

Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros

Fernanda Pequeno^I

Resumo: O artigo relaciona a exposição aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira, curada por Guy Brett na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012-13, o texto curatorial, intitulado Guia Geral do Terreno, publicado no catálogo, com textos anteriores do crítico reunidos no livro Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos (2005). Abordamos as relações contraditórias com que artistas brasileiros lidam com caixas e livros, apontando como exploram, extrapolam, ressignificam e desconstróem tais veículos, nos detendo nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Palavras-chave: *Arte no Brasil. Livros. Caixas. Guy Brett.*

The Enclosed Openness: Guy Brett and his Reading of Art in Brazil from the Formats of Boxes and Books

Abstract: The article relates the exhibition Enclosed Openness: Box and Book in Brazilian Art, curated by Guy Brett at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012-13, with the curatorial text entitled Rough Guide to the Terrain published in the catalog, with previous texts by the critic published in the book Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos (2005). We approach the contradictory relationships with which Brazilian artists deal with boxes and books, pointing out how they explore, extrapolate, re-signify and deconstruct such vehicles, focusing on Hélio Oiticica's and Lygia Pape's works.

Keywords: *Art in Brazil. Books. Boxes. Guy Brett.*

^I Fernanda Pequeno é coordenadora adjunta do PPGHA-UERJ, co-editora da Revista Concinnitas e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Entre 2019 e 2020, realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento do DAAD. Além de pesquisadora, atua como curadora independente desde 2009. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: fernanda.pequeno.silva@uerj.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8187-9077>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/4186121869977610>. Rio de Janeiro, Brasil.

A exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, curada por Guy Brett em 2012, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresentou uma leitura da arte brasileira desde os anos 1950 a partir dos formatos da caixa e do livro. A mostra reuniu oitenta e seis obras de vinte e três artistas oriundos de diferentes gerações. Frisando a inter-relação entre esses suportes, o crítico apontou uma interpretação inovadora de grande parte da arte produzida no Brasil desde o final da primeira metade do século XX até a primeira década do século XXI. Esse interesse pela capacidade de organização que tais veículos propiciam já estava presente no texto que o crítico escreveu sobre Lygia Pape em 2000.

Em *A lógica da teia*¹, o crítico abordou o que denominou “um paradoxo fascinante”, que seria a opção de artistas pelas estruturas dos livros e das caixas, que Pape tanto explorou. Nesse sentido, ao localizar o *Livro da criação* em relação a trabalhos de outros artistas, Brett apontou o interesse recorrente por suportes contidos e continentais. Nesse caso, cabe a citação literal, por tratar-se de uma interessante leitura da arte no Brasil, que seria retomada na mostra da Pinacoteca:

Por que, preocupados em projetar a arte em situações de vida, mostraram-se tão interessados por esses veículos restritos e contidos, com suas associações a bibliotecas e arquivos? Vêem (*sic, nota da autora*) à mente *Caixas bôlides* de Oiticica, os *flip-books* e as estranhas capas de Mira Schendel, a determinação de Lygia Clark em registrar os estágios de seu desenvolvimento na forma de um livro manipulável, *Gibis* de Raymundo Colares, *Trajetórias* de Anna Maria Maiolino, *Urnas quentes* de Antonio Manuel, *Livro de carne* de Artur Barrio, bem como seus cadernos, o jogo irônico de Cildo Meireles sobre a forma-caixa, *Condutores de percepção* de Waltercio Caldas e, é claro, as caixas e os livros de Lygia Pape. Talvez fossem atraídos exatamente pelo paradoxo envolvido, pela ironia que podia ser extraída do abismo entre o vazio calmo e administrável da página ou do recipiente, ao alcance imediato da mão, e a realidade incontrolável ao redor, quer da ‘natureza’, quer da ‘cidade’. O interesse pelo livro e pela caixa acompanha de perto o apego desses artistas à ordenação racional do construtivismo geométrico. (BRETT, 2005, p. 151).

