

PAISAGENS CONTEMPORÂNEAS

Autor: Marlen De Martino

Instituição: Mestranda UFSC

Pensando nas sensibilidades dos artistas em um determinado momento histórico, podemos estabelecer inúmeras conexões no sentido de mapear a sensibilidade artística e perceber como alguns temas são refratados e desdobrados numa cartografia singular. Assim, tomemos a paisagem referente ao espaço vazio, vigorosamente manifestada pelo imaginário artístico dos anos sessenta. Quanto mais as concepções sobre o espaço o percebem impalpável, mais estas se aproximam da problemática do espaço como vazio. Se a marca do século XIX, foram as edificações e suas implicações referentes aos refúgios enclausurados: torres, palácios, castelos, implicando em fechamentos institucionais, (em universos carcerários, educativos, hospitalares, psiquiátricos e sociais), o que pode ser notado é o fato das invenções e apresentações da década de sessenta, estreamos uma ânsia em extravasar, saltar, pular, fugir em uma procura incessante por espaços amplos, abertos, limpos e libertários. Esta busca se concebe tanto no que se refere aos espaços, como praças, e avenidas, como nos cantos escusos, becos da cidade e em locais relativos aos próprios sentimentos que ao invés de revelar o que para Stendhal e Durand, seria a "prisão feliz", para os artistas dos anos sessenta seria algo como uma "liberdade melancólica", desejante e ansiosa. Nesta mesma década, o Brasil via um empreendimento homérico se consolidar: a cidade de Brasília é construída, entre 1956 e 1961, neste período vemos se instalar uma vívida percepção do espaço do vazio, como um espaço construtivo. E assim, o império de concreto é edificado em pleno nada, no meio de um vasto cerrado, no centro-oeste brasileiro. O modernismo arquitetônico de Brasília dá asas aos espaços abertos, ao nada, mas o povoa! Num espaço solitário, o vazio confere àqueles que o frequentam, cineastas, artistas e espectadores uma amplitude num espaço anônimo. Diversamente do espaço construtivista, o espaço do cinema novo prevê uma estética do oprimido com uma perspectiva pessimista acerca do estar no mundo. Sabendo que tanto o cinema-novo quanto o concretismo e o neoconcretismo lançaram mão do vazio em suas obras, há que perceber as similaridades e dissonâncias destes movimentos, embora ciente de que não podem ser vistos como blocos homogêneos e impermeáveis. Uma das questões a ser pensada é o fato do espaço ser tratado de forma distinta nos dois movimentos. Ao contrário do início do século, onde os espaços deviam ser preenchidos, na experiência cinematográfica de meados do século XX, o espaço vazio se torna uma geometria da ausência, o lugar da negação, num vazio fatigado que remete a dor e a solidão. O neo-concretismo habita o espaço com rasgo de inventividade que não se remete à tradição de Portinari ou dos modernistas literários que retratavam o vazio de forma ácida. Antes o sertão era

visto como vazio, espaço da perda: de valores, aspirações, dignidade, ética. Esta noção de certa forma ressentida, em relação ao espaço vazio é diversa no que tange o vazio do universo neoconcreto, escultórico e arquitetônico, onde o espaço, o nada é a existência de uma incerteza promissora, um espaço muito mais para JK, do que para a esquerda comunista. Lygia Pape conta qual eram alguns dos ideais do grupo carioca que iniciou suas exposições no final da década de cinquenta e início da de sessenta. Porém há um ponto em que o rigor e o ascetismo das vanguardas neoconcretas se assemelham ao espaço trabalhado pelo cinema-novo. Trata-se da própria concepção sobre o espaço. O espaço concreto e neoconcreto são limpos, bem acabados e sua simplicidade é elaborada, enquanto que para os diretores do cinema-novo, entre eles Ruy Guerra, Néelson, Gláuber e Leon Hirschman, o espaço é sujo, mal acabado, muitas vezes marginal, possuindo um viés comprometido com os cânones do realismo social. Assim, o espaço vazio é delineado por estas novas vanguardas estéticas, como um espaço marginal, atribuindo um outro papel para a arte na esteira do engajamento social através de novos contornos políticos. O vazio não é mais percebido como um vazio a ser preenchido, explorado, desenvolvido, ampliado. O vazio da incivilidade se torna a tônica. Assim como o Haiti de Gauguin e o Japão dos pós-impressionistas, o sertão no Brasil questiona a concepção do espaço civilizado. O espaço vazio conferido ao otimismo da necessidade de preenchimento, alardeada por Juscelino, é agora questionada com o pessimismo de um sertão errante. As realidades silenciosas se fazem presente. Para as vanguardas, como o Funcionalismo, o Abstracionismo e o Cubismo e, posteriormente, indo ao extremo da rebeldia espacial como o Fluxus, os objetos artísticos são vestidos como uma nova roupagem, na qual a impalpabilidade do espaço, cada vez mais caminha para o vazio. O espaço do neoconcretismo também prevê uma rebeldia em seu trajeto, porém esta negação não é dolorida como no sertão do cinema, ela é aberta, sem amargura e mágoa social. Por sua vez, o cinema-novo se propõe ao novo, mas ao mesmo tempo recrimina um progresso modernizador, afinal ele se volta para o interior para deflagrar sua miséria, como podemos observar no forte depoimento de Gláuber Rocha. A temática combativa do cinema novo se aproxima mais de artistas que priorizam uma certa denúncia e que delatam sua condição abusada, como Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles e Artur Barrio. Suas atuações, longe de possuírem o caráter positivo das manifestações neoconcretas, se dirigiam a desestabilização quase guerrilheira dos aparelhos ideológicos do estado. As vanguardas aqui mencionadas, tanto no cinema quanto na arte, lidam com o espaço de modo distinto: os neo concretos não tinham compromisso com o nacionalismo, diferente dos cinema-novistas. Neste mesmo período, nos Estados Unidos uma geração de jovens inquietos, se frustra frente as exigências sociais e culturais. Surge à Beat Generation, com um compromisso mais de negação do que efetivamente de engajamento político. Movimento contestatório e libertário de jovens poetas e escritores que desejavam uma vida sem cobranças externas e papéis a serem desempenhados no famoso *american way of life*.. Avulsos e

