



“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970¹

“Artistic exile” and professional failure: Brazilian visual artists in New York in the 1960s and 1970s”

palavras-chave:
“exílio artístico”; artistas visuais brasileiros em Nova York nas décadas de 1960 e 1970; fracasso profissional

O objetivo deste artigo é discutir o fluxo dos artistas visuais brasileiros para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 como um fenômeno coletivo complexo, aqui denominado de “exílio artístico”. Para a análise, considera-se que houve um aumento do campo de influências dos Estados Unidos no meio das artes e da cultura brasileira que atraiu os artistas para aquele país. Apesar dos dispositivos de atração, a cena nova-iorquina não se tornou por isso mais inclusiva e aberta para os que lá chegaram, transformando o “exílio artístico” em uma experiência de *fracasso profissional* para muitos que o viveram.

keywords:
“artistic exile”; Brazilian visual artists in New York in the 1960s and 1970s

The purpose of this article is to discuss the flow of Brazilian visual artists to the United States in the 1960s and 1970s as a complex collective phenomenon which we have called "artistic exile". In order to analyze it, we understand that the increasing influence of the United States on the arts and on the Brazilian culture was responsible for attracting Brazilian artists to that country. However, despite the means used to draw these artists, the New York scenario did not become more inclusive and open to those who arrived there, therefore turning this "artistic exile" into an experience of professional failure for many who tried it.

1. Partes das questões aqui discutidas foram anteriormente apresentadas em congressos e seminários, assim como parcialmente publicadas. No entanto, os argumentos que sustentam a definição do termo “exílio artístico”, assim como o fracasso profissional, são originais. Também é importante lembrar que a pesquisa se desenvolveu com o apoio financeiro do Projeto Universal do CNPq.

Anna Maria Maiolino
In-Out (antropofagia), série
“Fotopoemação”, 1973-2013.

“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970

O “exílio artístico”

Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocado pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as “políticas de atração” dos Estados Unidos. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento, o uso da expressão “exílio artístico” mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes.

Como fenômeno coletivo, o “exílio artístico” não foi problematizado na história da arte brasileira e tampouco priorizado pelos artistas em suas respectivas biografias. Algo que pode ter obscurecido o caráter de exílio desses deslocamentos é o fato de que os artistas brasileiros sempre buscaram se aperfeiçoar no estrangeiro utilizando como principal meio as bolsas e os prêmios de viagens². Desse modo, quando pretenderam sair do país nas décadas de 1960 e 1970, muitos deles recorreram a essas alternativas. Consequentemente, essa tradicional configuração teria acabado por esvanecer os contornos específicos do “exílio artístico”. Ou seja, se a situação política, as restrições provocadas pela censura e pelo controle e as dificuldades exclusivas do meio das artes motivaram o êxodo, foi sobretudo por meio dos prêmios, das bolsas e das viagens culturais que ele se efetivou.

A identificação de um “exílio” específico no ambiente artístico e intelectual não é nova. Já em 1963, o crítico de arte Damián Bayón, por exemplo, chamava de “exilados voluntários” os profissionais de setores médios, artistas e intelectuais argentinos que viviam em Paris pela falta de oportunidades profissionais em seus países de origem³.

Para a crítica de arte Carla Stellweg, os artistas latino-americanos em Nova Iorque carregavam um sentimento de exílio artístico que os acompanhava desde os seus lugares de origem. Segundo essa perspectiva, eles apresentavam um perfil internacionalista e intelectualizado incompatível com as limitadas condições das cenas artísticas de seus países, o que os levava a viver fora do *establishment*. Dessa forma,

2. No Brasil, esses prêmios já haviam sido estabelecidos no século XIX e permaneceram ao longo do século XX. Essa foi uma prática recorrente nos países da América Latina desde o início dos movimentos de independência. Ver: LUCIE-SMITH, Edward. **Latin american art of the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1993, p. 79-94.

3. Apud PLANTE, Isabel. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 27.

4. STELLWEG, Carla. Imán-Nueva York: arte conceptual, arte interpretativo, arte ambiental y arte de instalaciones por artistas latinoamericanos en Nueva York. In: CANCEL, Luis R. (ed.). **El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970**. Nueva York: El Museo de Artes del Bronx/Harry N. Abrams, Inc., 1988. p. 284.

a autora reconheceu em sua análise que o lugar mais apropriado para eles viverem seria mesmo a cidade de Nova Iorque⁴.

