

Arte nos tempos do chumbo

Pedro Ernesto Freitas Lima¹

Universidade de Brasília

No Brasil, as artes plásticas foram profundamente impactadas pelo golpe militar de 1964. A produção um tanto asséptica em termos sociais do concretismo pareceu ter dado lugar à contaminação dos artistas pelos problemas gerados pela repressão dos militares e pelas contradições da nossa modernização conservadora. Como dizia Ferreira Gullar (*apud* FREITAS, p. 23), os artistas “voltaram a opinar”. As questões fenomenológicas do neoconcretismo foram ampliadas, dialogando com as novas figurações, com a arte *pop* e do “objeto”, incorporando o “programa ambiental” de uma arte utópica, participativa e tropicalista de um artista como Hélio Oiticica. Em *Arte de guerrilha – Vanguarda e conceitualismo no Brasil*, Artur Freitas investiga como a vanguarda brasileira reagiu às contradições culturais dos primeiros anos do AI-5, instituído no final de 1968, tanto em termos estéticos quanto ideológicos.

Para tanto, o autor analisa cinco obras produzidas nesse período no Brasil – *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meireles; *Trouxas Ensanguentadas* (1970) de Artur Barrio; *De 0 às 24 Horas* (1973) de Antonio Manuel; *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970) de Cildo Meireles; e *O Corpo é a Obra* (1970) de Antonio Manuel – considerando que a obra de arte como objeto histórico pode ser entendida em três dimensões fundamentais, que são a formal, a semântica e a social; e que cabe ao pesquisador privilegiar a dimensão que mais interessa ao problema de sua pesquisa. A escolha dessas obras baseou-se na identificação de temas por parte de Freitas na produção artística do período. Essa estratégia nos auxilia a perceber, em uma quantidade sucinta de exemplos, quais eram as questões problemáticas que eram relevantes para os artistas de vanguarda nesse período.

¹ Mestrando em Artes pela Universidade de Brasília. E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com

Os artistas citados acima são entendidos pelo crítico Frederico Morais como realizadores de uma “arte de guerrilha” e de uma “contra-arte”, em oposição à arte de vanguarda, a qual já estaria estabelecida nos circuitos de salões e galerias. Morais argumentava que a ideia de “contra-arte” estava circunscrita pela ideia de “vanguarda”, sendo essa preocupada com questões de estilo, enquanto aquela se ocupa de questões comportamentais, uma dicotomia que remonta à estrutura bipartida da modernidade pensada, entre outros, por Jacques Rancière e Peter Bürger. Esses artistas estarão presentes no evento *Do Corpo à Terra*, promovido por Morais no Parque Municipal de Belo Horizonte em 1970, o que torna inevitável perceber semelhanças na produção desses artistas. Segundo o próprio crítico, essas semelhanças seriam a inexistência da obra sem a participação do espectador, a eliminação da obra em favorecimento da permanência apenas do conceito, e a realização de propostas em detrimento da comunicação de mensagens subjetivas.

Antes de partir para a análise das obras, Freitas apresenta seu entendimento de “arte conceitual” e de “conceitualismo” e justifica a eleição desse último para pensar as obras citadas acima. Para o autor, “conceitualismo” seria uma espécie de “decantação histórica” de Marcel Duchamp, onde o interesse pelo juízo estético teria se deslocado para a crítica institucional e, em seguida, para a consciência ética e política.

Para cada obra analisada, Freitas identifica um aspecto de maior importância na ocasião e o elege como tema do qual partirá para melhor compreender cada obra. No caso de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* o autor dá destaque ao circuito. Nessa obra de Cildo Meireles, Freitas acredita que há uma inversão da equação duchampiana no momento em que Cildo não transferiu produtos industriais para o campo da arte, mas, ao contrário, transferiu propostas de arte para o mundo da indústria. Essa prática seria uma maneira de combater a anestesia, representada pelo circuito (no caso o mercado) por meio da consciência, ou seja, pela prática da inserção. Isso significava uma novidade em relação à *pop*, a qual se fundamentava na repetição anestésica de suas imagens.

Ao final de cada análise, Freitas aponta contradições e problemas gerados pelas obras tanto em relação à sua concepção quanto àqueles suscitados pelos episódios de reapresentação ou tentativas de perpetuação dessas obras. Em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, a “desproporção” do projeto apontado pelo próprio Cildo, ou seja, a descrença de que a intervenção em uma garrafa de refrigerante possa de fato atingir a macroestrutura, revela um desnível entre intenção e efeito, nos levando a pensar que o artista não visou apenas os “circuitos ideológicos”, mas sobretudo os “circuitos de arte”.

A apresentação dessa obra nos circuitos de arte, a decisão de apresentar três garrafas com mensagens de protesto impressas, uma ao lado da outra, com quantidades diferentes de refrigerante é um indicativo, para Freitas, de que “já na origem (...) a obra conformou o retorno à instituição-arte como parte de sua inteligência poética e assim pôde, ao assumir a circularidade como forma típica, projetar-se como uma alegoria possível dos circuitos sociais.” (p. 104).

