

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 13, jan-jun/2013

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

Viso.

**Caminhos comoventes:
Concretismo, neoconcretismo
e arte contemporânea no Brasil**

Otávio Leonidio

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

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil

O artigo problematiza os nexos existentes entre modernismo, concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil, abordados aqui a partir da análise de uma obra específica – a performance *Symbebeko*, da artista Juliana Notari, ocorrida em março de 2011 no vão-livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM. Defende-se a tese de que, em contraste com narrativas mais ou menos canônicas, a passagem do moderno ao contemporâneo é marcada, no Brasil, por compromissos e contradições inusitadas e por vezes surpreendentes.

Palavras-chave: concretismo – neoconcretismo – arte contemporânea no Brasil

ABSTRACT

Moving Ways: Concretism, Neoconcretism and Contemporary Art in Brazil

The article stresses the complexity of the bonds between three paradigmatic moments in Brazil's avant-garde art (i.e., modernism, concretism, neoconcretism), which are analyzed here from the stand point of one specific work – the performance *Symbebeko*, enacted in 2011 by the artist Juliana Notary at the Museum of Modern Art at Rio de Janeiro. In contrast with canonical readings, the article contends that the overcoming of the modernist ideology in Brazil is not only complex, but also highly contradictory.

Keywords: concretism – neoconcretism – contemporary art in Brazil

LEONIDIO, O. “Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 13 (jan-jun/2013), pp. 93-116.

DOI: 10.22409/1981-4062/v13i/153

Aprovado: 09.09.2013. Publicado: 29.10.2013.

© 2013 Otavio Leonidio. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

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

Accepted: 01.10.2013. Published: 29.10.2013.

© 2013 Otavio Leonidio. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

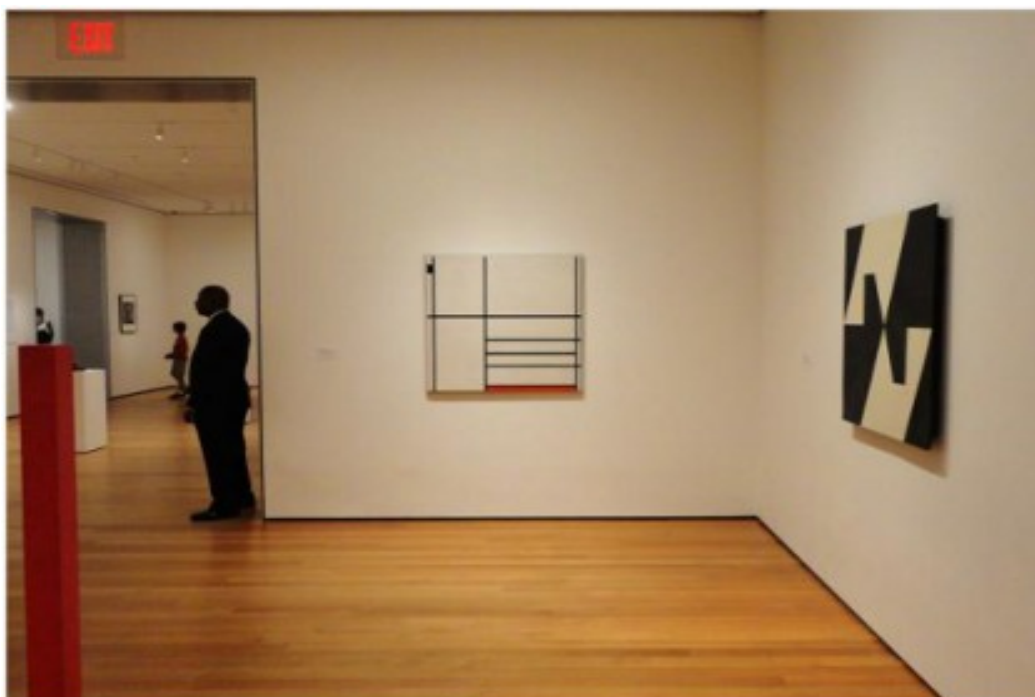
License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Para Cecília Cotrim
Em memória de Renata Porto Motta

De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano, da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu".
Ferreira Gullar, *Manifesto Neoconcreto*, 1959

Quão contemporânea é a arte contemporânea brasileira?

A pergunta parece fora de lugar e de ordem, estranha ao ambiente triunfalista que caracteriza a suposta – e festejadíssima – consagração internacional não apenas de certa produção brasileira contemporânea, mas sobretudo da obra de seus supostos pais e mães fundadores, em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica. Com o que segue, quero mostrar que, mais do que oportuna, a pergunta é crucial.



Lygia Clark e Mondrian, MoMA/NY, 2012

Para respondê-la, tratarei de uma obra específica – a performance *Symbebeko*, da artista Juliana Notari, ocorrida em março de 2011 no vão livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM.