Igual diagnóstico foi feito por Robert Woll, então diretor da *Inter-American Foundation for the Arts*, por ocasião da mostra *Magnet: New York*, em 1964:

Eles vinham quando sentiam que tinham exaurido à exaustão, temporariamente, seus próprios países, e temporariamente sentiam-se exauridos como pintores. (...) Talvez uma revista ligeiramente datada, uma tradução tardia de um livro chegue até você, e, em seguida, a partir de um substituto pobre da página impressa você tente entender uma nova mensagem. (...) Hoje há aproximadamente setenta e cinco pintores profissionais da América Latina vivendo e trabalhando em Nova Iorque.⁵

Se o grande número de artistas latino-americanos em território norte-americano se devia à estreiteza do meio em seus países de origem e à dificuldade de o público compreender o que eles produziam, a cena nova-iorquina tonava-se receptiva e cosmopolita, nas palavras de Woll. Mais uma vez, os Estados Unidos eram apresentados como depositários da arte internacional.

Nos mesmos moldes de Stellweg e de Woll, Mário Pedrosa analisou os limites da cena brasileira por ocasião da abertura da Galeria Bonino⁶ no Rio de Janeiro, em 1960:

No Brasil, com efeito, raro é o artista plástico que vive de sua arte. (...) Dessa incerteza de viver, nascem dois inconvenientes: a subserviência dos artistas aos caprichos dos poderosos de bolsa ou de influência ou posição no governo (...) e a caça permanente e aflita aos prêmios, combinações e arranjos. Com ausência generalizada de profissionalização da vida artística, a preocupação da maioria dos artistas é, com efeito, de ganhar prêmios, recompensas, estímulos e ajudas, mesmo a expensas da própria arte, pois que desses “bicos” carecem para viver. (...) Enquanto não se achar outras relações sociais que permitam ao artista sobreviver como artista, assegurada, com a independência econômica, sua independência criadora, a instituição da galeria de arte será indispensável ao bom prosseguimento, em bases profissionais, das atividades artísticas desinteressadas.⁷

As observações de Pedrosa sobre a precária configuração do circuito de arte no Brasil, a falta de profissionalização e a dependência

5. WOLL, Robert L. The attraction of Magnet. In: **Magnet: New York, 1964** [catálogo]. New York: Galeria Bonino, 1964. A seleção dos artistas latino-americanos que viviam em Nova Iorque e que participaram da mostra foi realizada por Staton L. Catlin (diretor assistente da Yale University Art Gallery), Thomas M. Messe (diretor do Solomon R. Guggenheim Museum) e Ida E. Rubin (diretora do Plastic Arts da The Inter-American Foundation for the Arts).

6. Em 1951, Alfredo Bonino abriu sua galeria em Buenos Aires; a filial no Rio de Janeiro abriu em 1960 e, em Nova Iorque, em 1963. Bonino era casado com a brasileira Giovanna e, em 1962, quando o casal se separou, foi ela quem ficou responsável pela galeria carioca, que fechou suas portas em 1994. Ver: CASOTTI, Bruno. Arte carioca perde um pouco de seu colorido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1994.

7. PEDROSA, Mário. In: **Exposição inaugural** [catálogo]. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, maio 1960. O Embaixador da Argentina no Brasil, Carlos M. Muniz, escreveu o prólogo.

de "subsídios" sofreria alterações nas décadas seguintes. No entanto, os artistas parecem ainda necessitar de apoios governamentais, embora agora em menor escala e por meio de isenções fiscais.

Indubitavelmente o circuito artístico passou por transformações substanciais ao longo da década de 1960, sobretudo se consideradas as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde diversos debates estéticos estiveram postos e mostras icônicas para a arte brasileira foram realizadas, como *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Proposta 65*, *Proposta 66*, *Nova objetividade brasileira* (1967), *Apocalipopótese* (1968), para citar apenas algumas. A continuidade dessas atividades, organizadas em sua grande maioria pelos próprios artistas, foi refreada com o aumento da repressão e da censura, o que provocou inevitavelmente a autocensura, o recolhimento e retraimento da cena pública. Como as oportunidades de exibição e mesmo de produção ficaram prejudicadas, os artistas procuraram mecanismos e condições para seguir trabalhando. Nesse sentido, sair do país passou a ser uma alternativa, principalmente para aqueles que haviam se envolvido com algum tipo de ação política ou exibido trabalhos mais críticos ao sistema.

