

PARA UM NOVO ESPAÇO, UMA NOVA CRÍTICA

Guilherme Bueno

Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão
Declaração dos princípios básicos da Vanguarda, janeiro 1967¹.

1. O “local da ação”

Frederico Moraes, em 2001, em catálogo comemorativo aos então 30 anos do evento *Do Corpo à Terra* e da exposição *Objeto e Participação*, realizados no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte em 1970, assim os situa não apenas no tempo da história da arte brasileira, mas, literalmente, em seus espaços:

O conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento *Arte no Aterro* – um mês de arte pública, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação *Territórios*, que realizou na área externa do Museu de Arte da Pampulha, em equipe com Dilton Araújo e Lotus Lobo. No primeiro caso, o *Aterro do Flamengo* foi considerado uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No segundo caso, uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical [...] E [em carta

1. Assinado por Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zilio, Maurício Nogueira Lima, Helio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes, Mario Barata. Reeditado em: FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 149-150.

escrita em 1970] acrescentava: “Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora de museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da reitoria [da UFMG] é aquele vazio. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima” (MORAIS, 2001).

Para explorarmos os meandros de tal reminiscência, conforme proporemos nesta primeira parte, é útil discutir esse *aonde* se instaura a obra de arte: deslocar-se da *projeção abstrata do espaço* modernista para uma *ocupação como lugar* aponta para um dos elementos determinantes do que a obra passa a ser a partir da escolha de *onde e como ela acontece*. Trata-se de um princípio que poderíamos derivar da “teoria da guerrilha artística”, proposta em 1967 por Décio Pignatari: “a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. [...] Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia – e a estratégia com a tática” (PIGNATARI, 1967, apud FERRERA, 2007, p157).

As proposições artísticas dos anos 1960 trabalham no limiar de duas temporalidades distintas acerca do presente: diríamos que o modernismo (ainda vivo à época), apesar de também operar no signo da efemeridade, procura sempre intervir criando soluções estabilizadoras de longa duração, ansiando configurar um espaço minimamente assentado. Na metáfora de Mario Pedrosa sobre Brasília, o “gesto colonizador da ocupação”, entrevê-se esse objetivo de *fundar espaços* (fundar civilização pelo espaço, ou seja, implantar pelo pensamento abstrato um sentido universal ao que seria apenas extensão) que, mesmo permeável a transformações, estas são ao máximo possível antecipadas em prol da organização prevista de seu uso regular – uma estrutura dinâmica e controlada nos ditames de seu *projeto*. O caso de Brasília em si é o mais ambicioso, mas outros exemplos pontuais partilham de sua lógica. Se tomarmos três grandes parques inventados em capitais do Sudeste – o Ibirapuera (São Paulo), o Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro) e o Parque Municipal (Belo Horizonte) – todos eles repetem o esquema: dentro das áreas de lazer, o museu de arte, a completar o processo de ilustração do cidadão comum (apesar de, no caso do Parque Municipal, o mais antigo dos três, essa solução ter sido a última

a se completar, sendo em certa medida uma adaptação); isto é, o espaço público da obra de arte – e, por extensão, os modos como ela será contida, comportada e experimentada (sua “exponibilidade”) – está definido em um composto sequenciado e particionado das atividades da vida: a atividade física, nas quadras esportivas; o contato com a natureza, nas áreas verdes; a arte *dentro* do museu – são esferas tangenciadas e aritméticas da vida (uma se soma a outra), mas que, complementares, não obrigatoriamente se misturam. Apesar de não falarmos do cubo branco, e mesmo assumidas as belas e inteligentes transparências proporcionadas pelas fachadas envidraçadas de amplos panos de vidro, o idioma que estabelece o diálogo entre o objeto de arte e o real é o do filtro e decantação, mediado pela *barreira da transparência* pela qual, de dentro do museu, olhamos de novo para o mundo após a “lição de cultura”: ela reforça a concepção enclausurada da arte como elevado *modelo* para o mundo (donde a autonomia ubíqua da obra modernista), aduzido comparativamente no confronto entre a cristalização especulativa de “real” inoculada no objeto artístico e aquilo tudo que, externo, é aferido e revelado *através* dos janelões e de dentro desse espaço cúbico sublimatório.