extraviados, seus componentes não conseguiam se adequar às normas sociais que vigoravam, confluindo para criar um espaço não-conformativo, alternativo. Um espaço que não se circunscrevesse em uma linearidade teleológica, pertencente a sociedade ocidental, das famílias de classe média, cujo a trajetória de vida consistia (e até hoje se consiste) em nascer, crescer, trabalhar, casar, lutar na guerra (se houvesse, para defender o país e as instituições), e morrer feliz. O que estes poetas ansiavam era o infinito do des-local. Não queriam um local para ocupar, queriam um espaço em movimento, um espaço que não se delimitasse geograficamente, um espaço de deslocamentos, de viagens e experiências, um espaço inventivo. Pouco tempo depois, garrafas de coca-cola de Cildo Meireles também questionam o império americano: Cildo Meireles, na obra intitulada *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola 1970*, realiza intervenções em garrafas de coca-cola, com mensagens inquisidoras ao sistema, em uma “contra-informação”. Em uma espécie de *readymade*, trabalha com o espaço físico da garrafa de coca-cola, como se fosse o próprio corpo do domínio americano capitalista. Vale lembrar que estes cascos de garrafa, na época eram devolvidos e preenchidos novamente com o refrigerante. Utilizando-se da mesma tinta branca que o rótulo possuía, as mensagens permaneciam despercebidas, até que fossem novamente envasadas, quando então o líquido negro as enfatizava, cúmplice de sua própria denúncia. Ao interferir no universo serial do consumo, contraria a lógica do consumo acrítico, afinal ele se inscreve como escritor de uma nova lógica, em uma posição veemente de embate. Nestor Canclini reflete acerca da produção artística em meados da década de sessenta e setenta, afirmando que neste período a arte estava amplamente vinculada a uma socialização premente, onde ela procurava estabelecer novos vínculos com os espaços até então desprezados pelo sistema artístico vigente. As ruas passam a ser cenário de exposições de renome. As fábricas adquirem um novo status já que mostras artísticas instauram nestes locais uma nova significação e assim um caráter mais popular é impregnado na arte naquele momento. Artur Barrio- na mesma época, também percebe o espaço como um local vívido para as preocupações políticas e sociais, ao lançar um manifesto em que defendia o uso de materiais precários, contra o alto custo e alta qualidade de materiais europeus e norte-americanos. Em 1970 espalha pelo Rio de Janeiro e Belo Horizonte, trouxas ensangüentadas que se espalham pela cidade como sementes do flagelo hediondo de uma ditadura militar. Neste espaço da denúncia, a miséria se torna protagonista. Esta noção política militante em relação ao espaço é algo que coloca as obras da época de Néelson Pereira, comprometidas com certos ideais de matriz revolucionária e partido comunista, do qual fazia parte. Mesmo sem pretender classificar o artista dentro de uma estrutura e condicionar a visão crítica de sua obra a um cubo ideológico, que destacar as preocupações e traços que estão nitidamente delineados. As preocupações sociais do cineasta Néelson Pereira se tornam claras nos filmes que realiza, pois estes retratam a vida marginal tanto no ambiente rural, como é o caso do sertão (em *Vidas Secas*) como no subúrbio carioca (Rio

40 graus). Apesar do filme *Vidas Secas* não estar situado na época da ditadura militar, aponta para um período conturbado. Uma visão apocalíptica se coloca para este direto da década de sessenta e setenta, diversamente daquilo que ocorre como o neo-concretismo, pois apesar do rigor deste último, acaba assimilando as novidades de materiais, utilizando-se de uma perspectiva mais integrada e menos apocalíptica. Para os cineastas do período, inclusive na França, berço da nouvelle vague e na Itália, berço do neo-realismo, o vazio e a síntese são valorizados. O vazio também é percebido no universo das artes plásticas, nas obras de Hélio Oiticica que passará na década de setenta a criar uma estrutura que denomina de *Penetrável*, construções abertas a todas as sensorialidades, como no caso do *PNI6 NADA*, que ao inventar um espaço labiríntico onde a escuridão das paredes da instalação remete a ausência do elemento semântico e colóreo, em uma metáfora do Nada.

Assim, podemos pensar o espaço como uma carta, um tratado, um mapa, onde a partir dele se enquadram inúmeros lugares e possibilidades de alcance. Uma das maneiras encontradas aqui, vê o espaço como um lugar permeável, entreaberto, que se mostra apto a conceber novos espaços dentro de sua poética do vazio e do silêncio. E é assim, neste sentido que este artigo procurou caminhar. Percebendo o vazio tanto como o local do equilíbrio oriental, como o lugar que converge para uma dor infinda. As vanguardas artísticas do século XX sabiam disso.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo:** vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001

PAPE, Lygia. **Lygia Pape** – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998 (Coleção Palavra do artista).

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. **Porto Alegre**- Porto Alegre, v.6, n.10 nov. 1995

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas.** Porto Alegre: L&PM, 1999 (Coleção L&PM Pocket)

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte:** teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix.

BARCELLOS, Vera Chaves. O caminho de Tirésias, ou reflexão sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros. **Porto Alegre** – Porto Alegre, v.9, n.17, nov. 1998.