O que aparece colocado de modo sintético no trecho reproduzido acima, seria ampliado e aprofundado na exposição de 2012 e no catálogo que a acompanha. Os artistas elencados por Brett na ocasião figuraram na mos-

1 O texto publicado no livro *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos* (2005) baseou-se na versão do catálogo da exposição da artista na Americas Society, em 2001. Uma versão anterior foi publicada em português e em inglês no livro *Gávea de Tocaia* (2000).

tra e no texto curatorial. E a relação estabelecida nas duas últimas frases entre a desorganização do país e a tentativa de controle e organização que as caixas e livros proporcionam também foi mote de sua curadoria. Por outro lado, a ênfase na oscilação é tema de várias de suas críticas sobre a arte brasileira, reunidas no livro *Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos* (2005), como veremos a seguir. Nessa direção nos interessam sobretudo os textos sobre Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, nos quais foram abordadas as relações contraditórias que o crítico viria a expandir e aprofundar na exposição de 2012.

Guy Brett iniciou seu *Guia Geral do Terreno* (BRETT, 2012, p. 10-55) apontando exposições prévias sobre livros ou caixas na arte brasileira, mas salientou o ineditismo de sua abordagem, que propôs reuni-los como contêineres, com artistas brasileiros desde a década de 1950. Assim, o autor apontou o que seria uma espécie de paradoxo: artistas que se projetaram para fora de museus e galerias, experimentando possibilidades outras para a arte e a vida, optaram por veículos de contenção. Para ele, a capacidade de organização que tais suportes propiciam iria ao encontro da necessidade premente de organizar o caos em que o Brasil se encontrava. No país, na década de 1960, a contradição da ordenação desses veículos frente à realidade incontrollável que pairava ao redor ganhou terreno e frutificou. Diferente do otimismo com que na década de 1950 os artistas lidaram com tais possibilidades, num sentido de experimentação de linguagens e de ampliação de possibilidades plásticas, através da utilização de suportes variados. Nesse caso, é interessante a fala de Mário Pedrosa na entrevista a Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarella na qual menciona o predomínio do Concretismo no Brasil nesse período:

O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem, para educar o povo. Acho que o Concretismo foi importante neste ponto. (PEDROSA in COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p. 106)

A opção de Brett de intitular a exposição utilizando o oxímoro *aberto fechado* é interessante. Trata-se de uma figura de linguagem na qual a combinação de palavras de sentido oposto ou excludente ganha no contexto de sua aplicação a função de reforço da expressão, como por exemplo: obscura claridade, música silenciosa, etc. O título, assim, enfatiza a contradição entre a utilização de veículos de contenção e continentes e a abertura à experimentação que caracteriza a arte brasileira desde o final da década de

1950. Também ecoa o penúltimo capítulo do livro *A Poética do espaço*, de Gaston Bachelard, intitulado “A dialética do exterior e do interior”.

Nessa direção, o crítico salientou que a caixa é um constructo geométrico, ao mesmo tempo em que frisou o caráter manipulável dela e dos livros. Mas, mais do que esquemas, livros e caixas são utilizados enquanto objetos materiais, repletos de significados e que por isso suscitam metáforas como as de contenção, organização e inscrição. Ambos aludem às capacidades de armazenar (memórias, mantimentos, objetos) e de contar histórias, assim como funcionam como contentores de conteúdos variados, que podem variar de alimentos e palavras a outras peças.

Partindo do raciocínio ordenador do Construtivismo, Brett ampliou e mesmo desconstruiu (enquanto escala e significado) as caixas, incluindo obras como os *Ninhos* de Hélio Oiticica e *Pulmão* de Jac Leirner. Os primeiros, como espaços de sociabilidade e solidão, são encarados como caixas a serem ocupadas pelo público; enquanto o segundo parte da apropriação de papel celofane (utilizado para embalar maços de cigarro), montados dentro de uma caixa de acrílico. Nesse caso, o material industrial que embala caixas de cigarro e normalmente é descartado, surge acumulado e organizado ritmicamente.

