once their products and revenue grew steadily over the years, development was the natural fate for underdeveloped countries, even if the moment of such change could not be predicted. They abandoned the belief that, although they had subdued to the capitalist dynamics a bit later, it was only a matter of time for the underdeveloped countries of that time to match the developed ones in satisfying their needs both old and new. Needs that were constantly recreated by an economic system that promoted and depended on massive consumption.

Instead of conforming to the prevailing notion that there were stages to be reached and surpassed at an uncertain moment, the *cepalinos* of that time made an orchestrated effort to understand the underdevelopment of Latin American and Caribbean countries not as a stage, but as a condition. A condition whose origins dated back as far as the beginning of the colonization of that region by European countries in the 16th century, but which took on a more distinct shape as of the end of the 18th century. The end of the 18th century saw the accelerated industrialization of Western Europe and the consequent expansion of capitalist economies beyond its borders, in search of securing their increased possibilities for material gain. This outreach of capital — with all its characteristic physical and symbolic violence — arrived at regions already occupied by secular economic

systems of a pre-capitalist nature, which resulted in the creation of dualistic structures in which sectors that obeyed different economic criteria were reproduced in an articulate manner[1].

The role assigned to the colonized/underdeveloped countries was that of supplying cheap raw materials extracted by enslaved, or later on underpaid labor; while the colonizing/developed countries got the role of processing and commercializing the goods produced, both domestically and internationally. This dual arrangement generated and sustained a "center" and a "periphery" articulated in a situation of subordination. Center and periphery were understood not only as expressions of the different geopolitical positions occupied by the countries at a given moment, but also as organic parts of a whole system that reproduced, restored and expanded — albeit the differences in pacing — the economic and social inequalities that constitute and define such arrangement. Between the lines of this typification, there was the understanding that the functioning of the world economy engendered and maintained relations of dependency between countries, an issue that would be explored and updated by various Latin American economists and sociologists in the 1960s and 1970s.[2]

Cepali^{n}o^{s} understood underdevelopment, therefore, as an autonomous historical process that had guided the economic and social dynamics of countries located in different parts of the world since a remote past and which still persisted in the 20th century. In Brazil, as in other places, this arrangement became more complex over time, with the gradual qualification of local industries to meet part of the demand for consumer goods and, subsequently, for the replacement equipment, necessary for the continued valuing of wealth, previously brought in ready-made form from the so-called central countries. Nevertheless, even in this more complex configuration — in which the underdeveloped economy is diversified enough to produce, domestically, part of the consumer goods and capital needed to generate wealth —, some limits could not be crossed in this dependent relationship. Such limits were established in the fact that the incorporation of the generated profit remained unequally distributed. The biggest share was due to the foreign companies that ran the main production chains in those economies, thus, either directly or indirectly, it was transferred to the origin countries of the companies.

It should be noted, however, that the preservation of this mechanism of subjection — just sketched in this text — did not imply the immutability of the condition of the underdeveloped. It was precisely by directing attention to the historicity of the constitution of dependency relations between countries that this concept also emphasized the possibility of intervening and changing this reality. In other words, promoting an effort to understand how the condition of underdevelopment was forged over time showed it could be reforged. However, this change would not arrive simply as a result of greater nominal growth in these economies, as previously thought. It would also be necessary to radically transform their productive and social profile, creating relative autonomy for the peripheral countries in relation to the central ones, in accordance with the specific interests of each nation. Based on this understanding, ECLAC developed sophisticated planning and intervention tools for underdeveloped economies to overcome their subordinate condition, a process in which the State would obviously play a fundamental role.

Many of the theoretical and historical formulations associated with this new conception of underdevelopment and its overcoming were developed between the early 1950s and the mid-1960s. In Brazil, there were several political and economic decisions taken over the course of these years that show, in less or more obvious manners, signs of this new way of thinking the place of "the periphery of the world" in the international context. These include both the construction of Brasilia and the ambitious industrialization projects that marked the period, which led to, among their most immediate effects, urban growth, and to the consolidation of a new class structure in the country, as well as it promoted internal migration. It was also in this changing environment that a *regional issue* resurfaced with full force: the recognition of a perversely articulated center and periphery within Brazil itself.

At the beginning of the 1960s, even the hegemonic political strategies of the political left focused more on building an alliance with the national bourgeoisie, to confront the power of the central economies (or imperialism, as it was called at the time), than on dealing with the worsening of the country's obvious internal class conflicts. The centrality of the land question in the period — especially, the need for an agrarian reform — is perhaps a model for this complex and somewhat ambiguous situation, since it was considered, in texts and actions, simultaneously or alternately, as a need for capitalist modernization and/or as reparation for inequalities or injustices.