No final da década de 1960, a diplomata Vera Pedrosa, filha de Mário Pedrosa, em sua coluna de artes plásticas escreveu o artigo "Vanguarda – I 'êxodo'", com balanço do ano em que enfatizava a saída dos "componentes da vanguarda radical artística", nominalmente citados: Antonio Dias, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark. Embora as motivações políticas não tenham sido abertamente apontadas como responsáveis pelo fluxo desses artistas, o uso do termo "êxodo" traz à reflexão uma conotação pouco positiva. Afinal, as alegações para as mudanças parecem alheias à vontade dos indivíduos e provocadas por agentes externos. Vera Pedrosa contextualiza esse fluxo: Antonio Dias, por exemplo, não havia saído "por falta de resposta", pois ele vendia muito bem, sobretudo, os seus desenhos; Amilcar de Castro, ao contrário, viajou por questões financeiras, "para poder realizar os seus trabalhos". Toda essa movimentação aconteceu "na base de exposições ou prêmios [e] partiram todos para tentar a Europa ou a América". Afinal, como registrou ela, "apelando para o otimismo", se o êxodo artístico era inevitável e significativo, era possível identificar "em tudo isto apenas uma sadia vontade de extravasar do meio brasileiro e alcançar projeção internacional". Nesse período os artistas procuram por "estímulos que os meios mais vivos da Europa ou dos Estados Unidos podem oferecer. Em outras palavras, buscam um meio capaz de aceitar a produção de vanguarda e de alimentá-la."⁸

8. PEDROSA, Vera. Vanguarda – I "êxodo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1968.

Também em entrevista a *O Pasquim*, em 1970 (portanto, antes de se estabelecer em Nova Iorque), Hélio Oiticica disse:

Agora acontece um fato estranhíssimo. Eu abro meu caderno de endereços e vejo vários buracos, várias pessoas que eu costumava encontrar todo dia não existem mais. Umias foram embora, outras morreram. Eu tive a sorte de viajar porque, senão, seria uma coisa muito dura. Eu tenho condições, mas é uma coisa que precisa de um esforço duplo.⁹

Em carta a Caetano Veloso, que estava em Londres, Hélio advertia sobre os riscos do retorno ao Brasil: “Mário Pedrosa manda um recado: façam o que puderem aí, ou alhures; mas jamais ceder à vontade de voltar. Ele acha que fiz um erro; talvez; mas é que era necessidade e não erro. É difícil eu errar.”¹⁰ Pedrosa se referia ao fato de Hélio ter saído de Londres e voltado ao Rio de Janeiro, o que poderia implicar em algum tipo de risco para o artista. Mesmo que Hélio demonstrasse segurança na carta ao amigo cantor, pouco tempo depois embarcaria para uma longa temporada em Nova Iorque.

Na mesma conversa de Hélio com *O Pasquim* estava também o poeta e compositor Capinam, que manifestava impressão similar sobre o encolhimento da cena cultural brasileira e o contingente em movimento de saída:

Eu sinto o negócio cada dia mais apertado. Todos os meus amigos com quem eu converso pensam em sair, ou falam em saída, o que dá no mesmo. Eu não tenho muitas condições de sobrevivência aqui, fazendo o que eu faço. Não há condições nem de uma sobrevivência imediata, econômica, nem de uma sobrevivência no sentido de fazer o que eu quero fazer culturalmente.¹¹

O êxodo dos artistas também chamou a atenção de Roberto Pontual, que o compreendia como causado pela falta de oportunidades no Brasil:

Começou então o êxodo. Se a partir da abertura dos anos 50 alguns artistas brasileiros tinham pouco a pouco se transferido para a Europa, ali assegurando razoável reconhecimento – como no caso de Almir Mavignier, Mary Vieira, Sérgio de Camargo, Arthur Luiz Piza e Sérvulo Esmeraldo – a segunda metade dos anos 60 assiste a um progressivo encaminhamento para o exterior de artistas diferenciados na idade, mas unidos por uma perspec-

9. Capinam e Oiticica.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970.

10. OITICICA, Hélio. Carta de 21 fev. 1970, para Caetano Veloso], p. 3. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

11. Capinam e Oiticica, Op. cit.

tiva desinibida de integração na contemporaneidade. (...) durante as duas últimas décadas [1960 e 1970], muitos dos mais representativos artistas da América Latina em geral, e do Brasil em particular, foram viver na Europa e nos Estados Unidos, buscando não apenas atualização, mas **também reconhecimento e melhores condições de trabalho**. Na medida em que essas condições começam a existir nos seus próprios países, em que se cria no continente um mercado de arte, cada dia mais sólido, o movimento tende a inverter-se. Os artistas retornam.¹²

Jornalistas, artistas e críticos de arte reconheciam o esvaziamento da cena brasileira apenas sinalizando o fluxo de saída para o estrangeiro. Nas análises, de modo direto ou camuflado, apareciam os reais geradores das viagens: a censura e o controle da ditadura militar, as rarefeitas condições de profissionalização do ambiente artístico e as "políticas de atração".