A maneira como essa vanguarda brasileira incorporou o tema da precariedade norteia a análise das *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio. Como ponto de partida para sua compreensão da obra, Freitas coloca as *Trouxas* em relação ao neoconcretismo, identificando semelhanças – a ideia do ambiental, do dado plurissensorial e da questão da experiência – e divergências – a abjeção, anarquia e irracionalidade das *Trouxas* rompiam com o prolongamento, por parte do neoconcretismo, da utopia construtiva e do rigor formal.

Freitas chama a atenção para as declarações de Barrio, que são um exemplo de como a fala do artista, que tende a ser um discurso privilegiado, não é uma leitura maior do que as questões inerentes à própria obra. Nos anos de chumbo, o artista defendia uma postura mais “metafórica” diante do seu trabalho. No período de redemocratização dos anos 1980, o artista “reduziu a importância do sentido ‘figurado’ de suas obras anteriores para destacar nelas, acima de tudo, o aspecto ‘literal’ de sua materialidade” (p. 127-218). Esse discurso tautológico indica a necessidade de que também se faça uma análise tautológica e da materialidade da obra em questão. E é nesse âmbito da materialidade que as *Trouxas* de Barrio têm um grande destaque,

seja na concepção estética de uma vanguarda nacional, seja na capacidade de distinção que elas instituem em relação às vanguardas do mundo desenvolvido.

Enquanto Oiticica elegeu os “elementos construtivos” para combater a situação brasileira de “diluição na diarreia”, Barrio usava o próprio “diarreico” em seu trabalho, e nada mais. O uso de materiais abjetos como carne, ossos, excrementos, restos de comida e outros para a confecção de suas *Trouxas* as coloca em uma situação singular em relação às vanguardas europeias e norte-americanas, inclusive no fato de que, sendo sua materialidade de natureza efêmera e mundana, se opõe à estetização do precário promovida pelas vanguardas do mundo desenvolvido. A natureza dessa materialidade, em termos de um vocabulário neoconcreto, tirava o espectador de uma situação de contemplação desinteressada e incitava a sua participação na obra por meio de uma forma *negativa*, do choque, do espanto.

A radicalidade de Barrio é atribuída por Freitas ao encontro de duas forças históricas.

De um lado, a ‘vanguarda crítica’, para usar uma expressão de Paul Wood, com seu movimento de dessacralização da autoria, da beleza, da aura e da eternidade (...). E de outro, a questão da ‘cultura brasileira’ (...) em tudo o que ela podia sintetizar, àquela altura, da miséria e da violência como valor de resistência à repressão e ao imperialismo (...). (p. 127).

Todo o processo de execução das *Trouxas* fora documentado por meio de fotografias, o que revela a intenção de perpetuação de alguma maneira da obra que, por sua vez, era de natureza efêmera. Já em 1970, as fotografias foram expostas na mostra *Information* no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a curadoria de Kynaston McShine. Além disso, Barrio já havia produzido, em 1969, um “protótipo” de trouxa, a qual foi adquirida pela coleção Gilberto Chateaubriand, passando a integrar o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Muito próximo da obra *Inserções em Circuitos Ideológicos* está *De 0 às 24 Horas* de Antonio Manuel. Na forma de um jornal-exposição, derivado de sua exposição cancelada no Museu de Arte Moderna do Rio, circulou em bancas em meio aos jornais convencionais no dia 15 de julho de 1973. Freitas pensa a obra, em um primeiro momento, como um problema de

linguagem, algo que ora é obra, ora é jornal. Essa ambiguidade seria o próprio fundamento do trabalho de Antonio Manuel, evocando um jogo entre o ver e o ler.

Indo além de mitos estéticos modernos como “o fetiche da obra única, a dimensão mágica do toque do artista e o registro individual e exclusivo da autoria” (p. 212), *De 0 às 24 Horas* vai além de sua materialidade e consiste na própria “ação” de seus “objetos” inserido em um tempo e em um espaço da circulação de seus jornais nas bancas. Essa mesma propriedade de inserção em um circuito da vida, em oposição aos circuitos de arte, funciona tanto como uma qualidade da obra como também revela um problema enfrentado pelas vanguardas conceitualistas desse período, que é a diluição das propostas artísticas em âmbitos diversos da vida, em pequenas práticas cotidianas, o que coloca em questão seu reconhecimento como arte ou a validade de sua operação.

Contra essa diluição, Antonio Manuel também produziu uma contraparte material de sua obra para ser apresentada em museu. Não tardou para que o descompasso entre obra e objeto fosse apontado como a principal fraqueza de todo vanguardismo. Roberto Pontual, ao analisar a exposição de Antonio Manuel na Petite Galerie, Rio de Janeiro em 1975, chama a atenção para o fato de “se a ‘arte-bala’, transitória e combativa, tinha na corporeidade de seus ‘objetos’ apenas parte de sua realidade fenomênica,(...)”, agora, a maneira como essas obras são expostas em galeria dá a elas “um ar acomodado, concorde com o circuito, como se o que era [bala] na essência fosse se deixando atrair pelo que é belo na superfície.” (p. 216). Por outro lado, Norma Couri via na adequação dessas obras ao museu um gesto de rebeldia, em que elas não perdiam seu caráter crítico uma vez que eram trabalhos não comerciáveis.