There were repercussions on various cultural and artistic concepts and actions in Brazil due to the changes in the ways of diagnosing underdevelopment and of positioning oneself in face of this condition in order to subvert it. Just as in the fields of economy and politics, cultural and artistic fields began to strongly question the ideas that came from the center for their dissonance with the national reality. Such ideas started to be understood in the context of a systemic dependence that subordinated, materially and symbolically, many countries to a few.

an underdeveloped vanguard

One of the best known of these efforts at critical repositioning was undertaken by the poet and essayist Ferreira Gullar, when he discussed the notion of an artistic vanguard in the context of underdevelopment. In a text written in 1969 — although he had reread and re-edited his reflections and positions from almost a decade —, the writer emphasized the condition of dependence that defined Brazil and many other countries considered underdeveloped, as well as the lack of perfect cultural equivalence between these and those deemed as developed. In reaction to an environment thus over-determined by a shapeshifting and never-ending relationship of subordination, the notions of the artistic vanguard should, according to Gullar, correspond to problems and needs that are different from those observed in developed countries, and should necessarily take into account the *national issue*. It was in this context that Ferreira Gullar suggested that "the definition of avant-garde art in an underdeveloped country should arise from an examination of the social and cultural characteristics specific to that country and never from the acceptance or mechanical transference of a vanguard concept valid in developed countries."[3]

Using this interpretative key, the essayist either criticizes or applauds various cultural and artistic movements of the 1950s and 1960s in Brazil, according to their lesser or greater ability to take into consideration the country's subordinate integration into the dynamics dictated by developed countries, even in the field of culture. His retrospective objection to the Concrete Movement and his praise for the Neo-concrete Movement — two of the most prominent vanguard artistic movements in Brazil between the mid-1950s and the beginning of the 1960s — are part of this broader reasoning. While the Concrete Movement would be detached from Brazilian reality and emulating formal issues belonging and pertinent to an international avant-garde, the Neo-Concrete would be looking for original ways to deal with a situation of dependency, without giving up other concerns that also moved its members. This is perhaps the most generalist and relevant contribution of Ferreira Gullar's text when thinking about the concepts of a vanguard and an art specific to the underdeveloped condition: defending what he called the "national character of aesthetic expression". National, says the writer, "not because it is 'nationalist' or regionalist, or folkloric, or exotic; but because it is the concrete, particular expression of the universal in the context of a specific culture."[4]

An expression of the particular that was frequently translated, throughout the 1960s, into a closeness by the Brazilian artistic vanguard to themes and procedures then associated with popular culture. This closeness echoed that of the political vanguard of the time, especially in the years before the civil-military coup of 1964. Inspired by references from elsewhere, the political vanguard incorporated and transformed the ways of speaking and doing that were specific to the population that suffered the most from the perverse and persistent effects of underdevelopment in Brazil. And although this closeness was obstructed, in the actual political sphere, by the institutional rupture brought upon by that year's coup, it continued in the artistic field. Notwithstanding, it needed to be rebuilt over and over again, until nearly the end of the decade, when the effects of Institutional Act Number Five (AI-5) — repression, censorship and torture — dismantled it almost completely in creative spaces.[5] Despite the varied emphases and nuances observed at this troubled time in the country, such proximity between the field of what is generically considered popular culture and the art then considered avant-garde is a trait that runs through a significant part of the production associated with the field of visual arts, cinema, theater, and music during that period. A production in which underdevelopment takes on not only a connotation of scarcity but also a potential for transformation that only a particular understanding of the world can possess; which carries in its core the seeds of political, social and sensitive change. This notion of underdeveloped art, therefore, takes on the paradoxical and contradictory nature of the environment where it is produced.

an aesthetics of hunger

In the essay "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", written in the early 1970s, film critic Paulo Emílio Sales Gomes suggests that the main movements in Brazilian cinema can be understood as different responses to the *condition* of underdevelopment to which Brazil was allegedly subjected. This condition is stated right at the beginning of the text in the following manner: "North American, Japanese and, in general, European cinema have never been underdeveloped; at the same time, Hindu, Arabic or Brazilian cinema have never ceased to be. In cinema, underdevelopment is not a phase, a stage, but a state: movies from developed countries have never experienced this situation, while others tend to establish themselves on it."[6]

According to the critic, however, one specific characteristic of Brazilian underdevelopment is that it is the result of a colonial formation that caused — as something inherent to its logic and dynamics — the near extermination of the native peoples who lived in the lands that would form Brazil. As an unplanned result of such ethnocide, there was a gradual and progressive cultural blurring between who is the "occupier" and who is the "occupied" in the country. The occupied survivor of this colonizing annihilation — mostly descendants of voluntary immigrants and slaves forcibly taken to Brazil — was then forged almost in the image of the occupier, although remaining subordinate. Based on this reasoning, Paulo Emílio Sales Gomes concludes that nothing would be foreign to Brazilians, for everything already is.[7] In this context, national cinema would have had to deal with the ambivalent question of being and not being the foreign *other*: of confusing itself with the other or reinventing it from its own point of view. According to the author, *Cinema Novo* [New Cinema] — a movement that emerges, matures and exhausts itself in the 1960s — was one of the responses to the state of Brazil's underdevelopment. Yet, unlike previous movements, especially *Chanchada*, which dominated during the previous two decades, *Cinema Novo* did not seek to appease this ambiguous condition, but rather sought to confront it critically from the perspective of the occupied, the colonized. This confrontation was both thematic, focusing on the extreme inequalities observed in Brazil's countryside and cities but almost absent in national film production, and formal, for it challenged the conventions of script, acting, photography, editing and direction of the world's hegemonic cinema of the time.[8]