O termo "políticas de atração" refere-se a um conjunto de ações deliberadas levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país. Como contrapartida, esperava-se que, quando retornassem ao Brasil, apresentassem de modo positivo as instituições dos Estados Unidos e disseminassem, no caso específico dos artistas, o "cosmopolitismo" artístico nova-iorquino. Mesmo que a inclusão dessa cidade tenha sido inevitável no roteiro de qualquer artista contemporâneo, devido ao seu protagonismo na cena mundial, a análise sobre as "políticas de atração" revela uma "aproximação intensificada" pelo acionamento de engrenagens artificiais e intenções camufladas. Seguramente não foram estratégias despretensiosas e sem resultados, haja vista a diminuição da resistência do meio artístico brasileiro ao americanismo em curto espaço de tempo. Ou seja, se os artistas optaram por viajar para os Estados Unidos, a escolha foi estimulada por uma orquestração de ações, entre elas o oferecimento de "bolsas de estudos". Assim, se já havia uma tradição dos artistas brasileiros em sair do país com bolsas para "viagens culturais" e de "estudos", os Estados Unidos mostravam-se como um destino bastante 'atraente'.

No filme *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade satiriza esse recurso de deslocamento utilizado pelos os artistas. Na tentativa de recuperar a pedra muiraquitã de Venceslau Pietro Pietra, que viajara para a Europa, o irmão de Macunaíma encontra a saída. Diz ele: "achei uma solução para o caso: você finge que é artista, arranja uma bolsa do go-

12. PONTUAL, Roberto. O reencontro das raízes. A volta, de vez ou de passagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1974.

verno e vai para a Europa também.” Mesmo cético com a ideia, o *herói sem nenhum caráter* acata a sugestão e aparece na cena seguinte saindo de um edifício com semblante cabisbaixo. A voz do narrador explica o ocorrido: “na maloca do governo informaram que já tinham mais de mil artistas na pensão da Europa, fora outros mil e tantos esperando nomeação. De modo que o herói só podia viajar no dia de São Nunca.”¹³

Se, por um lado, admitia-se sutilmente a existência de um “exílio artístico” no contexto brasileiro, Jacqueline Barnitz faria o mesmo tipo de identificação nos Estados Unidos. A crítica de arte, sempre atenta ao universo dos artistas latino-americanos em Nova Iorque, observou o aumento do número de brasileiros que chegaram à cidade no final da década de 1960 e creditava isso ao recrudescimento da repressão após a decretação do AI-5¹⁴. Em suas frequentes análises, as relações entre o “exílio artístico” e a ditadura militar foram assim explicitadas:

Em um clima em que a originalidade criativa e a liberdade individual correm o risco de ser estrangulados pelo controle evidente do governo e as vaiaas mais insidiosas da condicionada classe média, é cada vez mais difícil que novas formas de arte floresçam. (...) Muitos brasileiros estão morando no exterior, alguns com subsídios financeiros. Brasileiros longe de casa não foram absorvidos completamente em seus novos ambientes, como outros latino-americanos. Ao contrário.¹⁵

A violência vivida durante os “anos de chumbo” no Brasil chegava aos Estados Unidos na forma de relatos, notícias e filmes. O próprio Hélio Oiticica foi assistir a um documentário sobre a tortura e escreveu para Mário e Mary Pedrosa, contando sobre a experiência, em 30 de julho de 1971:

Vi um filme feito com exilados brasileiros aí, por um cara chamado Landau, americano-chileno, ou sei lá o que, de S. Francisco; um filme era entrevista com o Allende, o outro sobre reconstituição das torturas brasileiras: uma maravilha, e o dia que for exibido aqui vai impressionar demais; aparece a filha da Edyla, o filho do Sanz, que faz um depoimento impressionante, etc.; depois de uma hora, fica-se arrazado [sic], e pra não dizer no que se imagina que esteja acontecendo por lá, que não é nem contado nem filmado!; isso que é o pior, e me faz pensar em nunca mais morar no Brasil, at least, enquanto as coisas não mudarem.¹⁶

13. Diálogo extraído do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. Agradeço a Eduardo Veras por essa lembrança.

14. BARNITZ, Jacqueline. *Latin American artists in the U.S. 1950-1970* [catálogo]. New York: Godwin-Ternbach at Queens College, 1983, p. 32.

