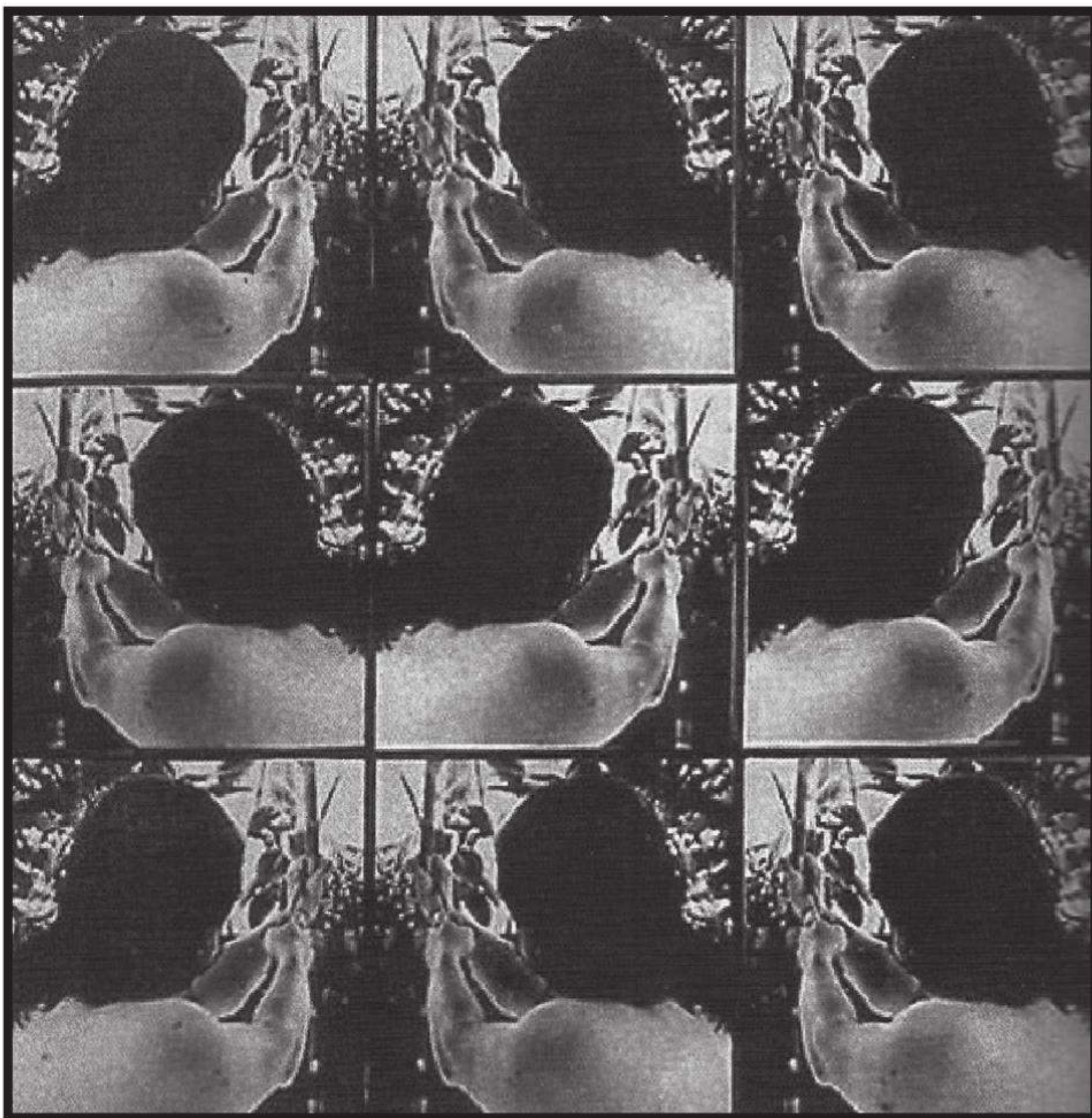




Anna Bella Geiger. *Os dois brasis*, 24 x 25cm.
1976. Foto: Nina Geiger Cole.