1 Celso Furtado, *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*, (São Paulo: Editora Nacional, 1968), 154.
2 Fernando Henrique Cardoso and Enzo Faletto. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica.* (Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1970). — Please notice that this is one of the most influential works about systemic dependency.
3 Ferreira Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte,* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984), 78.
4 Ibid., 95.
5 Roberto Schwartz, "Cultura e política, 1964-1969," in *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*, (São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2014), 8.
6 Paulo Emílio Sales Gomes, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento," in *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, (São Paulo: Paz e Terra, 1996), 85.
7 Ibid., 89-90.
8 Ibid., 99-104.

Such issues are present, quite emphatically, in films by Glauber Rocha, the filmmaker to whom the transgressive character of *Cinema Novo* is more directly associated; notably, albeit in very different ways, in *Black God, White Devil* (1964) and *Entranced Earth* (1967). In both, the director sought to distance himself from both the formal "sterility" and the humanitarian "hysteria" that would affect so many Brazilian artists, in film and in other areas.[9] If formal sterility was the anodyne result of the replication of creative solutions suitable for situations completely different from those experienced by Brazilians, humanitarian hysteria implied the idealization of a people who, precisely because they were "[s]ick, famished and illiterate," were complex enough to be affected by simplistic processes of awareness that treated them as incapable of thinking for themselves.[10] Agreeing with Ferreira Gullar on the need to consider the particularities of an artistic vanguard in an underdeveloped country, Glauber Rocha argued that it was necessary to expose the public to "a new type of cinema: technically imperfect, dramatically dissonant, poetically rebellious, sociologically inexact (official Brazilian sociology itself is inexact), politically aggressive and unsure just like Brazil's political vanguards, violent and sad, even more sad than violent, like our carnival is more dominated by sorrow than by joy."[11]

Rocha posed a challenge for the national cinema, that he himself would need to face, making movies that did not ignore the most remarkable aspects of an underdeveloped country, while taking them as a theme and model for creation. Thus, he translated his worries into a series of texts written over the 1960s and the beginning of the 1970s. In one of the most famous texts, "The Aesthetics of Hunger" written in 1965, Rocha put the spot on a constitutive element of underdevelopment at the time: hunger. He singled out hunger not only as a summary of the suffering of the many people who lived under a subordinate condition in this world, but also as a central player in the struggle for subverting inequalities that produce and prolong the scarcity of food.[12]

The centrality of hunger in underdeveloped countries had already been noted and studied, during the 1940s and the 1950s, by the physician and geographer Josué de Castro. His extensive research on the topic, presented in the book "*Geografia da Fome*" (1946) [Geography of Hunger], allowed him to evidence the complex causes of insufficient or inadequate nutrition in the poor regions of the world. According to the researcher, hunger should not be understood solely as an acute phenomenon, as the "full hunger" that was characteristic of extreme poverty areas or that was a result of extraordinary contingencies. Josué de Castro highlighted as well how necessary it was to consider "partial hunger", which was the consequence of the continuous lack of nutrients that are required for life, and which could slowly kill populations that have no access to those nutrients.[13] The writer Carolina Maria de Jesus stated in her novel "*Quarto de despejo. Diário de uma favelada.*" (1960) [published in English as "Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus" in 2003] that hunger affected even the sense of sight, making the famished see the world in shades of yellow.[14] In order to understand the causes of such "hidden" hunger, Castro said it would be required to consider not only geographical factors, but, most importantly, factors related to the economic and social systems that, in many ways, deprived entire populations of the food they needed for survival.[15]

Beyond its twisted effects and origins, or rather because of them, Glauber Rocha saw hunger as a catalyst for the experiences of underdevelopment that could distinguish national production, since it opposed the "digestive" tendency present in a cinema that was satisfied with imitating cinematographic codes imported from abroad. He advocated making "ugly and sad" movies, because for the filmmaker only a culture of hunger could, paradoxically, undermine that which generates it. And the noblest cultural manifestation of hunger, he said, is violence: "an aesthetic of violence, before being primitive, is revolutionary, it is the starting point for the colonizer to understand the existence of the colonized".[16] Only through an aesthetics of violence could the reasons for hunger be understood and attacked. It would be in the gap between the weakness caused by hunger and the potency for violence of an aesthetics of hunger that Glauber Rocha saw the core of the *Cinema Novo* project. "Entranced Earth", Rocha's "practical manifesto of the aesthetics of hunger" premiered in 1967, the same year when the artist Hélio Oiticica wrote his text "General Scheme of the New Objectivity". That paradoxical gap between weakness and potency evokes Oiticica's finishing sentence: "*da adversidade vivemos*", through adversity we live![17] This would be the condition of the underdeveloped.