No que diz respeito ao Aterro e ao Parque Municipal não é secundário seu posicionamento centralizado: ambos culminam um tecido urbano. Arrisco dizer que, no desenho original de Belo Horizonte, a sua implantação aproxima-se de uma situação cardinal como a do Central Park; apesar de distendido em uma faixa, o Aterro não é menos centralizado, uma vez que é desenhado como um parque atrelado ao deslocamento (ou articulado a partir dele), numa combinação inusitada, desconfio eu, de um enxerto de cidade linear e das perspectivas da “cidade como obra de arte” de Camillo Sitte e de cidade-jardim (seu espelhamento em banda da área dos bairros e ligação entre núcleos deriva da primeira; enquanto a perspectiva organizadora imantada pelo Pão de Açúcar, da segunda; quanto a terceira, a disposição da faixa verde no tecido urbano) . Os desenhos do exemplar belorizontino e carioca diferem na forma, mas jamais constituem lugares *fora* da cidade; ao contrário, reforçam seu protagonismo de elementos organizadores, cabendo apenas ao Ibirapuera temporariamente a provisória exceção.

Se eu traço essas considerações é para reconhecemos que sua presença é decisiva no fomento de experiências de sociabilidade, para as quais o museu (ou, genericamente falando, o “equipamento cultural”) disponibilizaria, dentro de seu discurso local de uma modernidade de “cima para baixo”, intencionalmente uma oferta de lustro da alta cultura dentro da organização do lazer. Lucidamente no contexto das grandes cidades, o paisagismo compreende que sua missão é *urbanizar* a natureza – e o faz com marcante competência – proporcionando com isso uma vida coletiva que usufrua do verde sem cair na armadilha que Waldemar Cordeiro já apontara, do “naturalismo chocho, cuja aspiração máxima é o ‘presépio’” (CORDEIRO, 1957a). Ou seja, o sentido público de sua existência num território não é encenar mata virgem e intocada, mas assumir-se como parte da economia subjetiva da metrópole, e quando o parque deixa escapar seu subtexto de um projeto classista, isso não passa batido, como, mais uma vez o líder dos concretistas paulistas fustiga inclemente o Ibirapuera ainda em 1957 (CORDEIRO, 1957b, [2013], p.223): “O Ibirapuera vem aí, feudo terrível do domínio burguês da cultura, usado para promoções de venda da indústria e do comércio”. Paradoxalmente, a arte, ao mesmo tempo que assinalaria sua importância em formar o sujeito moderno, dele se protege, resguardando fronteiras para ambos.

2. A ação no local

Ao repetir uma história que não é nova, desejo acrescentar-lhe algo: alternativamente a uma leitura que toma essas áreas ora como um non-site, ora como uma concessão à mítica do espaço natural, é lícito cogitarmos que precisamente pelo fato desses territórios (*dentro da cidade*) serem habitados por diferentes extratos sociais, práticas multitudinárias de lazer e terem a eles indexados a presença da cidade e do museu que os torna pontos estratégicos para as ações artísticas do final dos anos 1960: eles são *o lugar* por excelência (não seria exagero afirmar que o *lugar* também é a obra), ao calibrarem o real no que haveria de imprevisto nele para o espaço modernista, submetendo-o ao curto-circuito de sua setorização de experiências. Aos eventos relacionados por Frederico Moraes (*Apocalipopótese*, organizado por Helio Oiticica, conclui *Arte no Aterro*),

podemos acrescentar, *Orgramurbana*, (organizado por Luís Otávio Pimentel e Flamarion) como partícipe das mesmas razões em suas escolhas. Trata-se de algo mais do que o “verdadeiro museu” estar do lado de fora, mas que esses territórios são *táticos* (para reiterar a expressão de Pignatari) por deflagrarem “locais de ação” (e a prova mais evidente disso são todos os relatos de intervenção policial ou sabotagem institucional), reconhecendo neles o potencial risco do desbunde descambar na “desordem”.