Symbebeko, Juliana Notari, MAM Rio, 2012

E adotarei como marco crítico duas interpretações mais ou menos indisputadas sobre a arte contemporânea no Brasil, quais sejam:

(1) o concretismo paulista marca o esgotamento do ciclo “modernista” (i.e., vinculado à agenda da “brasilidade modernista” marioandradina e oswaldiana) nas artes visuais brasileiras e inaugura o ciclo “moderno”;

(2) o neoconcretismo carioca constitui uma superação do concretismo - superação que se identifica com o ultrapassamento da ortodoxia racionalista concretista em favor do sensualismo fenomenológico neoconcreto.

Começamos pela primeira, a interpretação bastante repisada de que o concretismo marca o esgotamento – ou pelo menos certo esgotamento – do ciclo “modernista” das artes visuais brasileiras e inaugura o ciclo “moderno”. A afirmação não implica, sem mais, que, com o advento do concretismo, se exaure o modernismo brasileiro, que ele simplesmente deixa de existir. Quer dizer apenas que ele deixa de ser reconhecido pelos setores da vanguarda artística brasileira (e é essa sua autoimagem) como o carro-chefe da *tarefa da modernidade*, vale dizer, o empenho concertado dos setores esteticamente mais progressistas da cultura artística nacional em favor da renovação e autonomização da prática e da pesquisa das artes visuais no Brasil. Numa palavra, dizer o esgotamento do modernismo significa dizer que ele deixa de ser reconhecido como vanguarda.

Na prática, portanto, o advento do concretismo marcaria o fim do ciclo de vigência mais ou menos indisputada da “brasilidade modernista”, período em que a arte brasileira de vanguarda tinha por missão, a partir da agenda definida em meados dos anos 1920 por Mario e Oswald de Andrade, *incorporar* (e gosto do sentido místico dessa palavra) o espírito, o caráter, a feição nacionais, i.e., a brasilidade.¹

Sobre o significado para a “modernização” das artes visuais brasileiras do advento e consolidação do programa da brasilidade modernista, gostaria de recorrer ao que foi dito por dois importantes intérpretes do nosso modernismo – Carlos Zílio e Ronaldo Brito. O que eles disseram? Em *A querela do Brasil*, Zílio tratou do modo como o programa da brasilidade impôs constrangimentos insuperáveis à pesquisa estética modernista:

[...] após um primeiro momento desorientado de destruição do academismo, os modernistas da Semana [de 1922] propõem um projeto de cultura brasileira. Negando o nacionalismo retórico, eles pretendem a globalização do imaginário brasileiro, numa unidade criada pelas fontes culturais formadoras, na contribuição do popular e na absorção da contemporaneidade da arte das sociedades industriais desenvolvidas. Em arte, o trabalho de Tarsila [do Amaral] será o que melhor consegue realizar a receita dessa sopa antropofágica.²

Uma das consequências dessa busca de “unidade” – isto é, de um programa estético que tenta a todo custo conciliar fatores nem sempre compatíveis, nomeadamente, de um lado, o elemento popular brasileiro e, de outro, o pensamento estético de vanguarda do mundo industrializado, com destaque para a estética cubista – foi o nacionalismo ter se reduzido a uma “temática”, a pintura se tornando, por isso mesmo, “narrativa e tradicional com um verniz moderno”.³ Coincidentemente, afirma Zílio, nosso modernismo acaba se ligando ao que há de menos “moderno” no panorama estético internacional:

Ao buscar a contemporaneidade, o Modernismo irá ligar-se a correntes que já não representavam os movimentos mais renovadores. Ao se influenciar por artistas secundários da Escola de Paris, ou ao reiterar de Matisse e de Picasso seus aspectos mais convencionais – salvo, em parte, a exceção de Tarsila com Léger – o movimento brasileiro mostrava suas limitações construtivas. O modernismo não possuiu condições estruturais de perceber os movimentos construtivos, o Dadaísmo e o Surrealismo a não ser nos seus procedimentos mais aparentes.⁴

Ainda mais enfática é a leitura proposta por Ronaldo Brito em seu ensaio “A Semana de 22: o trauma do moderno”, publicado em 1983. Digo mais enfática pois, diferentemente de Zílio, Brito parece menos disposto a conceder aos ideólogos da brasilidade o mérito (em todo caso, mais político do que propriamente estético) de ter contestado o que Zílio chama “a ideologia dominante”. Eis a leitura que Brito faz da questão da “brasilidade”:

Muito mais um ‘clima’ que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, [o programa da “brasilidade”] praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a

modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição. Ora, seria impossível descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas, amarrado ao compromisso com uma dada figuração. Mais ainda, com o objetivo de vislumbrar e construir uma identidade visual brasileira a partir de matéria-prima artística totalmente diversa que se recebia da Europa. Claro, tudo resultava meio inadequado. A relação posterior entre Portinari e seu fantasma, Picasso, é bastante esclarecedora a respeito.⁵

Brito não para por aí. Ele chama atenção para a promiscuidade (a terminologia é minha, não dele) que se estabelece, dada a natureza das exigências intrínsecas ao programa da brasilidade, entre palavra e visualidade:

O que se fala pouco, ou não se fala nunca, é o caráter literário da ideologia da brasilidade. O fato evidente de ser ela, antes de mais nada, verbo, e por isto infundir, de fora para dentro, conteúdos ao trabalho dos pintores e escultores. Assim, apesar dos avanços, seguimos atrelados à tradição cultural portuguesa: o verbo comandava inteiramente o olho, que por si só não detinha poder de significação. [...] a vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e consequente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo. O Cubismo, o Fauvismo, o Suprematismo, o Neoplasticismo são exemplos de Modernismo exclusiva ou predominantemente visuais. A sua eventual tradução brasileira, no entanto, se faria sempre através do filtro da brasilidade. A fixação de enunciados plásticos brasileiros, quase sempre verbalizáveis, parecia uma necessidade estrutural de nosso modernismo. [...] Este dado específico do nosso modernismo – sua conquista, frente ao academicismo europeizante – nem por isso deixava de ser até certo ponto contraditório com a própria modernidade.⁶

Apenas para ilustrar a predominância das leituras de Zílio e Brito sobre o significado do modernismo brasileiro nas artes visuais, cito outro renomado crítico brasileiro, Paulo Sérgio Duarte. Segundo ele

[n]osso modernismo é tímido e envergonhado, como quem sai da casa-grande para a cidade e não quer mostrar – aliás com justa razão – seu passado recente escravocrata e ignorante. As telas geniais de Tarsila, que fazem parte de nossa história da arte, não têm nada de antropofágicas, a não ser o título de uma delas. Em nenhum momento a forma devora o ‘estrangeiro’. A assimilação das lições cubistas e pós-cubistas, já em andamento àquela altura, anos 20, encontra uma adequação conciliatória no meio brasileiro.⁷

É precisamente esse modernismo tímido e envergonhado, incipiente e conciliatório, que, alegadamente, o concretismo e, depois dele o neoconcretismo, encerrou.

Esta não é, uma vez mais, uma interpretação minha. Dentre suas formulações mais articuladas – e por isso mesmo mais influentes – destaca-se a proposta, uma vez mais, por Ronaldo Brito. Em suas palavras

No Brasil [...] a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da ‘vanguarda construtiva’. Tarsila, Di Cavalcanti,

Guignard, Portinari, entre outros, realizaram a passagem e tiveram uma atuação mais ou menos semelhante à dos grupos que precederam na Rússia o surgimento do suprematismo e do construtivismo [...]. Foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas [...]. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante./ [...] Tratava-se de levar à frente o trabalho de Malévitch e Mondrian e, mais para perto, de Max Bill e dos concretos suíços. O prêmio da Bienal de São Paulo de 1951 concedido à peça de Bill *Unidade tripartida* foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta. Esse entusiasmo [...] fez grassar entre os que aqui estavam uma tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos implícitos nessa tendência.⁸

Brito tampouco está sozinho nessa linha de interpretação. À guisa de exemplo, cito a leitura do crítico Guy Brett, um dos pioneiros na divulgação da arte neoconcreta brasileira no exterior. Em suas palavras,

O impacto pleno destas ideias [as ideias da vanguarda do século XX] no Brasil coincide com o momento, pouco depois da guerra, quando Lygia [Clark] e o outro grande inovador brasileiro, Hélio Oiticica, começaram a trabalhar. Os dois artistas consideravam Mondrian e Malevich os seus mentores. Foram atraídos para estes artistas como aqueles que, assim o sentiam, se tinham afastado mais decisivamente dos instrumentos de representação pictórica – ilusionismo, profundidade, perspectiva – herdados do Renascimento [...] No entanto, como se pode ver nos seus escritos e declarações, Lygia e Hélio compreenderam as realizações dos pioneiros da abstração não só como uma tendência formal e conceitual, mas também fenomenologicamente: que o novo espaço pode em certa maneira ser sensualmente *vivido*. [...] É como se Mondrian tivesse montado o cenário para a viagem de Lygia Clark além do ótico.⁹

Como se percebe, a leitura de Brett enfatiza não tanto a primeira, mas a segunda interpretação mais ou menos corrente (e igualmente elementar) a respeito da arte contemporânea brasileira, qual seja, a de que o neoconcretismo constitui uma superação do concretismo – superação que se identifica com o ultrapassamento da ortodoxia racionalista concretista em favor de uma abordagem mais fenomenológica, vale dizer, mais sensorial, corpórea, sinestésica, etc.