15. Idem. Brazil. *Arts Magazine*, New York, v. 45, n. 4, fev. 1971, p. 47-48.

16. OITICICA, Hélio. Carta de 30 jul. 1971, para Mário e Mary Pedrosa. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Mesmo que indignados e inconformados com a realidade no Brasil, nenhum dos artistas visuais brasileiros de passagem pelos Estados Unidos se declarou exilado ou se manifestou publicamente em oposição à ditadura militar brasileira, o que não impediu que fossem reconhecidos pelo meio artístico como tal. O escritor e crítico Ted Castle referia-se a Oiticica como um exilado:

Eu o vi como sendo um exilado clássico. Ele era absolutamente adorado no Brasil, mas como não era capaz de atuar lá, por causa do regime, ele partiu. Ele estava sempre planejando seu retorno. Talvez isso explique não ter havido muita propaganda dele em Nova Iorque. Seu elemento foi em grande parte a linguagem. Ele amava escrever em português e era um pensador brilhante. Como um antiartista, foi influenciado por Baudelaire, era um proponente de atividades criativas, fazendo de seu trabalho sua vida, como os *Babylonests*, que produziu onde morou.¹⁷

Percebe-se que os artistas consideravam com cuidado a repercussão que qualquer declaração poderia alcançar, sobretudo porque alguns suspeitavam das atividades de vigilância sobre os brasileiros no exterior. Aqueles que receberam o Prêmio Viagem ao Exterior, por exemplo, possuíam passaporte especial, mas dependiam de liberação do Itamaraty. Apesar da relativa "independência" dos artistas em seus deslocamentos, os trâmites burocráticos necessários para o serviço de imigração norte-americana faziam com que muitos precisassem dos postos consulares para legalizar suas estadas nos Estados Unidos. Uma apresentação feita para Amílcar de Castro, para que ele pudesse receber a Bolsa Guggenheim, é exemplar desses casos:

Esta apresentação é para introduzir o Sr. Amílcar Augusto Pereira de Castro, portador de passaporte brasileiro especial (...) que, com sua esposa e três filhos, deseja estender sua estada nos Estados Unidos até o meio de 1970. O Sr. Pereira de Castro é um artista brasileiro bastante conhecido, que ganhou uma bolsa em escultura da Fundação Guggenheim, o que consistia em uma estada de dois anos neste país. O Sr. Pereira de Castro também ganhou um prêmio concedido pelo Ministério de Educação e Cultura do Brasil, chamado "Prêmio Viagem ao Exterior". Este Consulado Geral está organizando uma mostra de seus trabalhos para o fim deste ano.¹⁸

Os artistas visuais brasileiros expuseram ideias e opiniões sobre

17. Apud STELLWEG, Carla. Magnet-New York. In: CANCEL, Luis R. (ed.). Op. cit., p. 309.

18. MALCHER, Laura. Carta n. 41, 3 abr. 1960, para a Immigration and Naturalization Service. U. S. Department of Justice. Consulate General of Brazil. New York, EUA. Documento localizado no Instituto Amílcar de Castro, Nova Lima.

a realidade brasileira em círculos mais privados. Diferente foi a posição de Glauber Rocha, por exemplo, que se opôs publicamente contra a ditadura brasileira e se declarou exilado. A ausência de situações comprometedoras possibilitou que alguns artistas viajassem ao Brasil mesmo durante o período vivido no exterior e retornassem para os Estados Unidos, como Amilcar de Castro, por exemplo.

O fracasso artístico

Quando se observa mais de perto a experiência do “exílio artístico”, verifica-se que a produção dos brasileiros não encontrou ressonância ou espaço no ambiente de Nova Iorque. Muitos artistas quando lá chegaram já eram profissionais reconhecidos no Brasil, haja vista terem recebido bolsas ou prêmios de viagem. Porém, as oportunidades foram escassas e muitas ocorreram dentro do circuito latino-americano, que, na realidade, era um espaço periférico no circuito daquela cidade.

Antonio Henrique Amaral relatou essas dificuldades:

Quando cheguei lá, resolvi sair com meus slides debaixo do braço e mostrar a galerias e museus. Mais de uma vez me disseram, sem olhar os slides: “*Sorry*, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus.” Eles só se interessam por artistas conhecidos internacionalmente. Existem artistas que moram há anos em Nova Iorque sem ter galeria que os represente e venda. Vivem de venda do próprio estúdio a uma clientela que acompanha seu trabalho.¹⁹

Nesse mesmo sentido, desabafou Amilcar de Castro:

Há três mil artistas do mundo inteiro competindo por aqui e, desses, os latinos são os que têm as menores chances. Você fala em pintor brasileiro e o americano logo pensa em primitivo. E primitivo não dá pé. O problema é arranjar uma boa galeria. Eu tive sorte e consegui uma. Mas não é fácil vender com uma só exposição, principalmente quando são peças como as minhas, que vão de dois a sete mil dólares. Há três outras galerias em Nova Iorque onde se veem artistas latinos expondo, mas são galerias sem importância.²⁰

Pelo fato de serem julgados a priori pela procedência geográfica, os artistas, na grande maioria dos casos, não tiveram seus trabalhos

19. CASTRO, Amilcar. Entrevista concedida a Harry Laus. Bonitas? Banais? Bananas?. **Revista Vida nas Artes**, São Paulo, ano 1, n. 0, maio 1975, p. 53.

