

O retorno ao documento: estratégia da história da arte

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

UFU/CBHA

Guilherme Bueno

MAC-Niterói

Resumo

A comunicação apresenta estudos de caso sobre a relação entre os documentos textuais e a obra de arte, tomando por base o arquivo formado pelo projeto “Arte no Brasil: textos críticos século XX”. Entende-se que a historiografia da arte em um país com poucos acervos documentais organizados possibilita a construção de hipóteses elaboradas sem um contato direto com o documento original. A proposta de retornar ao documento se transforma em estratégia que pode desfazer mal entendidos históricos.

Palavras-chave

História da arte, textos de artistas, arquivos

Abstracts

The communication presents studies on the relationship between text documents and works of art, based on the archives made by the project “Arte no Brasil: textos críticos século XX”. It is understood that the historiography of art in a country with few organized documentary collections allows the construction of hypotheses often developed without direct contact with original documents. The proposal to return to the document becomes a strategy that can undo historical misunderstandings.

Keywords

History of Art, artists’ texts, archives

Introdução

A re-publicação de textos críticos e manifestos não é novidade. Verificamos que em jornais e revistas, desde o início do século XX, era procedimento comum editar os mesmos artigos em São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife, de modo a ampliar a divulgação de idéias consideradas importantes. Uma resenha da exposição de Rego Monteiro escrita por Monteiro Lobato, lançada em *O Estado de S. Paulo* em 02 de junho de 1920, circulou no *Jornal Pequeno* de Recife em 04 de setembro. Com intenção semelhante, catálogos de exposição reuniam fortuna crítica estrangeira e textos seriam reproduzidos simultaneamente em vários jornais diversos, como é o caso dos resumos do Congresso de Críticos de 1959.

O acesso a manuscritos e documentos foi possibilitado pelas revistas de arte e a organização de antologias. A edição paradigmática de “Brasil: primeiro tempo modernista”, realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 1972 foi de suma importância para os estudos sobre o modernismo brasileiro, assim como outras publicações semelhantes.

A seleção de tais textos não é arbitrária. Revela juízos, intenções, interpretações. Ou seja, evidencia a construção de uma história da arte peculiar, e mesmo prospectiva, no sentido em que privilegia a exposição de determinados discursos, ainda não assimilados, para outros historiadores.

Apresentamos a seguir dois estudos de caso revendo textos selecionados pelos pesquisadores do projeto “Arte no Brasil: textos críticos século XX”, coordenado por Ana Maria de Moraes Belluzzo.

Propostas 65

por Marco Antonio Pasqualini de Andrade

A perspectiva sobre a produção artística da década de 1960 no Brasil tem merecido várias revisões da História da Arte. Às contribuições de Daisy Peccinini, que organizou em 1978 no Museu de Arte Brasileira da FAAP a mostra “Objeto na arte – Brasil anos 60” e depois publicou sua tese *Figurações Brasil anos 60*, somaram-se as de Casimiro Xavier de Mendonça¹, Paulo Sérgio Duarte², Cacilda Teixeira

1 MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *63/66: Figura e Objeto*. São Paulo: Galeria Millan, 1988.

2 DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998.

da Costa³ e Paulo Reis⁴. Podemos incluir ainda os capítulos panorâmicos de Walter Zanini na sua *História Geral da Arte no Brasil* e de Aracy Amaral em *Arte Para Quê*, e os estudos específicos sobre artistas da época.

A mostra “Propostas 65”, que reuniu 48 artistas e foi realizada em dezembro de 1965 na Fundação Armando Álvares Penteado, é abordada basicamente em sua dimensão expositiva, tendo sido republicados em coletâneas quatro de um conjunto de dezoito textos (doze no catálogo e seis na revista *Artes*: em janeiro de 1966). Artistas, críticos de arte, designers e publicitários escreveram seus pontos de vista sobre as transformações na arte, a relação com a realidade brasileira e os meios de comunicação em massa, que constituem relevante depoimento da época.

Consideraremos três autores que comparecem com dois textos cada: Schenberg, Ferro e Cordeiro. É possível perceber aspectos comuns, por exemplo o sentimento de uma singularidade das manifestações brasileiras frente aos estilemas importados dos Estados Unidos e Europa. Ou a consciência de uma arte construída por uma colagem de formas, matérias, imagens e linguagens inicialmente desconexas, que reúnem a arte moderna aos elementos populares e à indústria de massa.