Poderia citar novamente, à guisa de exemplo da predominância desta leitura, a interpretação de Ronaldo Brito, o conjunto de múltiplas oposições que seu ensaio pioneiro estabelece entre, de um lado, a “ortodoxia concretista”, com seu “reduccionismo racionalista”, e, de outro lado, o aspecto “libidinal”, “vivencial”, “afetivo”, “erótico”, “fenomenológico”, “expressivo”, numa palavra, de “sensibilização do trabalho de arte”.¹⁰ Opto todavia por lançar mão de um texto de época – o *Manifesto Neoconcreto*, redigido pelo poeta Ferreira Gullar e assinado, além de Gullar, pelos artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. A clivagem com relação ao excessivo racionalismo concretista surge de chofre, já nas primeiras linhas do texto: “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola

de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Gullar prossegue:

[...] Malevitch, por ter reconhecido o primado da ‘pura sensibilidade na arte’, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. [...] O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.¹¹

Como se vê, mais até do que um enunciado *a favor* do neoconcretismo, o manifesto de Gullar se apresenta, de início, como um discurso incisivamente *contrário* ao concretismo – mais do que um libelo *em defesa* da sensibilidade, emoção e afetividade neoconcretas, como uma profissão de fé *contrária* ao racionalismo, o cientificismo, a objetividade concretas. E isso pela simples razão de que, aos olhos fenomenológicos de Gullar, o concretismo não havia sequer compreendido que uma arte *insensível*, que descuidava das “possibilidades expressivas” da arte geométrica, nem mesmo arte é. *Ressensibilizar* a arte não significava portanto apenas contrapor-se a uma estética porventura *equivocada* ou *ultrapassada*; no limite, implicava transformar não-arte em arte, no caso, em arte moderna.

*

Redigido e publicado em 1959, o *Manifesto Neoconcreto* não discute o tema que aqui nos ocupa, qual seja, a passagem do moderno ao contemporâneo. O “contemporâneo” como categoria operativa tanto da história quanto da crítica de arte data de anos mais recentes, e surge sobretudo como sucedâneo à categoria do “pós-moderno” e, mais ainda, do “pós-modernismo”, tidas cada vez mais como inadequadas para dar conta da experiência contemporânea (o problema residindo sobretudo no prefixo “pós”, ou seja, num dispositivo semântico tipicamente historicista e, por isso mesmo, inadequado para dar conta de uma experiência que, porventura, escapa ao domínio da “historicidade” moderna).¹²

O que não significa dizer, absolutamente, que a questão da *atualidade* do neoconcretismo – não apenas sua pertinência, mas seu *avanço* vis-à-vis de outras manifestações artísticas, em especial o concretismo paulista – não fosse central para o autor e demais signatários do *Manifesto*. Era, obviamente. Talvez fosse mesmo uma das questões que mais mobilizava os envolvidos, fazendo com que, aos olhos dos cariocas, seus pares paulistas não fossem considerados apenas *equivocados*, mas também e sobretudo *defasados* – artistas que, reza o Manifesto, “[...] *ainda* veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica”.¹³

Como ocorre amiúde, ficou a cargo da historiografia, e não dos artistas eles mesmos, a tarefa de definir o neoconcretismo, mais até do que como uma etapa do projeto construtivo brasileiro, como a via de acesso das artes visuais brasileiras ao espaço da “contemporaneidade”. E é esta tese – a ideia de que o neoconcretismo marca a passagem da arte brasileira do moderno ao “contemporâneo” –, mais até do que as duas anteriormente mencionadas, aquilo que eu gostaria de discutir com o que se segue.

Uma vez mais, lanço mão da leitura de Ronaldo Brito, e de sua defesa da ideia de que o neoconcretismo “operou uma ruptura na sequência do desenvolvimento construtivo” brasileiro e “lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil”.¹⁴ A amparar essa tese está a interpretação de que, em última instância (estou, bem entendido, simplificando o argumento de Brito), o significado cultural do neoconcretismo residiria em sua recusa a aderir a “um projeto até certo ponto messiânico, que envolvia uma sequência de esforços no sentido da superação do subdesenvolvimento”.¹⁵ Nessa perspectiva, portanto, a contemporaneidade do neoconcretismo estaria em acusar (artisticamente, bem entendido), as aporias, inconsistências, dilemas e contradições do projeto construtivo brasileiro em sua assumida vinculação com a ideologia do desenvolvimentismo e seu notório desejo de industrialização, produtividade, racionalização do ambiente moderno brasileiro.

A ser destacado na caracterização de Brito está, como se vê, não apenas a afirmação do neoconcretismo como manifestação cultural autenticamente contemporânea; sobressai igualmente a tendência a definir essa contemporaneidade (ainda que não exclusivamente) em termos locais, vale dizer, vis-à-vis da ideologia da modernização brasileira: ser contemporâneo no Brasil foi/é não propriamente, ou não apenas, afirmar a autonomia da pesquisa estética; foi/é afirmar sua autonomia vis-à-vis das ideologias dominantes, das forças de manutenção do *status quo*, das proverbiais astúcias da modernização conservadora brasileira, encarnadas, no caso, no projeto desenvolvimentista brasileiro dos anos 1950.

Como era de se esperar, não faltaram tampouco interpretações que buscaram definir a contemporaneidade do neoconcretismo tendo como referência as manifestações que, no contexto internacional, se identificam com a crise do moderno e o advento do “contemporâneo” – em particular aquela que, ao lado da pop art e da arte conceitual, encarna essa passagem: o minimalismo.