20. MENDES, Lucas. Nossos homens em Nova Iorque. **Revista Fatos e Fotos**, s.d., s.p. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

considerados. Consequentemente, o "exílio artístico" se transformou em uma experiência de *fracasso profissional* para a quase totalidade dos que o viveram. E a *falta de visibilidade* e de *sucesso* contribuíram para que o fluxo de brasileiros para Nova Iorque não fosse observado como fenômeno coletivo e com motivações comuns. Isso se acentuou pelo fato de que grande parte da história da arte brasileira apresenta caráter monográfico e a baixa produtividade de um artista, ou seus períodos de crise, não costuma ser foco de atenção e raramente é associada a circunstâncias congêneres. O que aqui se propõe é compreender o *fracasso profissional* não limitado aos dados biográficos e às trajetórias lineares dos artistas, mas como uma experiência compartilhada, em que as dimensões históricas e políticas se assemelham. Assim, no âmbito dessa reflexão, a expressão *fracasso profissional* considera as engrenagens estabelecidas pelos aparatos de julgamento e localizadas em coordenadas espaciais e temporais determinadas: a cena artística de Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. Ou seja, foi nesse contexto que os artistas brasileiros pretenderam se inserir como profissionais e *fracassaram*.

Também a inexistência de memórias ou de narrativas publicadas sobre o "exílio artístico" e a falta de oportunidades em Nova Iorque dificultaram visualizar um *fracasso profissional* comum. É a partir de escassos depoimentos retirados de cartas e breves declarações dadas à imprensa que se conhecem os desapontamentos e as frustrações. Afinal, ao *fracasso* destina-se normalmente a esfera da intimidade e do esquecimento, e não a plataforma pública. Por tudo isso, o tempo vivido no estrangeiro acabou se transformando em um dado silencioso no trajeto desses artistas, ou então em um período de "aprendizado".

Em Nova Iorque, nem ao menos se configurou uma comunidade brasileira, pois os artistas preferiram trabalhar de modo isolado. Em reportagem à revista *Fatos e Fotos*, Lucas Mendes²¹ escreveu:

Eles criam obras diferentes, vivem longe uns dos outros, pouco ou nunca se veem, mas têm um ponto em comum: são artistas brasileiros vivendo em Nova Iorque. No Brasil, ganharam prêmios, foram exaltados, imitados. Na América, estão lutando sozinhos para conseguirem o mesmo.²²

O texto do periódico referia-se a Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Roberto De Lamônica e Ivan de Freitas.

De Lamônica foi um dos raros a fixar residência nos Estados Unidos, chegando a comercializar suas gravuras no contexto norte-americano. Foi, no entanto, como professor na Art's Student League que se

21. Lucas Mendes chegou aos Estados Unidos em 1968, após ganhar uma bolsa de estudos oferecida para jornalistas profissionais no World Press Institute, financiada pelo *Reader's Digest*. Em seguida, a Bloch Editores lhe contratou como correspondente em Nova Iorque. Ver: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/lucas-mendes/trajetoria.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

22. MENDES, Lucas. Op. cit.

manteve financeiramente, tornando-se um qualificado formador de gravuristas na instituição. Ainda no Brasil, utilizava prioritariamente preto e branco em seus trabalhos e, com a mudança de país, a cor entraria em suas gravuras, pois, como disse o artista, “os EUA oferecem grandes recursos técnicos. Aqui encontramos toda a matéria-prima na loja da esquina, tudo pronto e mastigado. (...) aqui me desinibi por completo”²³

Amilcar de Castro manifesta o mesmo entusiasmo pela cidade:

O meio nova-iorquino, com sua quantidade de museus, dá um incentivo enorme, embora o brasileiro não tenha nada a aprender aqui. (...) As vantagens aqui são sobretudo técnicas. Em Nova Iorque o escultor encontra dezenas de oficinas especializadas só com o material com que lido. O acabamento, o polimento, enfim, o cuidado com o seu trabalho é absoluto.²⁴

Por sua vez, Ivan de Freitas declarou para Mendes que se dispunha “a fazer qualquer tipo de concessão”, desde que pudesse permanecer em Nova Iorque e levar adiante as suas pesquisas. Disse ainda que realizava biscates, mas se recusou a revelar precisamente o que fazia, preferindo dizer que vivia de “expediente”: “seu visto expira[ria] brevemente e ele esta[ria] tentando todos os recursos para renová-lo e continuar na ‘cidade mecanizada’ onde o aço, o vidro e o alumínio fazem a paisagem”, afirmou o repórter²⁵.