O curador elencou núcleos temáticos que nortearam a mostra e que no texto funcionam como bússolas que congregam diferentes obras e artistas. Entre as categorias criadas está A Caixa espacial, que se relaciona com a arquitetura. Precedido pela quebra da moldura em Lygia Clark, nesse núcleo figuraram as relações dentro-fora. A partir da apreensão de Albert Einstein sobre o espaço da caixa, compreendemo-la como ponto de encontro entre a finitude “de uma determinada porção local e a infinitude do espaço cósmico” (BRETT, 2012, p. 15). Além de várias obras de Lygia Clark, nesse agrupamento Brett colocou os *Bólides* de Hélio Oiticica.

O *Ovo*, Lygia Pape, 1967, surge como caixa que guarda o corpo dos músicos do Trio do Embalo Maluco, da própria artista ou do espectador que vai experimentar o nascimento. A obra é um veículo continente do corpo e sua estrutura cúbica fricciona a organicidade e a forma arredondada do ovo. Funciona, assim, como: “um tipo de ensaio do momento de transição entre o dentro e o fora da caixa” (BRETT, Op. Cit., p. 19). Trata-se de uma linha tênue que separa liberdade e aprisionamento pois, nas palavras do crítico inglês: “às vezes, um fechamento extremo pode significar liberdade e uma abertura extrema pode implicar outro tipo de aprisionamento”. (BRETT. Op. Cit., p. 19).

A categoria Uma caixa sem fundo foi exemplificada pelo *Contra-bólido* Nº1: devolver a terra à terra, Hélio Oiticica, 1979. A terra escura de outra localidade foi despejada dentro da moldura de madeira, deixando-a como um volume retangular, como uma espécie de pigmento inorgânico e não telúrico. Em seu texto intitulado “Um paradoxo de contenção”² (BRETT, 2005, p. 70-78), de 1994, Guy Brett abordou o *Contra-bólido*, localizando-o em relação a outros trabalhos do artista:

Ao contrário de outras obras de Hélio, como os Penetráveis e os Parangolés, que atraíam as pessoas para dentro, como participantes ou como espectadores, *Contra-bólido* foi uma espécie de ato interno de negação crítica e de afirmação da lógica de sua própria obra, para renovar sua relação com o mundo de modo geral. Como em *Bólido Vidro* e *Bólido Caixa*, de meados dos anos 1960, Hélio tentou dar a uma quantidade de terra (ou pigmento, conchas ou outro material) uma nova presença como parte da continuidade da Terra, do mundo e do cosmos, por meio da ação contraditória de removê-la e de isolá-la em um recipiente como uma espécie de núcleo ou centro de energia. Inevitavelmente, devido a nossa cultura de consumo, com o passar do tempo esses Bólidos começaram a perder a eficácia como ato e a assumir o caráter fixo e inerte de um objeto. A contradição da contradição, portanto, seria devolver a terra removida da Terra de volta para a Terra, a fim de reanimar o sentido de continuidade. (...) O velho Bólido foi enterrado e um novo surgiu. A metáfora de renovação foi ampliada de forma implícita pelo Bólido, por deixar a altamente valorizada galeria ou museu e voltar, de maneira fecunda, para a Terra em sua mais abandonada e menos valorizada aparência. (BRETT, Op. Cit., p. 70-71).