we're famished

In "Esquema geral da Nova Objetividade"[18] — an essay that accompanied the exhibition *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro in April 1967 —, Hélio Oiticica summarized what he saw as the main characteristics of the Brazilian vanguard art, the first and broadest of which was what he called the "general constructive will". For the artist, the constructive will that he identified in the works of different Brazilian creators translated itself into attempts of culturally characterizing what was typical of an underdeveloped country. Based on this trait of an artistic production that interested and mattered to him, he proposed updating and radicalizing the anthropophagic strategy of the modernist Oswaldo de Andrade — which was both "shield" and "creative weapon" against foreign domination — so that a "general creative state" could be established in Brazil. However, he warned that, unlike what had happened in the past with the country's so-called artistic vanguard, what he identified as a general constructive will was anchored in the gradual strengthening of artists' engagement in political, ethical and social matters, especially after the 1964 coup.[19]

Even though this text reflected on a group of artists to whom Hélio Oiticica felt close to in varying degrees, there is in his reflections a desire to understand and express, first and foremost, what he himself was producing. And among his most iconic creations from this period were the *Parangolés*, works that synthesized the artist's creative project — art as an experience in the world — and which most of the time (but not always or necessarily) took the form of "capes" made from fabric and other materials found in ordinary daily life, which needed to be carried or worn in various situations of bodily movement in order to come into existence as works. For Hélio Oiticica, the *parangolé* dismantled the boundaries between what is proposed as a creative act and the emergence of meanings for that gesture that arise from the active participation of the "other", thus blurring the rigid distinctions between artist and spectator. More than a term that identified a group of works that shared certain attributes, the *parangolé* was, above all, a concept that revealed the limits of the conventional understanding of art, in which something is created solely for the "gaze" of others. As a corollary of this stance, he starts to suggest that the place where this type of work came into existence could no longer be the "exhibition", proposing instead the notion of "environment".[20]

In 1967, Hélio Oiticica produced a series of *parangolés* capes that for the first time incorporated phrases written or affixed to them, three of which he called "protest capes". The first of these parangolés (*P15 — Capa 11*) carried the motto "*da adversidade vivemos*" [through adversity we live] written on it, which affirms the ability to respond creatively to the difficulties of material survival in Brazil, while at the same time signaling a position that is vitally opposed to (and therefore actively resists) the curtailment of each person's right to state a distinct point of view, free from political, economic, aesthetic or moral constraints. The second (*P17 — Capa 13*), displayed the phrase "*incorporo a revolta*" [I incorporate rebellion], in line with the need to "ground the creative will in the political-ethical-social field", a defining characteristic, according to the artist, of the avant-garde of an underdeveloped country like Brazil. Moreover, it also emphasized the body as a privileged place for exercising that grounding. The third and last of this set of protest *parangolés* made in 1967 (*P18 — Capa 14*) displayed the phrase "*estamos famintos*" [we're famished], in an obvious reference to the condition of lack that is constitutive of the underdeveloped, but also, as Glauber Rocha suggested in his text "The Aesthetics of Hunger", to the emancipatory power that a starving body possesses.

1967 also saw the production of "*Tropicália*", one of the most important works in Hélio Oiticica's career. Included in the New Brazilian Objectivity exhibition, it was the first appearance in the artist's work of what he called "environments", or spaces structured for the participation of the "other". "*Tropicália*" was the direct result of Hélio Oiticica's experience in the slums of Rio de Janeiro and, in particular, in the *Mangueira* community. The experience of walking by the "*quebradas*"[21] of the favela, sneaking between shacks and alleys, was emulated in this environment constructed through the presence of *Penetráveis* in Portugues or Penetrables in English — labyrinths made out of wood and fabric with narrow passages articulated by sand or gravel paths. The makeshift houses found in the poor neighborhoods he frequented — original responses to an impossibility and proof to the inequalities of access to housing — were also invoked in the constructive arrangements that shaped the creations gathered in there.[22] Articulated using elements of nature (in addition to sand and gravel, foliage and living macaws) and of local culture, these Penetrables were part of an environment capable of offering to those who walked through it barefoot the sensation of "stepping on the earth", evoking and sharing what, according to Hélio Oiticica's testimonial, he himself felt when walking through the alleys of the slums and favelas.[23]

All in all, there was in "*Tropicália*" the will to propose a return to basic life experiences, a strategy to de-condition oneself from an alienating social context; what opposed the "torrent of information and imagery" that modern society was imposing from the outside. As a whole, the elements present in the environment aimed at recollecting and reproducing a lived sensation and presenting it symbolically to the other.[24] Years later, the artist would identify these procedures condensed in "*Tropicália*" with a process of conscious "mythification" of daily life.[25] Mythification that was not be confused, however, with a mere celebration of the precarious and that exposed, through the construction of a fragmented image of Brazilianness, the frictions and inconsistencies of life in the country.[26]