Vou lançar mão uma vez mais da interpretação de Guy Brett, e uma vez mais em razão de ter sido esse crítico um dos principais artífices da inserção dos artistas neoconcretos no sistema de arte internacional, do qual são hoje, como vimos, destacados protagonistas. Nas palavras de Brett,

[...] a renovação por Lygia [Clark] do conceito ‘canibalesco’ atuou de maneiras extremamente importantes e sutis para distinguir o seu trabalho do trabalho de muitos

dos seus contemporâneos nas artes visuais na Europa e na América do Norte, com que ela tinha alguns pontos em comum em termos formais. A sua proposta da ‘incorporação’ do objeto pelo espectador deu-lhe uma posição conceitual radicalmente diferente, tanto da escultura avant-garde que emergiu nos anos 60, como da *body art* posterior, apesar de que Lygia pode ser considerada como uma inovadora em termos puramente escultóricos, tal como pode ser considerada como uma pioneira do ‘retorno ao corpo’, muitas vezes descrito como uma das características mais marcadas da arte recente. Por exemplo, a obra de borracha de Lygia Clark, *Obra mole*, antecipou em vários anos algumas obras como as esculturas de feltro mole de Robert Morris e a *Rosa Esman’s Piece*, em borracha, de Richard Serra (um fato desconhecido pela história da arte europeia e americana). As suas *Máscaras abismo* têm paralelos a um nível formal com os pesos pendurados em redes de Eva Hesse, como a escultura *Sem título*, de 1966, mas as diferenças são óbvias. As peças de Morris, de Serra e de Hesse são objetos para a vista. As de Lygia Clark não tem existência nem significado sem o suporte e a manipulação do ser humano.¹⁶

Não obstante as evidentes inconsistências e ambiguidades da leitura de Brett (que ora vê a obra da artista brasileira como *diferença*, ora como *semelhança* vis-à-vis da arte contemporânea europeia e norte-americana), chama a atenção o aspecto de pioneirismo, inovação e sobretudo antecipação que o crítico atribui à obra de Lygia Clark com relação às obras de alguns expoentes da arte contemporânea norte-americana, em particular do chamado pós-minimalismo. E se Brett não insiste muito na tese da antecipação pura e simples, isso se deve ao fato de que, a seu juízo, a obra de Clark é... muito mais *contemporânea* que a obra de seus pares norte-americanos e seus objetos supostamente destinados à mera contemplação. Afinal, nos informa Brett, diferentemente dos “objetos para a vista” pós-minimalistas, a obra da brasileira não tinha “existência nem significado sem o suporte e a manipulação do ser humano”.

Já posso falar de *Symbebeko*.

*

Como manifestação artística, *Symbebeko* claramente se enquadra na categoria “performance” – categoria que, na esteira da agenda auto-purgadora minimalista, notabilizou-se, a partir do final dos anos 1960, como uma das práticas mais representativas da estética contemporânea. Mais especificamente, *Symbebeko* se enquadra naquela que, alegadamente, pode ser considerada a modalidade mais autêntica, digamos, de performance – a chamada “performance de tarefa” (*task performance*), na qual o/a performer se vê voluntariamente constrangido a proceder conforme um roteiro ou partitura por ele/ela mesmo/a previamente estabelecido. *Symbebeko*, de toda evidência, é uma manifestação artística “contemporânea”.

No caso de *Symbebeko*, entretanto, e diferentemente das recorrentemente enfadonhas *task performances* de um Bruce Nauman (tenha-se em mente, por exemplo, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, de 1967-68, a tarefa a ser desempenhada pela performer se apresenta, logo de saída, particularmente (e



voluntariamente) árdua e arriscada: trata-se de percorrer cuidadosamente um caminho recoberto por centenas, milhares de cacos de vidro.¹⁷ O fato de Juliana Notari ter sido escalada para fechar, às sete e meia da noite, a programação de um evento iniciado às duas da tarde daquele dia, apenas aumentara a expectativa e a apreensão do público presente

ao MAM, o qual, entre uma e outra performance, deparava constantemente com aquele tapete de cacos de vidro guarnecido por um cordão de isolamento.

Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square. Bruce Nauman, 1967-68.

A performance começou mais ou menos no horário previsto, e ao cabo de cerca de vinte minutos, Juliana Notari havia executado sua tarefa, digamos, a contento: com muita habilidade, fora capaz de percorrer, sob o olhar atento e silencioso da audiência, o caminho de cacos de vidro por ela mesma montado, deixando atrás de si uma sutil mas nem por isso imperceptível trilha de sangue, fruto dos cortes que, não obstante sua destreza, não fora capaz de evitar que ocorressem.