Mesmo produzindo uma impecável escrita como pesquisador acadêmico, o texto de Freitas não esconde o espanto provocado pela violência produzida pela situação-limite de *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* de Cildo Meireles. O ato de queimar galinhas amarradas a um poste de madeira em 1970 era uma maneira de revelar, segundo Cildo, a hipocrisia da apropriação da figura histórica de Tiradentes como herói pelo regime militar, ao

passo em que esse mesmo regime torturava e matava seus presos políticos, promovendo ações violentas muito parecidas com as que sofreu Tiradentes.

Mais uma vez, a comparação com o legado neoconcreto é importante para Freitas compreender a obra em questão. Segundo ele, *Tiradentes* fundia o interesse fenomenológico pela corporeidade das obras do neoconcretismo com a imediatez ideológica dos novos tempos, podendo ser vista como o ápice e o esgarçamento de um processo que marcaria a passagem da questão “fenomenológica” para a “guerrilheira”.

Questionando quais seriam os limites – materiais, éticos e simbólicos – permitidos às obras de arte, Cildo testou os limites da crítica nacional ao propor a prática da violência concreta e repulsiva como experiência estética extrema. Em Frederico Morais, o discurso da arte de vanguarda se politizou a tal ponto que acabou incorporando a violência como forma de ação. A morte das galinhas seria uma tentativa de abolir metáforas, aproximando dessa forma arte e vida.

Finalmente, Freitas se ocupa de *O Corpo é a Obra* de Antonio Manuel. O artista inscreveu seu próprio corpo como obra para o XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Após ter sua proposta recusada, no *vernissage* do Salão, Antonio Manuel, acompanhado de uma conhecida, tirou a roupa e chamou a atenção dos presentes para o fato de que eles deveriam contemplar seu corpo, o qual era uma obra. Freitas vê nesse gesto o ápice quase que natural das experiências de vanguarda. Atendendo às questões utópicas das vanguardas, como o inconformismo institucional, a denúncia da mercadoria e a desautonomização da arte, era esperado que a alegoria do corpo surgisse como metáfora máxima da fusão arte-vida.

A ampla repercussão nos jornais do corpo nu de Antonio Manuel – e aqui cabe chamar atenção para a volumosa e consistente pesquisa feita por Freitas em diversos periódicos nacionais – nos mostra que, para além de uma ação impactante, o artista produziu um fato jornalístico, articulando uma rede de narrativas, de imagens e julgamentos públicos. Dessa forma, a comunicação de massa se torna um tema importante em seu gesto, superando a

abordagem costumeira da indústria cultural por meio do *ready-made* “objetual”, Antonio Manuel se abre ao “eco social dos juízos e à respectiva mobilidade pública das ideias.” (p. 285).

Chama atenção, na pesquisa de Freitas, a constatação de que não foi legado a Antonio Manuel a severidade da censura moral da época e nem os rigores da lei de “atentado ao pudor”. O artista fora punido como artista, ou seja, sua repreensão foi dada na impossibilidade de participar, por dois anos, de qualquer Salão de Artes, a nível tanto estadual quanto nacional.

Enquanto para alguns, como Ronaldo Brito, a obra *O Corpo é a Obra*, visto à luz dos anos 1980, onde estava em curso um revisionismo das estratégias da esquerda brasileira diante do golpe militar, era um trágico sintoma da ineficácia “guerrilheira” ou “terrorista”, para outros, e é o caso de Mário Pedrosa, essa seria o primeiro e mais intenso exemplo da sua definição de “arte” como o “exercício experimental da liberdade”. Se até então os outros artistas executavam a representação de uma ideia, para Pedrosa, Antonio Manuel havia realizado uma ideia. Ainda, ao propor o próprio corpo como obra, transcendia-se o plano da discussão puramente estética, uma vez que o corpo tem um valor universal, em oposição à estética do precário do subdesenvolvimento.

A partir daí, entre 1975 e 1976 Freitas identifica uma generalização no debate das artes de uma crença em uma crise em curso e no fim das vanguardas. Como epílogo, o autor faz uma pequena análise da obra *4 Dias 4 Noites* de Artur Barrio, uma ação problemática do ponto de vista de comunicação estética baseada no “solipsismo-como-arte”. Concluindo, o autor acredita que a experiência conceitualista das obras por ele analisadas fundaram o que ele chama de *quatro mitos conceitualistas*. Seriam eles o mito de que qualquer um teria faculdades estéticas e criativas; o mito da participação do espectador, que sempre seria capaz de recriar a experiência artística; o mito da “indiscernibilidade estética”, onde qualquer coisa poderia ser arte; e o mito da “morte da instituição”, que pregaria que qualquer lugar é lugar para a arte.

Referência

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha – Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: EDUSP, 2013, 360 p.