9 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, (São Paulo: Cosac Naify, 2004), 64.
10 Ibid., 132.
11 Translator's note: The original citation comes from *Revolução do Cinema Novo* and can be found in page 133. However, the quote used in this text comes from the English translation by Julianne Burton. The reference is as follows: Glauber Rocha, "Down With Populism", trans. Julianne Burton, Amherst College, accessed August 2024, https://www.amherst.edu/system/files/media/0230/ROCHA_Down_Populism.pdf.
12 Ibid., 63-67.
13 Josué de Castro, *Geografia da fome*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011), 18.
14 Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, (São Paulo: Ática, 2014), 44.
15 Castro, *Geografia da fome*, 34.
16 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, p. 66.
17 Hélio Oiticica, *Hélio Oiticica: Museu é o mundo*, ed. César Oiticica Filho (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011), 101.
18 TN: This essay was translated into English under the title "General Scheme of the New Objectivity", which was referred to in the present text. The reference is as follows: Hélio Oiticica, "General Scheme of the New Objectivity," in *Conceptual art: a critical anthology,* ed. Alexander Alberro and Blake Stimson (England: the MTI press, 1999), accessed September 2024, https://monoskop.org/images/5/57/Oiticica_Helio_1967_1999_General_Scheme_of_the_New_Objectivity.pdf.
19 Oiticica, *Museu é o mundo*, 88.
20 Oiticica, *Museu é o mundo*, 82.
21 TN: "*quebradas*" is a multifaceted and multiuse slang that can be used to refer to one's favela's community, or to one's neighborhood, street, home. In many cases, it can be used as a synonym for favela, slum or ghetto, but it is not reduced to that meaning. And, obviously, it can be said in different tones, such as affectionate, humorous, offensive or else: it depends completely on the speaker.
22 For a deeper discussion on the relation between the construction techniques used in favelas and Hélio Oiticica's oeuvre, please read: Paola Berenstein Jacque, *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro: Casa Da Palavra/RIOARTE, 2001).
23 "When I walk or propose that people walk inside a Penetrable with sand and small rocks... I am synthetizing my experience of uncovering the street through the gesture of walking... the uncovering of the urban space through the detail, through the walk... through the synthesis detail of the walk..." Hélio Oiticica's testimonial to Ivan Cardoso in January, 1979." In César Oiticica Filho and Sérgio Cohn, *Hélio Oiticica. Coleção Encontros*, ed. Ingrid Vieira (Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009), 231.
24 Ibid, p. 60.
25 Oiticica, *Museu é o mundo*, 75.
26 For a discussion on the process of projecting an "image" of Brazil in *Tropicália*, read Sérgio Bruno Martins, *Hélio Oiticica: Mapping the constructive.* Third Text, v. 24, n. 4, Jul., 2010, 409-422.

a smiling, ugly and dead child

One of the most relevant milestones of *Cinema Novo* — perhaps its apex and beginning of its end as well — is, as agreed on by critics and historians, Glauber Rocha's "Entranced Earth"[27]. A movie that confronted, or at least exposed, the impasses of the supposedly revolutionary political practice in Latin America in the mid-1960s, but which also presents the cultural conservatism that was dominant at the time and the renewed foreign presence in Brazil; both of which were characteristics of the environment after the military coup of 1964. It is therefore not surprising that the then young and politically engaged singer-songwriter Caetano Veloso was deeply affected by "Entranced Earth" in the process of creating "*Tropicália*", opening track of his first solo album ("Caetano Veloso"), released in 1968. According to its author, "*Tropicália*" was the closest he could get, in form of music, to what "*Entranced Earth*" suggested — a contradictory orchestration between a critical acceptance of the cultural, social and political archaisms in vogue during the dictatorial period, and an appreciation of forms, images and gestures typical of another ideology in gestation. In the song "*Tropicália*", the "monument" erected "at the country's central plateau" was "very modern", but it had "no door" and its entrance was "an old, ugly and twisted street". And, in that street, there were also many juxtapositions: rose bushes and vultures; samba and shootings; Bossa and *palhoça*, a Brazilian musical style and thatched huts common in Brazil's poor regions. All of these juxtapositions had no hierarchy and reinforced the dualistic and unequal character common to underdeveloped countries. Countries that combine, in a blatant paradox, situations that embrace the new — airplanes, trucks, "five thousand speakers" — but continue holding on to the old — "a smiling, ugly and dead child" that "reaches their hand out"[28] certainly while they begged for food. Modernity does not end hunger: it rather reproduces it in other corners of the world.

Tropicália, the song influenced by "Entranced Earth", is considered the initial milestone of *Tropicalismo*, a movement that, according to essayist Roberto Schwarz, constructed an allegory of Brazil — an exposé of the country's anachronisms "by the ultramodern white light".[29] An allegory that was a result, as researcher Celso Favaretto proposed, of the purposeful contrast of images that would be typical of a modern country arranged in unusual and often mocking montages, showing them as upside-down indicators of a Brazil that was still culturally archaic.[30] This creative strategy was, as Caetano Veloso defended at the time, an attempt to overcome underdevelopment by "taking precisely the most tacky elements of our culture and combining them with the most industrially advanced, such as electric guitars and plastic clothes".[31] So, this musical production — which differed from *Cinema Novo* and, in a lesser extent, from Oiticica's works of the same period — distanced itself from what was then considered "popular culture" in Brazil, in order to reinvent the country by swallowing a variety of allegedly modern ideals that were being consolidated there.