Anos 70: oposições e inserções artísticas

Priscila Rossinetti Rufinoni

Resenha ao livro de Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. Brochura, 180 páginas, 15,5 x 22,5cm, il. cor. ISBN: 978-85-7654-043-4. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

Partindo da análise do livro de Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*, esta resenha examina algumas leituras sobre os anos 70 propostas pela historiografia brasileira. Ditadura, conceitualismo, experimentalismo.

Os anos 70 no Brasil – que se iniciam na verdade em 1968 –, o experimentalismo e os demais não ismos sempre foram vistos em bloco, como momento de crítica à ditadura e aos “sistemas” todos. Tal visão chapada vem merecendo novos estudos que dão outros relevos ao terreno. Das revisões, uma se antecipa: o livro de Flora Sussekind, *Literatura e Vida literária. Polêmicas, Diários & Retratos*, no qual a autora investiga as estratégias várias dessa “oposição” sistemática, focando sua análise na produção textual, na literatura confessional ou jornalística, na apropriação das teorias estruturalistas com seu formalismo anistórico tão conveniente e, sobretudo, na mimese da violência e da afasia que inverte, com as mesmas armas, o ataque do “inimigo”.¹

1 *Literatura e Vida literária. Polêmicas, Diários & Retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

2 Como bem observa Annateresa Fabris em seu livro *Portinari: Pintor Social*, São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 31-32.

3 Estamos pensando, sobretudo, em textos como o de Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-69”, in *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; além do livro da própria Flora Sussekind já citado.

4 Como nos informa a autora: “Inaugurada em 1975, a Global expôs Antonio Manuel, Marcelo Nitsche, Regina Vater, Antonio Dias, Maria do Carmo Secco, Nelson Leirner, Ivald Granato, Lygia Pape, Tomoshige Kusuno. Anna Bella expôs em 1976 *Situações-Limites*, anteriormente realizada na Sala Experimental. As mostras eram normalmente acompanhadas de chamadas publicitárias na televisão, pois a galeria pertencia ao conglomerado da Rede Globo. Imagens dos trabalhos e depoimentos dos artistas iam ao ar nos horários comerciais. Anna Bella criou uma propaganda com desenho de um saci e voz infantilizada ao fundo que quase não foi ao ar pelo formato inusitado. O canal, após algumas discussões e ameaças de censura, aceitou exibi-la somente após o horário nobre.”, p. 67.

Nas artes plásticas não houve repressão acirrada e visível como em outras áreas, aliás, retomando as estratégias getulistas.² Estratégias que aliam à “musa censura”, o “amigo estatal”, via prêmios, incentivos e empregos públicos. Ambas as companhias, censura e cooptação, parecem pouco presentes nas artes visuais dos anos pós-64, a ponto de nenhum dos textos gerais sobre o período citar, mesmo em um panorama, instituições artísticas ou museus em meio aos mecanismos de difusão cultural da época.³ Artes plásticas não eram o alvo, da esquerda ou da direita, pois sua “popularidade” nunca foi a mesma da música ou do teatro, forma popular à época, não hoje, evidentemente. Ao contrário, os anos 70 parecem até convenientes às artes plásticas, com a chegada do tal “mercado”, como tiveram lá sua conveniência para o cinema, com a Embrafilmes, e para as editoras, marcadas por um *boom*, seguido de atenção maior da censura a partir de 1975. Como entender esse momento em que, ao mesmo tempo, institucionalizam-se o “modernismo” e algum possível sistema das artes, e fecham-se as portas à livre expressão? Momento em que a mesma rede Globo que mantinha seus laços estreitos com (qualquer) poder, abria, também, espaço para a experimentação na Galeria Global?⁴ Quem pensaria em uma ambiguidade dessas – a rede Globo possuindo uma gelaria de arte! – mesmo atualmente, em tempos de liberdade? Os meandros da “cooptação” deixam rastros discretos, que só