Neste ensaio que analisou a reencenação do *Contra—Bólido* nas cidades em que a grande retrospectiva da obra de Oiticica em 1992-93 foi realizada (Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis), Brett apontou o caráter simultâneo de enterro e ressurreição que o trabalho tomou nessas remontagens. Para tal, abordou a ideia de que uma “ambivalência crítica” (BRETT, Op. Cit., p. 74) evitaria o aprisionamento em categorias universais e valores absolutos. Pensando sobre o processo de institucionalização da obra de Oiticica e sobre a complexidade da rerepresentação do *Contra-Bólido* sem a presença do artista e nos arredores das instituições que recebiam a mostra, o crítico apontou a problemática da iniciativa e de seu registro, que era exibido nas paredes da exposição. As localidades eram próximas aos museus e a execução do ritual era feita por seus funcionários, de modo que:

2 Publicado originalmente como: “A paradox of containment”, *Cahiers*, n. 2, Rotterdam, Witte de With, June 1994.

Assistimos a um lúgubre enterro em que algo vital morreu nos confins do museu e está sendo enterrado com toda pompa institucional? Ou somos testemunhas de uma renovação, à sombra do museu, da visão que Hélio tinha da arte como uma “poética da vida”? (BRETT, Op. Cit., p. 74).

Outro conjunto enunciado por Guy Brett na exposição e no texto curatorial foi O livro espacial, que trouxe relações entre poesia, artes visuais e arquitetura. Para o crítico inglês, o termo livro foi usado “para encapsular uma realidade ou campo de conhecimento vasto, sagrado ou técnico” (BRETT, 2012, p. 21) e os desenvolvimentos radicais na natureza do livro, tanto como conceito quanto como objeto físico, muitas vezes se aproximam aos da caixa. É então que ele cita os livros de Lygia Pape cuja radicalidade de mudar a sua aparência levou ao quase não-reconhecimento do livro enquanto referente.

Além da quebra da sequencialidade, os livros de Pape também proporcionam uma ruptura com o plano bidimensional. Ao desferir cortes e quebras em quadriláteros de cartão ou madeira, a artista cria volumes que habitam o espaço, animando histórias. O *Livro da Criação*, 1959-60, funde o livro discursivo com a radicalidade da pintura sem palavras, sintetizando momentos ou conceitos-chave da história. O plano como construção humana e “meio de orientação no caos do cosmos” (BRETT, 2005, p. 145) é a base formal da peça e ganha vida ao ser manipulado. A obra só acontece com a “leitura” do espectador que a experimenta com todo o corpo: a montagem e a desmontagem das unidades ativa tridimensionalidades, criando narrativas e historicizando.

As dezoito esculturas de 30X30X0,2cm que compõem o *Livro da Criação*, por seu caráter manipulável, lidam com a reversibilidade do plano no espaço e vice-versa, enquanto o *Livro do Tempo*, 1960-65, enfatiza as possibilidades de metamorfose de uma única estrutura. O quadrado de madeira pintado de têmpera que mede 16 x 16 x 0,3cm é cortado em todas as direções possíveis, sugerindo a fluidez do tempo em suas 365 variações. As cores primárias se somam ao preto e ao branco para criar ritmos formais e cromáticos. Já o *Livro da Arquitetura*, 1959-60, aborda a criação do espaço de vivência humana em doze páginas-unidades de 30X30cm. Enquanto o *Livro do Tempo* ocupa uma grande parede, no *Livro da Arquitetura* as habitações surgem da horizontalidade dos cartões que permanecem tridimensionais, fruto de dobraduras empreendidas pela artista.

Nessa categoria, Brett colocou o Poema Enterrado de Ferreira Gullar e alguns trabalhos diminutos cuja característica “de bolso” favoreceria escalas ao alcance da mão. Também explorou os Livros Objetos de Anna Maria Maiolino,

datados de 1976, que friccionam o suporte livro pois suas “mensagens” são construídas por linhas e rasgos no papel. Nos exemplares de Maiolino não há palavras, mas caminhos de linhas que podem ir de frente pra trás ou de trás pra frente e, ainda que as páginas sejam rasgadas, costuradas e cortadas, permanecem contidas nesse suporte.