Sobre a matéria da revista, resta mencionar que, apesar dos percalços das trajetórias e da inexistência de conquistas que relata, o texto apresenta um tom laudatório logo no título – “Nossos homens em Nova Iorque” –, além de conferir aos entrevistados a condição de desbravadores e conquistadores. O entusiasmo manifestado se somava às perspectivas promissoras no horizonte de cada um deles.

As dificuldades financeiras não eram poucas. Os U\$500 pagos pelo Prêmio Viagem ao Exterior não eram suficientes para uma vida confortável e despreocupada na cidade. A realidade dos bolsistas da John Simon Guggenheim Foundation era melhor, porque o valor em 1967 era de U\$9,000 durante o período de doze meses²⁶. Os valores pagos devem ter sido reajustados com frequência, pois em 23 de dezembro de 1970, a fundação informou a Hélio Oiticica que o valor de sua bolsa seria de U\$750 por mês²⁷. Para se compreender melhor a dimensão desses valores, o aluguel de um apartamento no East Village na Segunda Avenida, no prédio onde moravam Leandro Katz e também Hélio Oiticica em 1970, era de U\$250. Nessa realidade, muitos tiveram que encontrar formas complementares de remunera-

23. Depoimento de Roberto De Lamonica. In: *Ibidem*.

24. Depoimento de Amilcar de Castro. In: *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. Valor informado a Amilcar de Castro. Ver: RAY, Gordon. Carta de 22 ago. 1967, da John Simon Guggenheim Memorial Foundation (President) para o artista, New York. Documento localizado no Instituto Amilcar de Castro, Nova Lima.

27. SCHLESINGER, Stephen. Carta de 23 dez. 1970, da Associate Secretary da John Simon Guggenheim Foundation para Hélio Oiticica. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

ção, como Gerchman, que foi trabalhar numa fábrica de esculturas e múltiplos. Afinal, ele havia viajado acompanhado da mulher, a também artista Anna Maria Maiolino, e dos dois filhos. Antonio Henrique Amaral, por sua vez, encontrou uma situação econômica mais confortável, porque vendeu inúmeras pinturas para um colecionador de arte latino-americana. Já Regina Vater, que dividiu sua estada entre a cidade norte-americana e Paris, preferiu viver de forma muito modesta em ambas as localidades.

Se não houve espaço na cena artística norte-americana para o que esses personagens levavam em suas bagagens, a adaptação e a experimentação tornaram-se atitudes constantes. Saídos do Brasil como profissionais reconhecidos, a situação precária e restritiva os impeliu a criarem novas identidades profissionais frente ao anonimato e à regressão experimentada durante esse "exílio artístico". E, para muitos, a esfera de convivência latino-americana lhes garantiu, ao menos, uma pequena órbita de gravitação e interlocução.

Apesar dos dispositivos de atração e dos agentes de promoção para as artes, a cena nova-iorquina não se tornou por isso mais inclusiva e aberta para os que lá chegaram. O período vivido nos Estados Unidos se tornou um interregno na trajetória da maioria desses personagens, pois não foi possível desenvolver projetos similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material a que muitos estiveram submetidos. Mesmo que alguns tenham previsto o "exílio artístico" como um período transitório, não deixaram de buscar reconhecimento e espaço para exibirem o que produziram. Consequentemente, o "exílio artístico" tornou-se uma experiência de *fracasso profissional* para muitos que o viveram.

Como tentativa de se posicionarem na cena, os artistas do "exílio artístico" criaram formas de vínculos, mesmo que efêmeros, com a cidade de Nova Iorque. Dessa experiência, muitos compreenderam que, como outros artistas brasileiros que chegaram àquela cidade como profissionais reconhecidos no Brasil, seriam sempre avaliados por condicionantes externos ao seu trabalho: o estigma de ser estrangeiro e, sobretudo, latino-americano.