But if "*Tropicália*", the song, was acknowledgedly influenced by Glauber Rocha's movie, its title was borrowed from Hélio Oiticica's work of the same name, revealing another convergence in the understanding of the Brazilian situation at the time, despite their differences in creative procedures. Without having any knowledge of the artist's work when he composed the song, Caetano Veloso was alerted by a friend that the articulations of themes and forms condensed in that song somehow related to the environment that Hélio Oiticica was displayed at that time in the New Brazilian Objectivity exhibition. Drawn by his friend's description of the other artist's work and with no other title idea for the already finished song, Caetano Veloso ended up naming it *Tropicália* a few months later, when he finally put it on record.[32]

anthropophagy of the hungry

Beyond the almost fortuitous approximations between artists who positioned themselves differently in relation to a shared time and place, it is possible to notice the existence of something that connects and articulates the works of Caetano Veloso, Glauber Rocha and Hélio Oiticica — or the *Tropicalismo*, *Cinema Novo* and *Tropicália* movement — during this period, baring in mind their differences, of course. In the 1969's text "*Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*"[33], Glauber Rocha suggested that the most significant aspect of the production of *tropicalistas* [participants of *Tropicalismo*] and of *Cinema Novo* would be the point of view adopted by musicians and filmmakers in face of something that both constrained and challenged them. After all, such production was made with the constraints typical of underdevelopment and with the power that this situation holds — from hunger, this element that weakens and at the same time strengthens those who feel it. Therefore, it would be less a matter of repertoire or conceptualization, but rather a matter of affirming a specific speaking stand, determined by the underdeveloped condition. As the author summarizes, when "the country became aware of its underdevelopment, utopian nationalism experienced a crisis and fell apart";[34] in other words: when it became clear that Brazil was not following a path that would necessarily lead to the standard of development already enjoyed by other countries, Brazilians would have no other option than "overcoming underdevelopment through means that are typical of underdevelopment."[35] The important thing, for Glauber Rocha, would be to assume "attitudes about colonial culture"[36] that are not a rejection of Western culture, but which generates a search for and original aesthetic results that aim for emancipation.[37] Such an attitude could be mistaken for anthropophagy in the context of hunger.

This attitude was the great novelty of *Cinema Novo*, just as it was the novelty of *Tropicalismo*. It was also the novelty of some productions in the field of visual arts, among which Hélio Oiticica's work stood out at the time. This attitude is inextricably linked to the acknowledgment of underdevelopment as a condition and not a temporary stage. A condition that is both an obstacle and an opportunity to generate original discursive and performative thought, requiring of those who live under it to adopt an active stance of understanding and confrontation if they ever wish to overcome it. It required a "general constructive will". Just as Celso Furtado suggested in the context of developing economic policies for Brazil, back in the 1950s. A creative posture that recognizes the hegemonic *other* (whoever or whatever that may be) and transfigures it accordingly to the political, ethical and social context in which each person is immersed, thus characterizing such places in new and unique ways. This attitude that continually subverts the established limits — hence, it is a method of construction — and which is, in this context, valued more as a gesture than as formal invention, so that the creative process sometimes matters more than the result. A general constructive will that translates the search for a singularity capable of emancipating the experience of underdevelopment.

diarrhea

The invitation for a critical and creative attitude towards a state of affairs that oppressed appeared once again, transformed, in works and texts produced between the end of the 1960s and the beginning of the following decade. At that moment, the experience of *Tropicalismo* had exhausted itself, with two of its main protagonists — Caetano Veloso and Gilberto Gil — in exile, Cinema Novo had weakened as a collective project for the invention of images and Hélio Oiticica spent most of his time abroad. It was a time of even greater political closure, with the introduction of Institutional Act Number Five (AI-5) and the beginning of the most brutal repression of those who challenged the military dictatorship in Brazil. This is the moment when the constructive will that characterized many of the creations of the previous years was forcibly banned. Faced with a metaphorical siege, the solution for many artists was to invent new ways of expressing a feature typical of a production that articulated, from an underdeveloped standpoint, the most diverse themes and forms, forging a new manner of identification with the country's complexity. In a context openly regressive and violent, what used to be an expression of proximity and distancing from the Brazil of the previous decade started to gradually become an expression of attraction mixed with a feeling of repulsion. Since it was impossible to express the anthropophagic hybridism that characterized their productions ironically or festively, artists increasingly began to express it as *abjection*. This concept, in the field of psychoanalysis, relates to a condition in which the subject feels a sense of alertness and tension when facing helplessness after their convictions were called into question and their previously established meanings collapsed.[38]

This creative turn made it easier to understand the emergence of works such as those made by the artist Artur Barrio, as an example of many others, in the early 1970s (*Defl... Situação...+S+...Ruas...*), in which hundreds of plastic bags containing waste, debris and fluids of the most different natures, but common to anyone's ordinary life, were thrown at various points of the city, mirroring the indistinct nature of the items contained in those bags with the lack of distinction of the places chosen for their distribution. Confronted with bags full of things that, although recognizable in their banality, did not fit symbolically with each other and that were not supposed to be where they were, passers-by experienced the dismantling of the classifying categories that define what is or is not garbage, what is food or inorganic matter, what attracts interest or drives it away. They were brought into contact, even if momentarily, with an act of resistance to an authoritarian and artificially dictating social order.