uma apurada pesquisa pode evidenciar. Assim, não é à toa que o livro *Anna Bella Geiger: passagens conceituais* inicia-se mapeando alguns “espaços” culturais (e institucionais), como o MAM do Rio de Janeiro e o MAC da USP, que, em meio ao estreitamento político, abriam-se à experimentação. E o primeiro capítulo do livro intitula-se exatamente “Circuito artístico experimental”. No Brasil, avalia a autora, pode-se perceber outra estratégia diversa daquela iniciada em finais dos anos 60 na Europa, menos destrutiva para com o tal sistema das artes. Afinal, destruir o quê? Que sistema? Construir alicerces sistêmicos, com palestras e publicações, parece ser caminho mais fecundo, tomado por Anna Bella e por outros artistas da época. Essa avaliação do “meio”, baseada em vasta documentação de época, muitas vezes apresentada a seco, para julgamento do leitor, abre a arena na qual o trabalho da artista, objeto do livro, pôde desenvolver-se. Claro que a autora narra as idas e vindas dos artistas às voltas com a polícia, com os boicotes à Bienal (em 1969), com o mercado da “boa forma” e do “bom acabamento”. Mas as oposições não são a tônica, as inserções – para tomar de empréstimo um título de Cildo Meireles, obra comentada no livro – parecem mais fortes e mais estratégicas. No Capítulo 2, Dária Jaremtchuk analisa *Circumambulatio*, que é um bom exemplo dessas “inserções”. Trata-se ou de obra coletiva aberta e em processo, ou de curso de arte experimental ministrado por Anna Bella, ou de experimentação com os mitos junguianos, as classificações não importam. O que é mais interessante nesse processo que incluiu estadas na praia, projeção de *slides* e entrevistas é que ele aconteceu dentro do MAM do Rio de Janeiro, como o próprio nome mostra: *CircuMAMbulatio*. Do núcleo institucional parece brotar a possibilidade de romper com uma “instituição arte” congelada, embora ainda pouco fixada no meio brasileiro. Paradoxo das pesquisas brasileiras, para as quais o livro abre um novo espaço na rede de classificações do que poderia ser dito “arte conceitual” ou “conceitualismo” nos anos 70? O livro apenas sugere esse caminho, já que seria preciso analisar relações entre artistas experimentais e instituições em outros contextos. Mas a autora deixa claro que, se a dita arte conceitual em sua origem é um discurso autorreferente, no caso brasileiro, a autorreferência dissolve-se nas mediações políticas, institucionais, críticas a que os artistas se lançam. Essa característica talvez explique – digo talvez, pois análises pontuais precisariam ser feitas – o interesse sempre institucional, e agora bem mais congelado, que as artes parecem despertar no Brasil, daí sua invisibilidade para os panoramas críticos dos anos 70.

No mesmo Capítulo 2, e nos demais, a autora trata especificamente dos expedientes e suportes utilizados pela artista Anna Bella. No tópico sobre sua experiência de gravadora, Dária Jaremtchuk chega mais perto de um dos núcleos delimitados por Sussekind: a exploração, às vezes confessional e mesmo “ornamental”, da violência. A autora mostra como Anna Bella deixa pouco a pouco a experimentação plástica com os expedientes próprios à cozinha da gravura, para se dedicar a recortes nas chapas nos quais prefigura formas viscerais. As vísceras seccionadas, soltas no suporte, não são, entretanto, explicitamente violentas, pois fazem referência à limpeza dos desenhos de manuais de anatomia, tais como os volumes de ciência popularizada, *Medicina e Saúde*, vendidos em bancas de jornais nos anos 70. Essas transições sutis, do formalismo à violência formali-

zada, da violência real à científica, da ciência à popularização e à banalização, que Dária capta nas gravações de Anna Bella são uma contribuição para repensar as estratégias oposicionistas. Não só o polo arte/ditadura, mas também outras polarizações, arte/banalização, formalismo artístico/estereotipia publicitária nuançam o cenário.