Mário Schenberg apresenta os artigos: “Um novo realismo” e “O ponto alto”. Observando a fala do autor, nota-se que há ênfases em pontos que o crítico considera fundamentais: a superação da abstração informalista por uma estética realista; a idéia de um novo humanismo internacional no qual as contradições do homem contemporâneo seriam ultrapassadas; a contribuição do imaginário “não racionalista” ou “mágico”; a arte como veículo de uma conscientização nacional e a crença de uma particularidade da produção brasileira que poderia trazer elementos originais à cena artística.

Schenberg fala de uma “síntese”, que bem poderíamos entender como a percepção do sinal de uma pós-modernidade, anunciada na mesma época também por Mário Pedrosa. Esta “síntese” abarcaria, de um lado, todas as formas artísticas do século XX, portanto, configurando-se uma mistura de categorias e linguagens. Pensa na “síntese” da arte com a sociedade industrial, pesando a influência

3 COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito Pop 1963 – 1968*. São Paulo: MAM, 2003.

4 REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

dos meios de comunicação de massa e a valorização artística da publicidade. Observa a utilização simultânea de materiais apanhados em depósitos de lixo ou ferro velho, com o uso de objetos e imagens habituais e estereotipadas. Uma terceira “síntese” da arte se constituiria, para Schenberg, na tentativa de transcender a dualidade de uma arte individual em contraposição à coletiva, através da busca do equilíbrio entre o existencial e do cósmico. É por este aspecto que valoriza as correntes do realismo mágico e fantástico que considera modos de apreensão da realidade pela imaginação e pelo inconsciente.

Sérgio Ferro escreve “Pintura Nova” e “Vale Tudo”. No primeiro, analisa as tendências informais e a arte pop, considerando seus pontos de interesse e seus problemas. Para o artista, o informalismo eliminaria o espaço em profundidade, reificando a matéria pictórica. Porém, sua intransponibilidade, aliada ao caráter subjetivo, evidenciaria um processo de alienação. Já a pop art traria a busca de novas possibilidades de linguagem, com a inserção de objetos, colagens e fotomontagens, mas se perderia em visões dispersas e irônicas da realidade. Assim, seria necessária uma pintura nova que, apropriando-se dessas tendências, desvendaria os fundamentos e razões das aparências, através da desespacialização do campo pictórico ou pelo uso crítico das imagens-símbolos. Constituir-se-ia em uma pintura aberta, descontínua, incerta e opaca, que traria a possibilidade de participação criativa do espectador, tornando-se, assim, um meio de resistência contra as ideologias reacionárias e os processos de penetração cultural. Essa pintura re-elaboraria a produção internacional e a local, depuradas de seus compromissos de origem.

Em “Vale Tudo”, reafirma a incomunicabilidade das abstrações concretas e informais, e a busca dos fenômenos da realidade com um comprometimento político mais radicalizado. Percebe na produção da época uma oscilação entre niilismo, busca de utopia e engajamento crítico, que se manifestariam através de todos instrumentos possíveis, inclusive academismos, maneirismos e artifícios que emprestariam, roubariam e criariam um novo vocabulário, sem preocupação com a unidade, a correção e a elegância da linguagem.

Waldemar Cordeiro publicou “Realismo ao nível da cultura de massa” e “Todos atentos”. Ao contrário de Schenberg e Ferro, Cordeiro não acreditava que o abstracionismo se encontrava obsoleto, mas que o conflito com o figurativismo teria sido superado. Linguagem visual e cultura de massa gerariam uma nova linguagem artificia que prescindiria do naturalismo e da tradição da arte artesa-

nal. Essa linguagem seria propícia à multiplicação, porém, teria sido dominada pela produção de imagens e objetos kitsch. O pop seria um modo de ultrapassar esse limiar do consumo, pela utilização de seus resíduos e por recorrer diretamente ao mundo das coisas, através do resgate do *ready-made* duchampiano. Cordeiro propõe uma utilização crítica dos meios de comunicação de massa que levasse em conta a presença massificadora da indústria cultural.