No agrupamento A caixa conflituosa, Guy Brett abordou o *Poema-Objeto* de Lygia Pape, 1957, cujo espírito lúdico, de livre experimentação e otimismo caracterizou a vanguarda brasileira nos anos que antecederam a ditadura. O autor passou a abordar, então, mudanças nos *Bólides* de Oiticica e apontou que a serenidade dos *Poemas-Objeto* de Pape deram lugar às respostas à repressão que aumentou com o passar da década de 1960. É nessa direção que o crítico atestou que a abstração dos primeiros *Bólides* deu lugar a questões sociais, através da incorporação de palavras neles e também nos *Parangolés*.

Os *Bólides* apresentam tensões entre elementos sintéticos e orgânicos, assim como entre o dentro e o fora. No caso dos *Bólides caixa*, somos mantidos a certa distância, de modo que nem sempre seus interiores revelam-se por inteiro: seus espaços internos se perturbam, já que são remotos e praticamente inacessíveis em sua totalidade. Podemos inferir e intuir o que se encontra dentro das gavetas ou garrafas, mas não necessariamente alcançamos tais materiais. Seja como for, a ideia de um recipiente que recebe materiais diversos tais como terra, pigmento e conchas é uma tentativa clara de dar-lhes nova presença como parte da continuidade da Terra, do mundo, do cosmos e qualquer tentativa de contenção é ambígua.

Além dos *Bólides Caixa*-poema de Oiticica, Brett também analisou como o corte de Lygia Pape foi mais brusco com suas caixas. Em *Caixa Brasil*, 1967 / 68, a artista armazenou três mechas de cabelos, aludindo às distintas etnias que formam o Brasil. A caixa de madeira azul tem seu interior forrado de feltro vermelho, onde surgem em prateado as seis letras que compõem o nome do país.

Com suas *Caixa de baratas*, 1967, e *Caixa de formigas*, 1967, Pape contrapôs formigas vivas e baratas mortas, em referências à arte viva presente no mundo e à arte morta exposta em museus³. Se analisarmos a organização

3 Ver a fala da própria artista sobre as Caixas: “é uma crítica à arte trancada e morta dentro dos museus”. In PRADILLA & CARNEIRO, 1998, p. 28-29.

e a sociedade das formigas, concluímos que, de alguma maneira, elas se encontram próximas dos princípios ordenadores do Construtivismo. Além disso, estão associadas positivamente ao mundo do trabalho, o que a fábula da Cigarra e da Formiga exemplifica. As baratas, associadas à sujeira, estão pregadas num princípio ordenador fechado e se encontram imóveis porque sem vida:

A forma, nesse caso, é entendida como uma morte, pois encerra, delimita, enquanto a vida sempre desafia a proposição formal, objetual, pois está em constante processo de transformação. Seja como for, o que temos é uma tentativa de guardar e armazenar esses animais segundo uma lógica e dentro de um suporte que é continente (a caixa), mesmo que seja para contrapor tais situações de morte e vida, repulsão e atração, movimento e impassividade. A lógica da coleção – e mais particularmente da coleção de história natural, cuja presença no Brasil tem forte penetração desde o início da colonização –, através da organização dentro de uma caixa chama atenção para a atitude da artista frente a uma realidade cruel, uma vez que o Brasil encontrava-se sob forte ditadura militar. (PEQUENO, 2013, p. 64).

Após as análises das Caixas de Pape, Brett introduziu o *Livro de carne* de Artur Barrio e as *Urnas quentes* de Antonio Manuel no âmbito das Caixas Conflituosas. Outro conjunto foi A caixa conceitual, no qual o crítico abordou o legado duchampiano em obras onde o espaço-tempo enquanto categoria filosófica fora substituído por comentários enredados na cultura. Entre os trabalhos da virada entre as décadas de 1960 e 70 elencados estão: *30km de linha estendidos*, Cildo Meireles, 1969, *Condutores de percepção*, Waltercio Caldas, 1969, *Para ser curvada com os olhos*, Cildo Meireles, 1970-75, e *Camelô*, Cildo Meireles, 1998. Olhos e mente atuam como instrumentos de percepção e a proximidade formal e conceitual com a poesia visual aponta o emprego de palavras. Nesses casos, a apropriação de objetos, ferramentas e instrumentos científicos foi o mote:

caixas de ferramentas, parafernália experimental, aparelhos obscuros, todos eles com uma ligeira aparência antiquada que lhes conferiu uma ressonância especial ao serem expostos em uma galeria ou em um museu (BRETT, 2012, p. 30).