Na medida em que a arte identifica o potencial de estar em uma condição híbrida², na qual sua mediação, mesmo sem ser extinta, dilui-se ou lida com uma quantidade de variáveis imediatamente menos controláveis, seu estranhamento pontua uma descontinuidade dentro da rotina que, por analogia ao princípio da “ação direta” e do reconhecimento do onde está esse “lugar de ocupação” (e como ele será operado), seria descrita à época pelo mesmo Morais como “arte de guerrilha”, reforçando a transfiguração desestabilizadora do espaço moderno em *território* do contemporâneo³. Ela *precisaria* ocorrer nessa área reconhecidamente apropriada pelo público em geral (“da rua ao parque, do salão à porta da fábrica”) para pôr em xeque o tipo idealizado de transformação conclamado por vanguardas anteriores: seria um novo teste de realidade, inflamado pelo explosivo combustível político da época e não mais pelo iluminismo “generoso” e demiúrgico da modernidade institucionalizada⁴. Essa atenção a um destinatário *público*, ou seja, no qual o dado quantitativo de pessoas a serem potencialmente conectadas importa, desenvolve-se sobre uma estrutura dupla e propositalmente sobreposta: se, por um lado, o fato artístico – como perceberam figuras tão diferentes como Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari e os irmãos Campos – incorpora cada vez mais a esfera da informação (a “comunicação” pós-moderna, também diagnosticada por Pedrosa ocuparia o posto da “fruição” moderna), ela não se faz sem abrir mão da sua capacidade de deflagrar ruído. Nesse ponto, podemos pensar em como essa esfera pública também será problematizada pela teoria, sobretudo em seu viés experimental.

2. Até poucos anos, falaríamos de “contaminação”, mas em nossa atualidade trágica, o termo se torna infame e funesto

3. Vista em seu todo, eu não saberia dizer até que ponto ela confirma uma continuidade singularmente brasileira (como pensa Paulo Sérgio Duarte em seu livro *Anos 60*) ou uma ruptura entre esses dois processos.

4. Um movimento similar a este de reingresso anti-monumental no espaço urbano foi o fenômeno singular de trânsito havido na aproximação entre a poesia concreta e os tropicalistas, ao tensionarem sua incidência entre o público especializado e a audiência incerta da indústria cultural.

3. **O lugar da crítica; a teoria-objeto**

Como evidentemente tais práticas não se fundamentam mais nos termos da mencionada espacialidade projetiva – sendo essa uma *projeção* tripla: de classe, de suas formas mentais e de seu imaginário (ou “exemplares”, se admitimos que elas visavam a conformação de um modelo, cujo símbolo ancestral eram as numerosas versões de figuração do “novo homem brasileiro”) – e/ou de uma introjeção depurada (o utópico aprimoramento pela estética), por consequência, a crítica não disporia mais inercialmente de seus critérios, e – o que é o principal para nós aqui – de uma credibilidade persuasiva outrora assentada na autoridade de seu texto exortativo. Melhor dito, o texto crítico convencional restringe-se ao protocolo; o poder de convencimento de sua retórica demonstrativa (e penso mesmo na estrutura de argumentação, no encadeamento *intelectual* de ideias de Mario Pedrosa) parece um enrijecido distanciamento professoral ainda elevadamente distante da imediatez efêmera, cacofônica e muitas vezes anti-forma reivindicada pela vanguarda dos anos 1960/70. Reconhecer isso explica um dos aspectos mais radicais da “Nova crítica”, que eu enquadraria, mais amplamente, em uma “nova textualidade” explorada tanto por profissionais do ofício como, mais uma vez, Frederico Moraes, quanto por escritos de artistas (nesse caso, eu diria – sem minorar em nada a importância – menos nos seminais textos de Hélio Oiticica e mais em suas proposições-jogo esboçadas nos anos 1970 e no precedente de sua definição de “objeto” em 1968: “O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. [...] Um som, um grito podem ser um Objeto”) (OITICICA, 1968). Tratar-se-ia, acredito, de uma textualidade “para-teórica”, ou seja, um pensar igualmente efetivo e articulado da arte que sai do caráter propedêutico da crítica sobre arte. Pois a finalidade desses escritos, insisto, não é o *convencimento* e comprovação (inerentes a pedagogia dos ensaios e manifestos modernistas), mas a provocação ao leitor como, em alguma instância, um agente – nem que seja um agente que apenas ache tudo esquisito, fique perplexo com o ler/ver desses novos objetos-textos ou textos-objetos e se sinta por um átimo traído pelo “normal”. Esses textos-objetos-objetos-textos visam uma mesma finalidade de “ação” sobre o leitor que é aquela sobre o “observador” – ou melhor, participante – dos acontecimentos em espaços públicos.

Exponenciar o instante, desconcertar o hábito, extrapolar os limites e formatos outrora consensuais de práticas já eram marcos modernos que em seu momento elegeram a crítica (e o manifesto) como uma de suas formas de revelação. Contudo seus efeitos argumentativos parecem tornarem-se redundantes. Em última instância, isso não só leva a crítica (e nem digo aquela atitude supostamente “distanciada” ou “apaixonada”, mas a natureza mesma de sua disciplina) a um limite ético – ela ainda consegue *dar voz* à arte eficazmente ou comporta-se parasitariamente? – assim como abre algumas indagações: essa nova crítica ou essa nova textualidade se performam como obras de arte (superando inclusive o lugar comum da crítica como o “menor” dos gêneros literários), sem necessária ou unilateralmente clamarem essa condição? Ou, essa nova textualidade-obra é em si simultaneamente uma outra forma de obra de arte e uma nova *fala* sua, dissolvendo fronteiras?