Em “Todos atentos”, afirma que “arte de proposta” é arte social, manifestação coletiva aberta ao diálogo. Ressalta o valor semântico do uso das idéias, ou seja, o meio local transformaria as informações providas das relações internacionais da arte. A arte se colocaria, desse modo, como criação, codificação e leitura de uma nova realidade visual diversa dos gêneros tradicionais.

Tais desejos, ou percepções, dos três importantes autores citados, revela um discurso potente, articulado e de grande frescor, que dá continuidade ao engajamento crítico fortalecido na década de 1950. Buscam uma alternativa à crise da arte moderna na aproximação da realidade cotidiana e suas contradições. Eles têm consciência de que estão aderindo às novas propostas internacionais, mas o fazem com senso apurado das suas inconsistências, fragilidades e virtudes. O humanismo cósmico de Schenberg, a prática artística política e resistente de Ferro e a manipulação crítica da linguagem de Cordeiro, presentes em “Propostas 65”, nos fornecem os primeiros sinais do importante debate, sintetizado por Hélio Oiticica em 1967 de uma “Nova objetividade brasileira”.

O texto como objeto

por Guilherme Bueno

A questão do escrito de artista, seminal desde a modernidade, participa no contexto brasileiro dos anos 60 e 70 de uma perspectiva fundadora da arte contemporânea: tomando como ponto de partida o debate em torno da “crise da crítica” e seu papel normativo, o escrito de artista apresenta-se, mais do que como extensão do trabalho, como propulsor de um deslocamento contínuo do lugar do objeto artístico e do espectador. Partindo de Hélio Oiticica (nos ensaios “O Objeto – Instâncias do problema do objeto na arte brasileira” e “O aparecimento do suprasensorial”) e da natureza diferenciada

das práticas artísticas do período levantadas por Guilherme Vaz⁵, o texto, ao converter-se em objeto artístico (ao invés de ser um espelho reflexivo), prolonga uma discussão vinda dos anos 1950 acerca da dinâmica da arte.

A emergência do objeto corresponde a duas estratégias: a superação dos limites da experiência estética como parâmetro relacional, optando-se antes pela idéia de “comunicação” e a ruptura com linguagens comprometidas com a tradição (pintura, escultura, etc.). Ao mesmo tempo, o texto, em suas diversas manifestações, arroga-se papel menos propedêutico do que fenomênico; deslocando-se do manifesto, ele se aproxima da “obra aberta”.

Num arco que vai do Concretismo às poéticas dos anos 1970 (para isso nos valem de textos hoje canônicos – “O Objeto”, de Waldemar Cordeiro; “Teoria do Não-objeto” e “Diálogo do não-objeto”, de Ferreira Gullar, “Nova Objetividade”, de Waldemar Cordeiro e “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de Helio Oiticica –, assim como de críticas e artigos veiculadas posteriormente em jornais de grande circulação e revistas especializadas – GAM, Tempo Brasileiro, Vozes, etc⁶.) notamos um percurso crítico mais complexo para a noção de “experimental”, na qual o texto, que antes alinhava uma lente entre pensamento e obra admite agregá-las como um corpo só, de modo a responder aos dilemas sentidos já na tensão concretismo x neoconcretismo⁷. Nela (para além da redução “racionalismo x sensibilidade”) se demarcaram paradigmas em torno da circulação, lógica produtiva, valor social e modelos dialógicos da obra de arte,

5 VAZ, Guilherme. Pequena notícia meteorológica. *Malasartes*, n.1, 1975: 14.

6 Alguns exemplos onde o problema do objeto aparece direta ou indiretamente: NOB não se conforma com a forma. *Jornal dos Sports*, 14-abr-1967 (na qual há uma descrição da mostra Nova Objetividade Brasileira); AYALA, Waldir. Salão dos Etc. *Jornal do Brasil*, 28-out-1969 (sobre o Salão da Bússola); Clark, Lygia. Da supressão do objeto. *Navilouca*, 1975; MORAIS, Frederico. Revisão 69-2. A nova cartilha. *Diário de Notícias*, 06-jan-1970; MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. O corpo é o motor da “obra”. *Revista Cultural Vozes*, jan-fev. 1970. MORAIS, Frederico. Escultura, objeto e participação. *GAM*, n. 9/ 10, 1967.