Mas essa é apenas a dimensão – ou a narrativa da dimensão – mais obviamente *contemporânea* de Symbekoko. Pois uma série de particularidades da ação de Notari sugere que, se a artista tinha um pé fincado no espaço contemporâneo, o outro caminhava sobre – e também sob – um espaço moderníssimo. A submissão tanto à espacialidade quanto à temporalidade do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é a manifestação mais evidente disso. De fato, de todas as disposições possíveis, Juliana Notari situou seu caminhar sobre cacos de vidro não apenas no vão central do edifício projetado nos anos 1950 pelo arquiteto modernista Affonso E. Reidy, mas especificamente ao longo de seu eixo longitudinal. Ao fazê-lo, ainda que de modo inusitado, inequivocamente reiterou, mais do que o eixo ele mesmo, a lógica espacial que ele instaura, definida, de acordo com o projeto de Reidy, por um encadeamento linear de pórticos monumentais que se expandem e proliferam em marcha ritmada ao longo desse mesmo eixo.

Do mesmo modo, tampouco me parece fortuito o fato de que, assim como a trilha de cacos de vidro se assentava sobre esse eixo longitudinal virtual, o caminhar de Notari tenha se desenvolvido no sentido temporal/histórico da construção física do museu, ou seja, a partir do bloco escola, concluído em 1958, em direção ao acesso do bloco de exposições, inaugurado quase uma década depois. (Uma vez mais a comparação com *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* de Bruce Nauman é instrutiva: o caráter auto-recorrente e redundante torna problemática a ideia de término ou desfecho da ação).



Pórticos de concreto armado do MAM em construção.



Maquete Projeto MAM

No limite, portanto, e não obstante sua inegável performatividade contemporânea, *Symbebeko* tanto reitera, emula e glosa, quanto se ampara e abriga na espacialidade moderna do edifício de Reidy e sua indisfarçável crença no projeto desenvolvimentista brasileiro – do

qual, aliás, mais do que nenhum outro arquiteto, Reidy é o grande epígono, e o MAM, uma das mais notáveis realizações institucionais.



Conjunto do Pedregulho, Affonso E. Reidy.

Não surpreende nesse sentido que *Symbebeko* faça pensar em Max Bill – não tanto no ferrenho crítico da arquitetura moderna brasileira em geral e de Niemeyer em particular¹⁸, mas no Bill admirador de Affonso Eduardo Reidy, autor do (aos olhos do artista suíço) admirável Conjunto do Pedregulho. Em entrevista publicada em Boletim do MAM de 1953, Bill justificou sua admiração pelo arquiteto brasileiro:

Do ponto de vista urbanístico a arquitetura brasileira é catastrófica. E isto não pode ser remediado com nenhuma obra de arquitetura moderna, por mais alta qualidade que tenha, se não foi estabelecida sobre um plano social. Mas vi o conjunto residencial do Pedregulho e tenho uma pequena esperança. Ele é uma das realizações mais humanas e mais avançadas que já tive a oportunidade de ver até o presente. Podem se orgulhar desta realização, aqui, no Rio, e devo felicitar uma comunidade que tem funcionários lutando pelo futuro e pelo presente. Pedregulho é um triunfo urbanístico, arquitetural e social.¹⁹

A entrevista de Bill foi publicada alguns anos antes da inauguração do MAM. Não sei se Bill chegou a visitar o museu carioca após a conclusão da obra. Fico imaginando em todo caso o que ele pensaria ao ver apresentadas ali, nos áureos, e hoje míticos, tempos do neoconcretismo, algumas das nossas mais expressivas e sensuais manifestações neoconcretas e, digamos, pós-neoconcretas – dos *Parangolés* de Hélio Oiticica aos *Sacos de carne* de Artur Barrio.



Parangolé, H. Oiticica

Não é improvável contudo que reagisse com indiferença, talvez já resignado ante a evidência de que uma alternativa construtiva brasileira (da qual, mais até do que Max Bense e Sigrified Giedion²⁰, fora ele o mais fervoroso devoto) estava, ela também, condenada ao fracasso – massacrada pelo barbarismo formal de Oscar Niemeyer e sua tropical, sensual e incorrigível irracionalidade. (oportuno lembrar que, segundo Niemeyer, “a Bauhaus era uma merda”).

Não imagino entretanto (ou por isso mesmo) que Bill ficasse indiferente a *Symbebeko* e sua inequívoca submissão não apenas à espacialidade do edifício de Reidy, mas, no limite, ao multivalente e recalcitrante *ethos* construtivo brasileiro. Talvez julgasse mesmo que ali, diante de seus olhos, estava, por improvável, a expressão do que havia sobrado, cacos de vidro e rastros de sangue incluídos, do projeto construtivo que, da Bauhaus a Ulm, projetara o espaço da vida moderna – o projeto que dera Pampulha e Brasília, Pedregulho e *Symbebeko*; o projeto que, quer queira, quer não, e não obstante todo o argumento fenomenológico, está nos rigorosos *Bichos* de Lygia Clark (cujo “estilo”, aos olhos de Donald Judd, pareceu um “tipo comum de construtivismo capaz [...]”²¹); na sub-arquitetura sub-neoplástica e, é preciso dizê-lo, canhestra de Hélio Oiticica (quem esteve em Inhotim e “penetrou” o *Magic Square #5* há de saber do que estou falando); no construtivismo lírico, cenográfico e um tanto fácil da *Teteia* de Lygia Pape.