O próximo agrupamento foi nomeado por Guy Brett como A caixa interativa e nele foram abordadas obras nas quais o espectador tornou-se participante ativo, tal como nos *Ninhos* de Hélio Oiticica e em *Novas Bases para a personalidade*, de Ricardo Basbaum. O emblema de NBP é ao mesmo tempo verbal e visual e surge como uma espécie de estilização do olho no final

da década de 1980. A partir de 1991, a marca se instaura como projeto e sistema conceitual que se desdobra em diferentes linguagens. Através do contato com o trabalho, processos de transformação são desencadeados. O objeto caixa, aparentemente inexpressivo, funciona como cápsula ou veículo de transporte para “a imaginação criativa” (BRETT, 2012, p. 37).

Outra divisão foi denominada na exposição e no texto como Caixas se-greadeiras e nela foi problematizada a relação entre dentro e fora, aberto e fechado, continente e conteúdo, de modo que a ideia de receptáculo foi questionada. Já o tópico Uma caixa desconstruída trouxe a obra *Pulmão*, de Jac Leirner, enquanto a categoria Livros de Velocidade incorporou os *Gibis*, de Raymundo Colares, e os livros de Mira Schendel. Assim, modos diversos de lidar com o livro foram pontuados: “o movimento nos livros de Mira é orbital, ele constantemente volta para si próprio. Virar as páginas de um Gibi é como desdobrar as pétalas de uma flor. Em ambos, a noção de velocidade é reinventada em forma de livro” (BRETT, Op. Cit., p. 45).

No tópico Fases do gráfico são exploradas as relações da folha em branco do livro com as invenções e experimentações gráficas. Guy Brett listou os artistas que são também designers como Waltercio Caldas, Luciano Figueiredo, Tunga e Willys de Castro. Regina Silveira com seu *Wild Book*, 1997, imprimiu patas de animais em folhas de feltro encadernadas com pelagem animal, de modo que o padrão e a repetição das manchas ganharam ritmo nas páginas. Também aludida por Brett nessa categoria é a obra de Anna Bella Geiger que utiliza gavetas de arquivo explorando possibilidades gráficas. *Barroco de Lírios*, publicação de Tunga em parceria com a editora Cosac Naify, encarou o livro como veículo discursivo enriquecido por recursos gráficos. Segundo o crítico, os livros de Waltercio Caldas são puramente visuais, rompendo com as expectativas de seu manuseio.

Na parte final de seu texto, o crítico inglês menciona vários trabalhos de artistas modernos e contemporâneos que lidam com caixas, de modo a apontar a diferença e a especificidade das iniciativas levadas a cabo pelos brasileiros. De cunho menos individualista, para Brett: “o trabalho dos brasileiros (...) enfatiza o cosmológico, o construtivo e o social” (BRETT, Op. Cit., p. 53).

Considerações finais⁴

Na exposição *aberto fechado*, no texto curatorial *Guia Geral do Terreno* e nos textos anteriores reunidos no livro *Brasil Experimental*, Guy Brett explorou dualidades e ambiguidades da arte no Brasil. As possibilidades de ordenação e contenção que livros e caixas proporcionam foram problematizadas de modo instigante pelo crítico inglês. Em Lygia Pape, por exemplo, a escala individual e de intimidade dos livros tradicionais migrou para experiências coletivas nas quais a “leitura” passou a ser compartilhada. Seus livros são expostos nos espaços expositivos ou levados para passear pela cidade, de modo que as fotografias que registram esses “passeios” passam a integrar outras publicações. Do mesmo modo, nas caixas, as relações dentro-fora são exploradas, assim como as dinâmicas entre interior e exterior que surgem nos *Bólides* de Hélio Oiticica.