7 De fato, podemos reconhecer já na poesia concreta (basta lembrar do “Plano piloto da poesia concreta”) e neoconcreta uma materialidade objetual do texto – seja na coincidência entre os espaços da poesia e das artes plásticas na obra dos irmãos Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, notável no modo como apresentaram seus trabalhos na Exposição Nacional de Arte Concreta, seja nos poemas neoconcretos de Ferreira Gullar (especialmente “Lembra” e o “Projeto Cães de Caça”, desenvolvido em conjunto com Oiticica), no qual há uma leitura corporal de ordem semelhante àquela dos *Bichos*, de Lygia Clark. A questão seria, portanto, de como o texto migra para o espaço *real* dos objetos comuns, tal como a arte o teria feito.

que se desdobrariam numa variedade de termos (objeto, não-objeto, nova objetividade, probjeto; no Salão da Bússola ele seria classificado como “etc.”), indicativos das transformações e passagens entre um cenário da última modernidade e da arte contemporânea.

Por alguns dados deste processo (a organização de uma espécie de “sala especial” na mostra Nova Objetividade Brasileira dedicada a um histórico do objeto em nossa produção⁸; recorremos também aos escritos de Frederico Moraes, Walmir Ayala, Mario Barata, Lygia Clark entre outros⁹), percebemos como esta noção empreende um deslocamento nominal e ontológico, indicador de uma diferença radical frente aos parâmetros – mesmo os modernos – da arte.

A condição do “objeto” na arte brasileira paradoxalmente reivindica uma tradição. Ao se relacionar às experiências concretista e neoconcretista, ele ultrapassa em muito o exercício de atualização ou conciliação geracional para lidar criticamente com a fratura, em 1964, de uma plataforma humanista do imediato pós-guerra que tivera sua culminância em Brasília. A determinação de uma continuidade histórica mínima, delineia um sintoma de contemporaneidade na arte brasileira cuja resistência imediata é a manutenção de uma “vontade experimental” transgressora¹⁰. Neste sentido, a nova condição do texto enquanto programa se dá em dois níveis:

O primeiro refere-se ao texto e a teoria enquanto mecanismo de historicidade. Trata-se da correspondência entre a estrutura argumentativa dos ensaios do catálogo da Nova Objetividade Brasileira e o desenho da exposição¹¹: ao invés de “retorno a figuração” (como inicialmente se pensara desde as edições de 65 e 66 de Opinião e de Propostas 65), registra, outrossim, o objeto como instrumento de superação da pintura de cavalete – ou da pintura em geral – e

8 Na qual foram exibidos, dentre outros, o *Cubocor*, de Carvão e o *Livro da criação*, de Lygia Pape.

9 ver nota 3 para referências.

10 Apenas para insistir numa das idéias centrais deste texto: a identificação do “objeto” como fato decisório fundador de uma “tradição” – e transição – do último modernismo e da arte “pós”-moderna (no sentido pensado por Mario Pedrosa) no Brasil.

11 Vale notar o quanto o texto de Waldemar Cordeiro no catálogo de Nova Objetividade Brasileira tem um caráter que ultrapassa o manifesto e registra uma textualidade quase poética. Quanto ao ensaio de Oiticica, a coincidência com princípios que ele desenvolveria posteriormente em ensaios como “A obra aberta”, “Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira”, “Arte ambiental, arte pós-moderna” e “O objeto. Instâncias do problema do objeto”, sem esquecer seu esforço em “Esquema geral da Nova objetividade” em traçar um histórico do problema do objeto desde a arte moderna.