Apesar do *fracasso profissional*, os artistas não deixaram de produzir durante esse período e é possível ainda estabelecer características comuns a essas produções. Observando os trabalhos, chama a atenção a diminuição da escala das obras, o que pode estar relacionado às limitadas condições de espaço de moradia e de trabalho. Ao mesmo tempo, as pequenas dimensões permitiram portabilidade e fa-

voreceram o acondicionamento e o transporte das obras, algo a ser valorizado em qualquer exílio.

Observando de modo geral a produção realizada durante a estada dos artistas em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se que a adaptação ao novo meio foi o denominador comum mais frequente, o que exigiu deles uma redefinição em seus processos criativos. Também o enfrentamento de novos debates estéticos os fez se reposicionarem quanto às questões temáticas e formais. Para isso, precisaram buscar novos materiais e se ajustar aos espaços mais limitados de trabalho. Nesse, sentido, o caso de Amilcar de Castro foi singular, porque começou a trabalhar com o aço inoxidável de pouca espessura e acabou substituindo as tradicionais operações de dobrar e cortar pelos engates e encaixes. Rubens Gerchman, por sua vez, optou por não privilegiar suportes bidimensionais e passou a fazer objetos em pequena escala, a utilizar fotografia e fazer ambientes, além de abandonar os acentos locais e nacionalistas.

A permanência efêmera e instável também ressoou na escolha de materiais mais perecíveis, sendo a escrita e o desenho atividades constantes no “exílio artístico”. O acesso facilitado aos suportes tecnológicos acabou igualmente os encorajando a comprar uma câmera fotográfica e uma filmadora super-8, ferramentas mais compatíveis para tratar da velocidade imposta pela nova cidade. Hoje, esses trabalhos, mesmo que na condição de inacabados e experimentais, têm atraído grande atenção, como no caso de Hélio Oiticica, por exemplo.

No retorno ao Brasil, os artistas precisaram se reposicionar na cena artística e nos debates estéticos e políticos que aqui encontraram. Nesse processo, surpreende o fato de que não tenham capitalizado qualquer aspecto do “exílio artístico” para suas trajetórias profissionais, assim como o fizeram outros personagens que viveram fora do país durante a ditadura militar. Se por um lado isso pode ser compreendido pelo “fracasso profissional” que viveram, por outro deve ser aqui lembrado que foi em Nova Iorque que conheceram mais de perto o modelo “artista internacional”, identidade isenta de localismos. Nessa perspectiva, reivindicar qualquer experiência relacionada ao “exílio artístico” poderia acentuar características relativas ao ser “artista brasileiro”, categoria distinta e inferior ao de “artista internacional” que ocupa o topo da escala cosmopolita da produção contemporânea.

Indubitavelmente, o próximo passo seria realizar uma abordagem pormenorizada dos trabalhos realizados pelos personagens que viveram o “exílio artístico”, assim como as mudanças em suas

“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970

produções após essa experiência. No entanto, pelas dimensões dessa demanda, espera-se por uma nova oportunidade para apresentá-la.

Artista	Bolsa	Ano
Josely Carvalho (1942-)	Organização dos Estados Americanos (OEA)	1964
Roberto De Lamônica (1933-1995)	Bolsa Guggenheim	1965
Amílcar de Castro (1920-2002)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1966
	Bolsa Guggenheim	1967
	Bolsa Guggenheim	1971
Rubens Gerchman (1942-2008)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1967
	Bolsa Guggenheim	1978
Ivan de Freitas (1932- 2006)	International Telephone and Telegraph Corporation (ITT)	1968
Abdias do Nascimento (1914- 2011)	Bolsa Fairfield Foundation	1968
Antonio Maia (1928-2008)	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1968
Cildo Meireles (1948-)	Salão da Bússola	1969
Raimundo Colares (1944- 1986)	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1970
Hélio Oiticica (1937-1980)	Bolsa Guggenheim	1970
Maureen Bisilliat (1931-)	Bolsa Guggenheim	1970
Anna Maria Maiolino (1942-)	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1971
Regina Vater (1943-)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1972
	Bolsa Guggenheim	1980
Antonio Dias (1944-)	Bolsa Guggenheim	1971
Antonio Henrique Amaral (1935-2016)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1973
Avatar da Silva Moraes (1933- 2011)	Bolsa Guggenheim	1973
Lydia Okumura (1948-)	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1974

Dária Jaremtchuk possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), Mestrado (1999) e Doutorado (2004) em Artes pela Universidade de São Paulo. É professora de História das Artes da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP e Estudos Culturais EACH-USP. Em 2016, foi selecionada para o Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).



Anna Maria Maiolino
In-Out (antropofagia), série
"Fotopoemação", 1973-2013.