Bicho, L. Clark.



Magic Square #5, H. Oiticica.



Teteia, L. Clark.

Estou diminuindo a obra dos pais e mães fundadores da arte contemporânea brasileira? Não necessariamente. Apenas chamando a atenção para o fato de que, quer queira, quer não, a ideologia construtiva brasileira está plasmada em seu sangue. Mais: que colocada a serviço de um processo de construção de ícones²², essas obras não estão sendo objeto, por regra, de uma abordagem propriamente crítica, vale dizer, de análises que, reconhecendo sua inegável potência, não descuidam de seus limites, contradições e aporias. Não tenho em mente propriamente o fato de que, tratadas como um bloco mais ou menos coeso e homogêneo, pouco se fala da parcela *menos potente* dessa produção; penso, ao contrário, nas questões, limites e problemas levantados pelas obras *mais potentes* produzidas por esses artistas, por exemplo, os objetos relacionais de Lygia Clark.

Vou dar um exemplo: embora se discuta muito se a última produção de Lygia Clark é arte ou psicoterapia (uma discussão um tanto demodê, aliás), pouca atenção tem sido dada ao fato de que a conversão, supostamente operada pela artista, de um “sujeito passivo da contemplação” em um “sujeito ativo da participação”²³ algumas vezes (mas nem sempre) manteve a artista deliberadamente na posição, física inclusive, de condutora ou operadora *ativa* (em oposição ao comportamento passivo de seus *experimentandos*) das experiências sensoriais propostas.

Esse aspecto ganha destaque e relevância quando se tem em mente, uma vez mais, algumas das mais paradigmáticas performances sessentistas e setentistas, nas quais a/o artista se coloca deliberadamente numa posição diametralmente inversa (tenha-se em mente, por exemplo, “Cut Piece”, de Yoko Ono, na qual, um após o outro, munidos de uma tesoura, membros da audiência vão cortando a roupa da artista, que permanece imóvel ao longo de toda a ação)²⁴, ou seja, na posição de objeto por assim dizer *passivo*, à mercê das ações promovidas pela audiência.



Objetos relacionais, L. Clark, anos 1980.



Cut Piece, Toko Ono, 1964.

Outro tema que, a meu juízo, carece de discussão diz respeito à herança desses artistas. Não tenho em mente propriamente o fato de essa produção ter eventualmente permanecido sob o rígido controle de seus herdeiros legais – com as consequências nefastas que muitos de nós conhecemos.²⁵ Penso, antes, no fato de essa produção se prestar perfeitamente a isso, ou seja, de ela não apenas comportar mas sobretudo *ensejar* o tipo de uso sociocultural que dela tem sido feito. Dito de outro modo, chama a atenção a facilidade com que essas obras se encaixam no espaço e na lógica sociocultural de galerias, coleções particulares, e museus de arte moderna – sobretudo os mais consagrados, a começar pelo MoMA de Nova York e seu avatar brasileiro, o MAM carioca. Dizer que esse fenômeno não tem vínculo com os projetos concretista e neoconcretista me parece ingênuo; de minha parte, suponho que há algo nessas obras que as coloca, muitas vezes, numa posição sociocultural conservadora – ou seja, uma posição que, não raro, enseja um uso sócio-cultural seu eminentemente conservador.



Hélio Oiticica, *Instruções de uso de Penetrável*
Galery Lelong, NY, 2012.

O que se conserva, no caso, me parece claro: uma ideia e, antes dela, um desejo de modernidade sem os quais, como se vê, o chão nos foge.

E é justamente por isso, por seu incontido e comovente apego ao espaço físico e institucional do MAM, de par com sua indisfarçável performatividade contemporânea, que *Symbebeko* se mostra tão notável e sensivelmente capaz de falar das nossas experiências moderna

e contemporânea. Pois nessa performance é possível perceber tanto o relato de um doloroso percurso histórico – o percurso que, aos trancos e barrancos, bem ou mal nos conduziu do modernismo ao moderno e do moderno ao contemporâneo –, quanto a formalização dos nossos dilemas mais atuais, desde logo, a dificuldade de deixar para trás uma modernidade que, de algum modo, tanto nos aproxima quanto nos afasta do contemporâneo. No limite, mais que um híbrido, *Symbebeko* sugere uma sintomática contradição em termos: de um lado, o compromisso com a desconstrução da subjetividade moderna; de outro, o irrefreável desrecalque do *pathos* construtivo brasileiro, subsumido no mote neoconcreto segundo o qual qualquer destruição estética, no Brasil, só se justificaria se acompanhada de construção.

Que esse *pathos* é, mais que recorrente, insidioso, eis algo que, a mim, me parece evidente.