todos os seus aparatos simbólicos e sociais. É uma “genealogia” de rupturas não só comportamentais, mas, sobretudo, da natureza da obra enquanto entidade e receptáculo de uma experiência específica. O dado significativo desta continuidade está em precisar igualmente desconstruir os limites do programa ético-estético nascido uma década antes. Fato digno de nota é, inclusive, que esta passagem se dá menos por dados formais do que no exame da viabilidade da arte diante da “concorrência” com a cultura de massas. A universalidade humanista da arte abstrata, que já oscilava entre a “funcionalidade” concretista e uma “re-sensibilização” neoconcreta (admitindo que aqui há uma simplificação) assume uma nova dimensão “informacional”, semiotica. O tema da “comunicação” (mote do Salão da Bússola), o sentido comportamental (dos escritos de Helio Oiticica a partir, sobretudo de 1968, com sua ênfase na sexualidade e nos estados de ultrapassagem provocados por entorpecentes), a aproximação com a tecnologia (em Waldemar Cordeiro), além de sinalizarem vetores dispersos de uma subjetividade “pós”-moderna, indicam, com a politização transgressora da mesma, o desafio de enfrentar a fetichização e mercantilização do sensível, antes camuflada na *experiência desinteressada* moderna. Objeto, significa, portanto, uma entidade não-condicionada às estruturas cristalizadas.

O segundo nível de nosso problema responderia a dúvida de em qual instância o objeto e o texto entram conjuntamente neste quadro. Uma vez que ele (o objeto) não equivale, conforme dito, a uma unicidade empírica, deixa de espelhar uma materialidade específica. Mais uma vez recorrendo a Oiticica, o objeto / texto / proposição, incoercível a gêneros, atravessa teoria e poesia (como nos seus escritos sobre Gerchman e Antonio Manuel¹²; ou ainda, para nos valermos de outro caso, os “poemas-objeto” de Gerchman), e assimila duas instâncias (intelectiva e sensível) que haviam sido segmentadas na modernidade. Este deslocamento contínuo apareceria posteriormente em poemas escritos por Barrio para o jornal BuDum e até em seu *Manifesto*, que possui uma versão “desenhada” (atualmente na Coleção Gilberto Chateaubriand), ou, em caminho inverso, nos trabalhos de Guilherme Vaz, com seu atravessamento de linguagens, nos poemas concretistas “políticos” dos anos 1960 e na contribuição de Frederico Moraes no evento “Do Corpo à Terra” (na qual o texto

12 OITICICA, Helio. Os objetos-ideogramas de Gerchman. *Jornal do Brasil*, 21-mar-1970. OITICICA, Helio. Urnas quentes. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). *O Jornal*, 15-jul-1973.

vira, literalmente, objeto e imagem), sinalizando a dissolução proposital entre conceitual e sensível, que desfaz o sentido exclusivamente normativo e unidirecional associado ao texto.

Tal como o objeto reveste-se desde sua origem de um hibridismo, o texto/objeto segue compasso idêntico: sua redação e veiculação podem se dar em sistemas alternativos (as proposições lançadas por Helio em sua correspondência, um “circuito” independente ao de veiculação formal da obra) ou coincidir com os espaços das “artes plásticas” (“Lute”, de Gerchman). Ao se completar pelo leitor, a proposição confunde os atributos e limites entre produtor (grosso modo, o artista/esteta), propagador (o crítico) e receptor.

Além de nos ajudar a refletir sobre os desdobramentos e clivagens da crítica desde a primeira metade dos anos 1960 (inclusive na defesa da “crítica participativa”, que se pretendia poética), o problema do texto / objeto nos é útil para uma aproximação com a arte conceitual no final daquele período (ou ao menos o que na época convencionou-se chamar disso), identificada na produção de artistas que ganham espaço sobretudo a partir do Salão da Bússola. A proposição-objeto (conjunção texto-obra) é o ponto de passagem na qual o princípio da vontade experimental se inscreve em uma condição que, diferente do termo norte-americano da “desmaterialização”, aponta antes rumo a uma *pós-objetualidade*¹³, na qual, como assinala Guilherme Vaz, já se entende o sistema e o mercado como linguagem, algo que dá um outro passo a frente da anti-arte do contexto da Nova Objetividade. Este cenário heterogêneo e não-linear refaria o estatuto do texto mesmo quando este se recoloca como política crítica ou inventiva, como seriam posteriormente os casos de Malasartes, A Parte do Fogo, Navilouca, Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais), Pólem, Nervo Óptico, e inúmeras outras investidas acontecidas nos anos 1970.

13 A intenção de cunhar este termo, ao invés de simplesmente aplicar aquele formulado por Lucy Lippard, pretende, antes de tudo, enfatizar uma singularidade do processo histórico brasileiro no modo como se dará a dissolução do objeto, de certa maneira ainda indexada a uma discussão atrelada a sua modernidade interrompida.