Para entendermos melhor o problema, correlações e exemplos são indispensáveis. As correlações podem ser sintetizadas em nomes. Me restrinjo a poucos e célebres apenas para encurtar o caminho: novamente Hélio Oiticica, Frederico Morais e incluo agora Antonio Manuel. Os três estavam vivamente comprometidos tanto com as ações no tecido urbano da cidade – basta lembrar sua presença em um ou mais daqueles eventos listados acima – como na produção desse nova obra-textualidade. Afinal, as proposições-jogo de Oiticica eram um processo de escrita partilhada e inventiva (uma proposição escrita gerava outra de seu interlocutor, num *work in progress* a abrir os limites de autoria) e, em Morais, tanto os *Audiovisuais* (projeções que, como seu autor relembra, respondiam a objetos visuais, instaurando nesse campo, uma vez que também lançadas onde a obra acontecia, um mesmo tipo de contiguidade que, pela escrita, alinham a obra e a crítica literária) quanto a *Nova Crítica* (que responde aos objetos dos artistas produzindo outros tantos objetos *indexados* – talvez o exemplo mais notório sejam os engradados que ele transporta como réplica às garrafas de Coca-Cola das *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles). O caso de Antonio Manuel me parece emblemático dessa sobreposição entre a fala da arte e o objeto por radicalizar a duplicidade, em especial por ele também participar de um veículo cuja circulação é tão pública quanto a ocupação de parques. Penso especificamente em dois trabalhos seus: o curta-metragem *Arte Hoje – Histórias Verdícas* (1976) (Figura 1) e *Exposição de Antonio Manuel, de 0 a 24 horas nas bancas de jornal* (1973) (Figura 2).

Arte hoje não é exatamente um registro ou um documentário, como descreveríamos antecedentes próximos como os filmes *Ver Ouvir*, de Antonio Carlos Fontoura (1966) e *Arte Pública* (1967), roteirizado por Pedro Escosteguy. *Arte Hoje* parece antes uma transcrição das obras dos artistas sobre os quais trata (Paulo Herkenhoff, Rosa Correia, Artur Barrio, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Raymundo Colares, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Alfredo Fontes, Luiz Fonseca), pois, ao invés de explicá-las, procura visualmente performá-las (nisso ele tem parentesco com *Apocalipopótese – Guerra e Paz*, de Raimundo Amado); sendo uma resposta poética, ela se enuncia como obra e não uma legenda aos trabalhos alheios – neste sentido temos uma, digamos, “teoria” que se faz dispensando as ferramentas da crítica, não abdica de ser obra, além de procurar outros canais que não apenas o tradicional da mídia impressa daquela, em particular por, em sua época, chegar diretamente às plateias “leigas” do cinema (ironicamente por uma obrigação legal da época, segundo a qual para cada filme estrangeiro projetado, a sessão deveria ser aberta por um curta nacional). Mas o jornal, tema frequente de Antonio Manuel seria o veículo – e aqui me permito dizer o lugar – de *Exposição de Antonio Manuel – de 0 a 24 horas...* O trabalho surge do desgaste com uma exposição individual recusada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, após o convite ao artista, ressabiado com incursões da censura, seguidamente descartou os projetos por ele apresentados. Após desistir, graças a contatos pessoais e ao convite de um amigo ligado ao periódico *O Jornal*, o artista resolve intervir em seu suplemento dominical, transformando-o em uma exposição das obras vetadas com a duração de um dia, período de circulação do exemplar. Esta exposição (ênfase que ele não criou um novo caderno para o jornal, mas usou um já existente em suas editorias regulares) em nada parecia com o que temos por “matérias” ou editoriais sobre arte usualmente publicadas. Sua construção, absolutamente experimental, entremeava textos, fotos, poemas sobre sua poética, porém não “esclarecedores” dela (no sentido do “didatismo” anteriormente comentado). Ou seja, era uma declaração sobre a obra do artista na forma de uma obra propriamente dita, para a qual só podemos imaginar a reação dos leitores tradicionais do jornal como algo similar àquilo sentido pelos desavisados frequentadores do Aterro do Flamengo. À guisa de conclusão, um novo matiz se coloca na diferença de escritas e “exponibilidades” das mostras de Belo Horizonte em sua configuração original e sua versão, por assim dizer, “retrospectiva”. Frederico Morais, ao reapresentar para um novo público