No capítulo intermediário, “Anna Bella: de gravurista abstrata a artista conceitual”, a autora reúne a experiência de gravadora e a experiência didática de Anna Bella em uma terceira experiência: a dos livros de artista. Em forma de cadernos escolares, constituídos de fotocópias malfeitas, rabiscadas, de decalques de banca de jornal rasurados, nesse livros Anna Bella revê tanto a boa forma das gravuras, como a boa educação artística ou escolar dos anos 70. E ainda rebate uma na outra, em cadernos como *Alguns dados sobre o artista brasileiro*.

O último capítulo trata dos “outros” suportes – vídeo, fotografia, instalação. Novamente, um bom histórico da questão abre o debate, propondo possíveis novos caminhos para a historiografia desses meios no Brasil. Se o enfoque procura pensar a artista no universo da ditadura, as várias relações traçadas pela autora configuram um debate muito mais pluralista que aquele apenas pautado na “política” em seu sentido estrito. As questões dos trabalhos fotográficos, por exemplo, não são as de uma “fotógrafa”, como bem explicita Dária, mas as de uma artista que quer escavar na imagem suas camadas ideológicas depositadas, escavar questões identitárias, históricas e sociais.

O que ressalta do texto é essa configuração do meio artístico e ideológico. A autora enfatiza, sempre, a atuação e inserção política dos artistas, o que era bem mais fácil de se delinear nos anos de chumbo. Mas, mesmo partindo dessa premissa, multiplica as vertentes, as imbricações discursivas entre arte e meio. As delimitações de Sussekind ganham, assim, outras formas de inserção e de oposição, que não apenas aquelas que se afastam do (ou mimetizam o) inimigo. Pelas novas mediações propostas por Dária Jaremtchuk, a obra de Anna Bella não precisa ser parasitária de seu oponente. Embora a autora não avance além dos anos de ditadura, a carreira da artista, por essa interpretação, não será presa das aporias de muitas propostas dos anos 70 quando não há mais uma política em claro-escuro; propostas que se perdem, então, em polêmicas estereis, já latentes mesmo durante o período de maior engajamento político das artes. Um recorte de uma dessas polêmicas, comentário apresentado sem comentários pela autora, põe em pauta este outro desenho, bem mais contemporâneo, da imbricação artista/instituição, lugar-comum para as décadas seguintes, com o arrefecimento do potencial discursivo evidentemente “político”. Termina, também sem mais comentários, com o referido trecho de Roberto Pontual:

quando aprovei a entrada de seus [de Barrio] trabalhos no Salão quis contribuir para que o público pudesse julgá-los por si mesmo e comparar os muitos modos de contestação, até chegar, pelo uso do racio-

cínio, a visualizar os úteis e os inúteis. Mas Barrio – a concluir por suas declarações à praça – queria ao mesmo tempo ser aceito e ser cortado do Salão, de forma que o júri, em qualquer das circunstâncias, lhe viesse a servir de massa de manobra. Nem todas as sutilezas, no entanto, lhe pertencem: com um farelo de calma se verá que o júri soube ser mais sutil e prático, contestando, por incorporação, uma contestação que nada contestava realmente. E contestando sem excluí-la da vista e da análise de qualquer pessoa. De minha parte, proponho para os trabalhos de Barrio uma nova categoria: a das coisas que, ao mesmo tempo, estão e não estão, dependendo do desejo do autor. Isto lhe arrefecia a veemência.⁵

5 Apud Jaremtchuk, 2007, p. 44.

Priscila Rossinetti Rufinoni (UnB, Brasília, Brasil) é doutora em filosofia pela USP, professora de filosofia na Universidade de Brasília – UnB. / rufinoni@unb.br