When the riveting and emancipating joy of the artistic production of the mid-1960s was turned into abject situations, several artists (besides Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Daniel Santiago, Lygia Clark, Lygia Pape, Paulo Bruscky, Regina Vater and others) sang "*ame-o e deixe-o amar* [love it and let it love], took both the appreciation for their living space and the rejection of much of what such space meant in such a moment of expressive constraints and forced them to converge and coexist precariously. Paradoxical procedures that blurred the lines that defined the differences between "sympathy" and "disgust" for Brazil's condition[39] and that challenged the authoritarian and dichotomous dictatorship's slogan — "*Brasil: ame-o ou deixe-o*" [Brazil: love it or leave it] —, which was directed to everyone who disagreed with the direction the country was taking at the time.

In his own way, Hélio Oiticica also approached the idea of abjection as a strategy of political resistance. In texts whose syntax was increasingly fragmented and the vocabulary was constantly invented — perhaps a way of accentuating a point of view or an accent specific to the condition of the underdeveloped — Hélio Oiticica coined the idea that Brazil was the "*subterrânia*" [subterranean] of the world. And although he described the *subterrânia* as "the under developed under the earth as rats of themselves"[40], this characterization was not meant as entirely negative. Rather (or in parallel), there was a desire to reaffirm the precarious position through which people lived and built something; through a country that was increasingly subject to a conservative and violent logic, both internally and externally. Faced with an environment that constrained the emergence and consolidation

27 Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 187.
28 TN: In order for this paragraph to have a better flow, I opted for omitting the original quotes from the lyrics in the text, presenting only the translated version. However, the original quotes are as follows: "[...] monumento/ No planalto central do país"; "O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga, estreita e torta/ E no joelho, uma criança sorridente, feia e morta/ Estende a mão"; "Pelos cinco mil alto-falantes"; "O monumento é bem moderno".
29 Schwarz, *Cultura* e política, 24.
30 Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria, alegria* (Cotia, Ateliê Editorial, 2000), 48.
31 Caetano Veloso, "Acontece que ele é Baiano". Interview granted to Décio Bar. *Realidade*, ano III, n. 33, dez., 1968, 197.
32 Veloso, *Verdade Tropical*, 188.
33 NT: This essay was published in English as "Tropicalism, anthropophagy, myth, ideogram", please note that the following quotes come from this translation. Sadly, the translator's name is not present in text. The reference is as follows: Glauber Rocha, "TROPICALISM, ANTHROPOPHAGY, MYTH, IDEOGRAM", *Tropicalia*, accessed September 2024, http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-antropofagia-mito.
34 Ibid.
35 Ibid.
36 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 150.
37 Ibid., 150.
38 Julia Kristeva, *Powers of horror. An essay on abjection* (Nova York: Columbia University Press, 1984).
39 Schwarz, *Cultura e política*, 26.
40 Oiticica, *Museu é o mundo,* 145.

of a general constructive will, it proposed taking a critical stance that considered, with renewed vigor, the ambivalence and contradictions of living and creating through the adversities inherent to the condition of the underdeveloped. A stance that did not want to deny the "colonialist condition" to which Brazil is subject, nor did it want to preserve it. On the contrary, it wanted to "take on and swallow the positive values given by this condition", thus combating the feeling of helplessness that it instilled and building something that did not exist before.[41]

In a text published for the first time in 1973, Hélio Oiticica pinpoints the fact that Brazil's cultural formation was *diarrheal*, the result of an influx of excrement from a social body afflicted by hunger and eating everything in its way. Hunger, perhaps, about which Glauber Rocha spoke of: the one that could only be satisfied through the hurried violence of the famished. According to Oiticica, if faced with this singularity only two possibilities would exist: to repress the diarrhea and produce "a national constipation" (a metaphor for the most backward aspects of the country) OR to "dive into the shit" in order to build another possibility for Brazil.[42] The artist apparently suggested a subterranean construction that was, perhaps, a possible strategy for fighting the underdeveloped condition in the politically restrictive and repressive environment of the time.