É, portanto, curioso o interesse desses artistas pelos formatos fechados, quando suas proposições debruçavam-se cada vez mais em situações abertas. A inclinação pelos veículos restritos, contidos, continentais e suas associações a bibliotecas e arquivos poderia ser explicada pela noção de memória e história que tais suportes suscitam e também por sua capacidade ordenadora. Assim, um entendimento participativo e emancipador da arte fazia-se autoconstituente da cultura e da arte no Brasil, numa busca por uma ou mais histórias e com a consequente responsabilidade por sua escrita ou reconstrução. A arte, ao interagir com a vida, com as pessoas, e ao se relacionar com tópicos contextuais e culturais, colocava em movimento processos de transformação. De acordo com Guy Brett, no Brasil dos anos 60:

parecia possível que uma transformação social revolucionária se combinasse com emancipação cultural. E parecia possível que tal emancipação coincidissem com o sonho, incorporado na abstração, no construtivismo, no neoplasticismo, no suprematismo e no neoconcretismo, de limpar o caminho e começar de novo ou, ao menos, reunir relações ancestrais, primordiais, com as futuras (BRETT, 2005, p. 267).

As filiações apontadas pelo crítico inglês, assim, aproximam-se daquela indicada por Mário Pedrosa na citação destacada no começo desse texto, na

4 Parte das questões colocadas nas Considerações Finais do presente artigo se basearam no livro da autora intitulado *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*.

qual o crítico brasileiro enfatizou como o Concretismo frutificou no Brasil na década de 1950. A partir de então, as proposições artísticas transformaram-se também em estratégias micropolíticas, em impulsos emancipadores, poéticos, críticos e mesmo terapêuticos. A escolha pelos formatos da caixa e do livro, portanto, talvez tivesse sua razão de ser no fato de que tais suportes trariam consigo a contradição da ordenação frente à realidade incontrolável ao redor. O caráter administrável de um recipiente vazio e de uma página em branco forneceria um contraponto ao caos em que se encontrava o Brasil durante os anos de ditadura militar. Portanto, talvez interessasse aos artistas a ironia, ou mesmo o paradoxo envolvido em extrair do vazio calmo e manipulável de tais meios, a possibilidade de controle de uma realidade sociocultural e política adversa e confusa, quase apocalíptica. Afinal, como disse Guy Brett: “o impulso da vanguarda no Brasil nesse período era, tanto quanto ‘conter o caos’, liberar os paradigmas de ordem herdados por intermédio do influxo de vivências” (BRETT, 2005, p. 152).

Em suas críticas anteriores, no texto curatorial e na exposição *aberto fechado*, o crítico inglês incluiu artistas de gerações posteriores, apontando filiações, desdobramentos e fricções dos legados de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Permaneceu atento às transformações no Brasil e no mundo, seja no campo da arte seja no da cultura. Dessa maneira, Guy Brett problematizou tradições, sem deixar de analisar as obras, articulando-as com questões conceituais e históricas. Sem impor teorias, atentou para pormenores que somente um olhar atento é capaz de entrever. Com sua escrita, o crítico propôs leituras instigantes da arte no Brasil que reverberam nas produções artística e crítica.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Carbono entrevista Ricardo Basbaum. In *Carbono* n° 2, outono de 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/> Acesso em 15 de setembro de 2021 às 15h.

BRETT, Guy. Guia Geral do Terreno. In *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2012-13.

____. *Brasil experimental. Arte/ vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

GEIGER, Anna Bella & COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

Lygia Pape. *Espaço imantado*. Exposição organizada e produzida pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em colaboração com o Projeto Lygia Pape. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 17 mar-13 mai 2012.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica: museu é o mundo. Organização Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia/ Lygia Pape*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

Artigo recebido em 18 de junho de 2020 e aceito em 27 de setembro de 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

