

A parte do fogo: aproximações, equivalências e narrativas no incêndio do MAM

Felipe Paranaguá Braga (PUC-Rio)¹

1.

Sobre o incêndio:

Na noite de 8 de julho de 1978, se inicia um incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio. O incêndio destrói quase a totalidade do acervo de pouco mais de 1000 obras. A exposição Arte Agora III, que estava em curso e contava com uma retrospectiva do artista uruguaio Joaquin Torres Garcia é totalmente destruída.

Do acervo de pouco mais de 1000 obras, se perdem mais de 900. Entre alguns exemplares simbólicos dos movimentos modernos estavam obras de: Picasso, Dali, Rotko, Pollock, Ligia Clark, Maria Martins entre outros. Durante esse processo, que por alguma das narrativas oficiais começa partir de uma guimba de cigarro, quase a totalidade daquele acervo vai se queimando. Em pontos de equivalência que valem ser dissecados posta-se o fato de que a tal guimba de cigarro que detona esse apagamento estaria na Sala Corpo e Som, curiosamente praticas artísticas que se alijam ao convencional da arte moderna presente naquele mesmo acervo de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras.

O corpo e o som como praticas e matérias artísticas pouco objetificadas, ou imateriais como coloca Lucy Lippard (LIPPARD e CHANDLER, 2013, p. 151) são estopim de um processo de transformação simbólica e estética que estaria em jogo.

2. como funciona o museu em 1978:

Institucionalmente existem basicamente dois vetores que direcionam as atividades culturais, uma Comissão cultural formada por críticos, curadores e artistas (Frederico de morais, Ronaldo Brito, Anna Bella Geiger entre outros) e um Diretor de exposições que vinha a ser Roberto Pontual, que também era crítico de arte do JB. Culturalmente quatro blocos/espacos são as bases do museu; o Bloco de exposições, o Bloco escola, a Sala corpo e Som e a Cinemateca.

Das atividades do período 1977-78 podemos citar: shows (Nara e Dominginhos, Rosinha de Valença e Jards, Raul Seixas, Melodia e Banda Black Rio); teatro (em 77, trate-me leão); dança (grupo coringa, Graziela Figueiroa) além do espaço de ensaio, aulas e palestras diversas, além das exposições propriamente ditas.

¹ Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Mestre em Linguagens Visuais (EBA-UFRJ). Felipebr82@gmail.com

3. A Área Experimental

Apesar de uma série de atividades de diversos meios artísticos, vou focar essa análise nas artes visuais, nesse ponto duas forças antagônicas, exerciam uma disputa política naquele espaço. O bloco de exposições tendo na figura de Pontual seu diretor artístico e a Área experimental, tendo na revista Malasartes um espaço de debates.

A Área experimental era uma conquista de um grupo de artistas, junto a comissão curatorial do museu. Funcionava como um espaço de exposições dentro da instituição (no 3º andar do MAM) criado para desenvolver e apresentar, práticas artísticas que estariam as margens do mercado de arte e da proposta curatorial do museu. Uma “área que pudesse abranger novas linguagens” e debater sobre a ideia de experimental. Durante o período ativo a Área Experimental promoveu 38 exposições com apoio do Museu, que disponibilizou ajuda de custo, divulgação e montagem das mostras. Artistas como Tunga, Waltercio Caldas, Carlos Zilio, Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Lygia Pape, entre outros tiveram suas mostras realizadas.

A busca pela ideia de experimental, pode ser sentida no texto do Ronaldo Brito, presente nos arquivos do museu:

O experimental, é obvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte – a sua posição e função dentro da sociedade – e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema. (LOPES, 2013, p. 38)

O reflexo de uma descrença da função social da cultura após a consolidação da censura e repressão decorrentes do AI-5, pode ser sentido na recolocação e nos questionamentos do papel do artista na sociedade e qual seria o espaço a ser ocupado no contexto de fragilidade política e institucional daquele período. Uma arte política parecia dar espaço para uma “política das artes”, calcada na busca por uma ideia de experimentalismo, onde o processo do fazer artístico era mais importante que os objetos decorrentes desse processo. Apontando um distanciamento ao mercado de arte que desejava uma objetificação desse fazer transformando a arte em mercadoria. E aproximando as noções de arte e vida.

4. A revista Malasartes

A Revista *Malasartes* foi editada durante 1975-76, foram publicados apenas três edições que funcionaram como uma espécie de braço editorial da Área Experimental.

No primeiro numero Carlos Vergara, escreve uma introdução definindo a linha editorial da publicação. “Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. (...) *Malasartes* é portanto uma revista sobre a política das artes.” (VERGARA, 1975, p. 3)

5. As exposições Arte Agora

No bloco de exposição, Roberto Pontual. Estabelece uma linha curatorial que é divergente ao que se buscava na área experimental do museu. Essa linha se torna clara nas três grandes exposições realizadas entre 76-78. Arte Agora I, II e III. E acabam expondo as disputas políticas e culturais que estavam em jogo naquele espaço. Vou falar brevemente de cada uma das edições e da tentativa de construção de uma ideia problemática de identidade nacional que perpassa essas mostras.

Arte Agora I, seguiu um modelo de salão nacional, com o objetivo de mapear a jovem arte brasileira produzida no período 1970-75. Uma comissão curatorial escolheu através de pesquisa de campo, 100 artistas de todas as partes do país, que comporiam esse recorte. Feita a seleção um grupo de 30 artistas vinculados a área experimental do museu, decide através de carta manifesto se retirar do salão. A discussão toma vulto quando é veiculado na abertura da mostra um manifesto atacando diretamente a figura de Pontual.

O curador e crítico do *Jornal do Brasil*, usa então sua coluna para promover o debate, expondo a fala dos artistas e defendendo sua posição. O debate ainda seguiria na revista *Malasartes*, com uma replica e voltaria as colunas do *JB*.