Fernanda Gomes, MAM Rio de Janeiro, 2012



Fernanda Gomes, MAM Rio de Janeiro, 2012



Fernanda Gomes, MAM Rio de Janeiro, 2012

*

*Assim ela vai, ela corre, ela procura. O que ela procura?*²⁶ Pés descalços, vestida de preto, percorrendo um caminho belo e ordenado – quase asséptico – caminhando em linha reta, ao longo de um vão não tão livre quanto imaginara, sob o peso da imensa laje abobadada e ecoando a progressão ritmada dos pórticos de concreto armado, silenciosa e concentrada, mãos dadas a uma legião de antepassados, diante do olhar atento e solidário da vanguarda artística local, nenhum sinal de dor ou cansaço, deixando atrás de si um rastro de sangue, ela tenta a todo custo – *helás!* – superar a modernidade.²⁷



Symbebeko, Juliana Notari, MAM Rio, 2011.

* Otavio Leonidio é professor de arquitetura e urbanismo na PUC-RIO.

¹ Ver MORAES, E. J. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

² ZILIO, C. *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 113.

³ Idem, ibidem, p. 114.

⁴ Idem, ibidem, p. 116.

⁵ BRITO, R. "A Semana de 22. O trauma do moderno". In: TOLIPAN, S. et alli. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

⁶ Ibidem.

⁷ DUARTE, P. S. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro*. s/l: Campos Gerais, 1998, p. 19. A edição com a qual trabalhei trazia a informação: "Edição especial para os amigos da Rede Globo". Uau!

⁸ BRITO, R. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999 [1975], pp. 36-37.

⁹ BRETT, G. "Lygia Clark: seis células". In: *Lygia Clark*. Catálogo de exposição ocorrida, entre 21 de outubro de 1997 e 28 de fevereiro de 1999, em Barcelona, Marseille, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro, pp. 22-23.

¹⁰ BRITO, R. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Op. cit.

¹¹ GULLAR, F. et. alii. *Manifesto*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, março de 1959. [Catálogo]

¹² Ver VATTIMO, G. *The end of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1988: "... every discourse on post-modernity is a contradictory one...". p. 4. Estou, portanto, deliberadamente desconsiderando a conotação que Mario Pedrosa dá à noção de arte "pós-moderna". Cf. PEDROSA, M. "Crise do condicionamento artístico" [1966]. In _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 92.

¹³ GULLAR, F. Op. cit, grifo meu. Uma versão mais enfática e, digamos, festiva do avanço neoconcreto foi apresentada por Mario Pedrosa em 1967: "E, sobretudo, quem pode negar, hoje, a impressionante contemporaneidade do movimento neoconcreto do Rio para as mais audaciosas experiências plásticas da ultimíssima 'vanguarda'? Registremos o fenômeno auspicioso e passemos adiante". PEDROSA, M. "Um passeio pelas Caixas do passado" [1967] In _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007,, p. 154.

¹⁴ BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999 [1975], pp. 77 e 83, respectivamente.

¹⁵ ibidem, p. 47.

¹⁶ BRETT, G. Op. cit., p. 24.

¹⁷ Um precedente importante da performance de Notari é, cabe lembrar, "Through the night softly" (1973), de Chris Burden.

¹⁸ Ver BILL, M. "Max Bill critica a nossa moderna arquitetura" [Entrevista]. *Manchete*, Rio de Janeiro, jun. 1953. Reproduzido em BANDEIRA, J. (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 32-33.

¹⁹ Idem. "Visita ao Brasil do famoso escultor modernista". *Boletim do MAM*, Rio de Janeiro, n. 9, jul. 1953, apud BANDEIRA, J. (org.) *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 30.

²⁰ Ver BENSE, Max. *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1965; GIEDION. S. *A decade of new architecture*. Zurich: Editions Girsberger, 1951.

²¹ JUDD, D. "In the galleries". *Arts Magazine*, v. 37, n. 7, abril de 1963.

²² MOURA, F. "Como nascem os ícones". *Folha de S. Paulo*, 4 de março de 2012.

²³ DUARTE, P. S. Op. cit., p. 60.

²⁴ Outro exemplo é a famosa performance de 1975 em que Chris Burden coloca sua própria sobrevivência nas mãos da audiência. Ver <<http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die>>. Acesso em 21/10/2013.

²⁵ Ver *Manifesto em defesa da exibição pública das obras de arte brasileiras*. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/08/manifesto.pdf>>. Acesso em 03/11/2013.

²⁶ "Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il?". BAUDELAIRE, C. "Le peintre de la vie moderne". In: _____. *Écrits sur l'art*. Paris: Le livre de Poche, 1992, p. 381. Originalmente publicado em *Le Figaro*. Paris, 26 e 29 de novembro, e 3 dezembro, 1863.

²⁷ Agradeço a leitura e os comentários de Luís Camillo Osório, Rodrigo Naves, Flávio Moura e Maria Isabel Palmeiro.