shit

Considering all of this in the light of the Brazil of today also implies thinking about the ways in which these formulations could remain artistically and politically valid. While it is true that the term underdeveloped is rarely found in current economics textbooks, this change is not due to the end of inequalities. Neither to the end of inequalities between different countries nor of those that exist internally in so many national spaces. In fact, such inequalities continue being replaced, thus condemning millions of people to a condition of scarcity amid the wealth generated by these same countries, regions, and spaces. Moreover, food is still scarce and inaccessible for too many people, which led FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations) to create a Hunger Map in 1990. This map indicates, each year, "in which countries a significant part of the population is eating less than the recommended number of calories per day". A map which Brazil left for the first time in 2014 and to which it returned in 2018. The reason why the term underdeveloped is no longer used as widely as it used to be is that, paradoxically, the notion of underdevelopment as a stage to be naturally overcome by the poorest countries through continued production efforts is once again hegemonic in a significant part of the academia and the media. Academia and media sectors, which are spaces of power based on neoliberal ideology and terminology, prefer the term *emerging* country to underdeveloped country. This denomination refers, in a disguised conceptual step backwards, to a passing *situation* of inferiority of some countries compared to others, rather than a *condition* that can only be overcome through broad structural changes in the current economic system. In this context, to consider Brazil as an underdeveloped country (and not as an emerging country) may be a possible way of resisting this condition. No longer with the almost ironic resignation contained in the protest songs of the early 1960s, but rather rescuing, from that same decade and the beginning of the next, a constructive will in a condition of subalternity — domestically and internationally. Reinventing, for recent times, the ability to imagine the impossible in the middle of shit.

41 Ibid., 163.
42 Ibid., 163.

arte subdesenvolvida
Centro Cultural Banco do Brasil

São Paulo
29 de maio
a 5 de agosto de 2024

Belo Horizonte
28 de agosto
a 18 de novembro de 2024

Rio de Janeiro
18 de fevereiro
a 5 de maio de 2025

Brasília
19 de maio
a 3 de agosto de 2025

patrocínio
Banco do Brasil
BB Asset

realização
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

curadoria
Moacir dos Anjos

coordenação
Bruna Neiva (tuïa arte produção)

produção executiva
tuïa arte produção

coordenação de montagem
Nina Maia Nobre

coordenação de comunicação
Camila Pires

produção
Ana Carla Magna
Camila Pires
Nina Maia Nobre

assistente de produção
Atenea Garcia Gómez

expografia
Gero Tavares

assistente de expografia
Luiz Tombini (Studio Tavares)
Iolanda Carvalho (Studio Tavares)

design
Gabriel Menezes (Molde.cc)

assistente de design
Cecilia Cartaxo (Molde.cc)
Ioná Polaris (Molde.cc)

gestão administrativa
Elisa Mattos (Desvio Produções)

assistente administrativo
Jonathas Joba

projeto luminotécnico
Caco Tomazzoli

montagem de luz
Jó Calipoteo

audiovisual
Estúdio Valente

cenografia
Marcenaria Polovina
Elias Polovina
Daniel Polovina
Artur Diogo Rabelo de Sousa
Edimilson de Jesus Leite
Claiton Rodrigues de Jesus

pintura
LM Pinturas
Lourival Lima Oliveira
Francisco Gomes Diniz
Sebastião Ramos Santos
Wesley Lima da Silva

montagem fina
C² Montagem
Alexandre Cruz
Leandro Araújo

montagem de audiovisual
EVJ Produções

sinalização
WL Imagem

museologia
Cecília Sátiro
Cláudia Costa
Mariane Tomi Sato
Simone Trindade
Alice Gontijo

consultoria pedagógica
Camila Pires

produção local BH
Danilo Filho

transporte
FINK Mobility

seguradora
Howden-Harmonia Seguros

assessoria de imprensa
Agência Galo (SP)
Rizoma Comunicação (BH)

catálogo
tipografia: Sul Stencil e Helvetica Now
papel: Eurobulk 150g/m²
impressão: Ipsis
tiragem: 500

agradecimentos
Arquivo Paulo Bruscky, Cinemateca Brasileira, O Buquineiro Livros Raros, Fundação Joaquim Nabuco, Mendes Wood DM, Martins&Montero, Projeto Hélio Oiticica.

César Nascimento e família Abdias Nascimento, César Oiticica Filho, Diogo Cantarelli, Eduardo Sarmento, Guilherme Albani, Ivany Câmara Neiva, Jaqueline Martins, Jones Bergamin, Marcelo Tomé e família de Solano e Raquel Trindade, Natalina Giglio, Paulo Darzé, Renata Vinhas, Thais Darzé, Verônica Coelho.

Esta exposição é dedicada a Jomard Muniz de Brito.

Edição 2024
© tuîa arte produção

Todos os esforços foram feitos para localizar identificar as obras e os textos aqui publicados. Eventuais erros poderão ser corrigidos em futuras edições ou reimpressões. Por favor, entre em contato para qualquer dúvida ou informação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip). Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil.

Arte subdesenvolvida /
organização Bruna Neiva ;
curadoria Moacir dos Anjos. -- 1. ed. --
Brasília, DF : Tuîa Arte Produção, 2024.

ISBN 978-65-985026-0-7

1. Arte brasileira 2. Arte brasileira – História
3. Arte brasileira – Século 20 – Exposições
I. Neiva, Bruna. II. Anjos, Moacir dos.

24-231998 CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte brasileira : Exposições 709.81

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

ISBN 978-65-985026-0-7

Produção Apoio

Patrocínio Realização