De acordo com o manifesto:

os artistas assumem uma posição frente aos setores da critica que: exerçam toda e qualquer forma de apadrinhamento; não assumam uma metodologia adequada de analise, carecendo inclusive de uma visão multidisciplinar; (...) Essa interferência e intermediação por parte da critica é tão mais grave na medida em que se dá através da manipulação dos meios de comunicação de massa. (PONTUAL, 1976)

Curiosamente, o debate aberto que se seguiu acabou trazendo para os artistas envolvidos, muito mais espaço na mídia e pode solidificar determinadas posições daquelas praticas que se encontravam a margem do circuito de arte.

Arte Agora II, que tem como título Visão da Terra, é a segunda exposição do ciclo. Aqui Pontual, pretendia apresentar uma ideia do que seria uma arte supostamente Brasileira, uma noção problemática, principalmente dentro do contexto político em que se encontrava o país.

No texto de 77, José Resende e Ronaldo Brito, fazem duras criticas a esse modelo:

A figuração nacionalista pode ser vista como uma conversão histérica de tipo místico, mais ou menos espirita, através das irradiações das telas que põem em cena a realidade local estaria se organizando o concerto de um Brasil total, estaria se formando magicamente a identidade comum do homem brasileiro. Já se chamou a essa espécie de exorcismo 'Visão da Terra', chame-se como quiser esse conglomerado de intuições telúricas, lugares-comuns popularistas e arcaísmos ideológicos, o certo é que não raro compõe um perfeito cartão-postal turístico. (FERREIRA, 2006, p. 271)

No texto *Brasil diarrea* (1970), Hélio Oiticica já apontava para problematização daquelas propostas de Pontual que soavam a margem das vanguardas do período, "Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que 'guarde e guie' a cultura brasileira? e não veem que essa "cultura" é já um conceito morto." (FERREIRA, 2006, p. 277)

Por fim chegamos a ultima exposição do ciclo, Arte Agora III - Geometria Sensível. A mostra que contava com uma retrospectiva de Torres Garcia era a que estava em curso durante o incêndio e foi completamente destruída. Aqui Pontual, se debruça sobre a noção de identidade Latino Americana, tomando Torres Garcia como eixo para uma escola construtiva da américa. Criando um contraponto a escola construtivista russa que moldara os movimentos concretos e neoconcretos brasileiros.

Brasil-diarrea de Hélio Oiticica, embora tenha sido escrito anos antes daquelas mostras, pode ser lido sob a luz dessa discussão. As relações entre a ideia construtiva de Pontual e a noção de experimental parecem alcançar no texto uma dimensão comum que uniria criticamente os dois polos divergentes naquele contexto da Arte agora III;

Não existe 'arte experimental', mas o experimental, que não só

assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência. No Brasil, portanto, uma posição ‘crítica universal permanente e o experimental’ são elementos construtivos. (FERREIRA, 2006, p. 280)

Ou como afirma o atual curador do MAM, Fernando Cocchiarale, no texto *Da adversidade vivemos* (2000); “Entretanto, ao contrario do que seríamos levados a supor, a principal contribuição neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal (construção), mas metodológica: consiste na valorização do experimental (processo) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção.” (FERREIRA, 2006, p. 504)

Nesse sentido a proposta de uma corrente construtiva latino-americana que não passava pelos movimentos concreto e neoconcreto, se distanciava pois da ideia de experimental, defendida por aquele grupo de artistas.

Ao pensarmos nas três edições da *Arte Agora* observa-se a genealogia proposta por Roberto Pontual, que em certa medida amplificava um pensamento essencialista de buscar a construção de identidades nacionais vinculadas a uma noção de pureza que pudesse abarcar grandes narrativas. Não por acaso esse índice de pureza vem a ser justamente um dos pontos que caracterizariam o pensamento moderno apontado por Arthur Danto em *Após o fim da arte*. Como colocará anos antes H.O. “a pureza é um mito”

7. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage

Em 1975 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage é inaugurada tendo a frente Rubens Gerchman. Nos anos que se seguem um novo espaço de produção e pensamento de arte, ocupa o lugar que havia sido do MAM, no período anterior.

Dentro de um recorte simplista, a geração 80, amplamente midiaticizada refletia uma determinada produção que pregava a volta da pintura e um descolamento das questões políticas. Hoje, esse rótulo visto a olhos críticos torna o recorte bem mais amplo, apontando também para uma continuidade das práticas conceituais e pouco objetificadas do fim da década de 70. Incoerências à parte, a sofisticação do sistema das artes atual possibilitou que mesmo aquela parcela dos artistas vinculados a pratica “experimental” que se posicionavam a margem do mercado fossem absorvidos pelo próprio, ainda que tardiamente. O que em si não é mais o cerne do problema, ainda

que tenhamos um circuito frágil, a consolidação do mercado de artes é parte fundamental para a vitalidade desse circuito, como coloca o irônico trabalho do artista chileno Alfredo Jaar “Cultura = Capital” (2002). Resta da política das artes usar o capital para continuar o exercício “experimental”, como propõem Carlos Zilio em texto de 1982, “Vai-se, portanto, vivendo como o tal passarinho no dorso do hipopótamo, pulando daqui para ali, e sobrevivendo levado pelo andar do quadrupede, mas com a liberdade de voar (pular fora) quando quiser.” (FERREIRA, 2006, p. 287)

Referências bibliográficas

- LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte In *Arte&Ensaio* n° 25. 2013
- LOPES, Fernanda. *Área Experimental*. São Paulo: Prestigio editorial, 2013.
- VERGARA, Carlos (org.) *Revista MALASARTES*. 1975.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.