um experimento marcante, privilegia em 2001 o tom historiográfico e documental, o que poderia soar inusitado, considerando-se o intenso deslocamento protagonizado por ele e outros personagens outrora. Ao aparente descompasso, devemos contrapor um paradoxo positivo: a abordagem de 2001 é consequência da plataforma da vanguarda. Em primeiro lugar, “repetir” *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, numa tentativa de camuflar seu distanciamento histórico, seria trair o sentido de instantâneo e – perdoem-me o termo – “agoridade” que eles traziam. Seria, para empregar novamente o vocabulário de Pignatari, tomar a superfície do “evento” (a língua, e em nosso caso, o vocabulário das formas) por “estrutura” (a linguagem, ou, para nós, o poder de eclosão de uma proposição). Trata-se, mais do que refazer objetos ou proposições, indagar quais situações se reativam em contextos tão diferentes (como era o do Brasil de 2001 comparado ao de 1970); a “remontagem”, aliás, ao atravessar obras e registros documentais, problematiza – agora sob o ângulo de como historiar o evento – a própria lógica expositiva de determinada produção contemporânea, pois retorna uma questão sem restituí-la via a obrigatoriedade do simulacro do objeto imperativamente refeito. Parece-me evidente que, afora essa lente, que nos indica quais agendas poderiam ser reaccessadas três décadas depois, também é importante enfatizar que a escrita da história da arte (assim como a “exponibilidade”) em 2001 igualmente diferia do que era até então escrever sobre arte, e o simples fato de tornar-se necessária instituir uma historicidade para a arte contemporânea, reconhecer-lhe o direito de cidadania – como se fez crescentemente a partir dos anos 1990 – era um indicativo da disciplina já viver rumo divergente daquele contra o qual as vanguardas se insurgiram no âmbito da contracultura. Não se pode omitir o fato disso ser acompanhado por rearranjos e novas demandas do sistema e a recuperação acionada pela academia e o mercado (e porque não deixaria de ser paródico supor que se poderia escrever “como nos anos 1970”). Assumir a tarefa de a um só tempo entender o que é a prospecção de fatos senão fundadores (Frederico em entrevista a Francisco Bittencourt em 1970 manifestava acreditar nisso: “Somos os bárbaros de uma nova raça”) (BITTENCOURT, 1970), efetivamente paradigmáticos, é lançar uma pergunta sobre como esses gestos nos importam. Uma pergunta refeita a nós em seus variados ângulos (1970, 2001, 2021) e que o nosso debruçar-se sobre ela hoje mostra que aquelas agendas ainda têm muito a nos dizer e que temos muito a dizer a partir delas.

Referências

BITTENCOURT, Francisco. *A geração-tranca ruas*. Jornal do Brasil, 09 de maio de 1970. Reeditado em LOPES, Fernanda, PREDEBON, Aristóteles. *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016. O trecho é citado por MORAIS, F. 2001.

CORDEIRO, Waldemar. O concretismo e o problema de organização da cultura. *Arquitetura e Decoração*, n. 22, março / abril 1957b (reeditado em CORDEIRO, Analivia. *Waldemar Cordeiro – Fantasia Exata*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p. 223).

CORDEIRO, Waldemar. Paisagismo e cultura. *Arquitetura e Decoração*, n. 21, janeiro/fevereiro 1957a.

FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 149-150.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um Marco Radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural Belo Horizonte, 2001. (Catálogo de exposição)

OITICICA, Helio. O objeto – instâncias do problema do objeto. *Revista GAM*, n. 15, 1968.



Figura 1 - Antonio Manuel. Stills de *Arte Hoje. Histórias Verdídicas*. Filme, 1976 (em sentido horário, do alto à esquerda para o centro: obras de Alfredo Fontes, Rosa Correia, Luis Fonseca, Raymundo Colares e Cildo Meireles). Coleção do artista, Rio de Janeiro.



Figura 2 - Antonio Manuel. *Exposição de Antonio Manuel. De 0 às 24 horas em todas as bancas.* Suplemento dominical de *O Jornal*, 15 de julho de 1973. Coleção do artista, Rio de Janeiro.