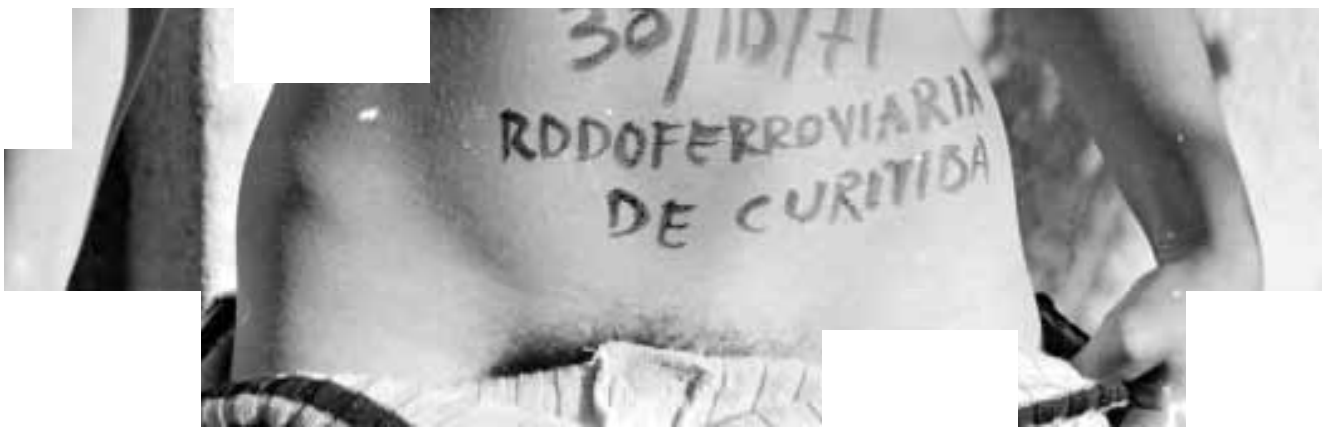


# *Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão*



## *e outras bizarrices*

*Annateresa Fabris*

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Autora, entre outros livros, de *O desafio do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, v. II, 2013. [neapolis@ig.com.br](mailto:neapolis@ig.com.br)

## Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão e outras bizarrices

On construction sites, animals, meat, bread and other quirks

*Annateresa Fabris*

FREITAS, Artur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017 (no prelo).



No campo artístico, a segunda metade da década de 1960 é marcada pela tomada de posição contra o objeto, substituído pelos processos de pensamento (arte conceitual), pela corporeidade dos acontecimentos e dos elementos naturais (arte *povera*), pela busca do “sublime” da natureza (*land art*), pelo uso direto do corpo como matéria significativa (*body art*) e pela exaltação da expressividade primária das propriedades físicas de materiais de diversas proveniências (*process art*), entre outros. A contestação da obra acabada e de sua natureza de produto e a exaltação das ideias e dos processos não deixam de ter repercussões no Brasil, onde adquirem significados próprios. Denominada “desmaterialização” por Lucy Lippard, essa tomada de posição contra os aspectos materiais da obra caracteriza-se pela busca de uma “solução drástica ao problema da fácil compra e venda dos artistas junto com sua arte”, por uma difusão alheia às tradicionais estruturas de poder, pelo estabelecimento de uma rede de solidariedade entre os criadores e pela politização da produção e do comportamento, quando necessário.<sup>1</sup>

Esse último aspecto demonstra ser determinante no Brasil, sobretudo depois da promulgação do Ato Institucional n. 5 (dezembro de 1968-dezembro de 1978), que conferia poderes de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os inimigos do regime. Nesse contexto, as obras de arte experimentais configuram-se como atos de resistência política à ditadura civil-militar instaurada em 31 de março de 1964 e a seus mecanismos de censura e autocensura. Uma das consequências dessa atitude é o surgimento da ideia do artista guerrilheiro, capaz de criar “um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”, de transformar qualquer coisa em arte, “mesmo o mais banal evento cotidiano”. Sua “vítima” não era tanto o poder institucional, mas antes o espectador “obrigado a aguçar a ativar seus sentidos” e a “tomar iniciativas”.<sup>2</sup>

O proponente dessa figura, Frederico Morais, transforma em ações concretas a ideia da arte de guerrilha graças a eventos como Arte no Aterro (6-28 de julho de 1968) e Domingos da criação (1971). Realizada aos sábados e domingos diante do Pavilhão Japonês do Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro), a manifestação de 1968 respondia à crença de que a arte deveria ser levada à rua e realizada diante do público, que poderia tocar, apalpar e, até mesmo, modificar as obras. Programado para o último domingo de cada mês (janeiro-julho de 1971), o segundo evento era uma extensão das atividades da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio

<sup>1</sup> Ver LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973, p. 8.

<sup>2</sup> MORAIS, Frederico *apud* FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 82.

de Janeiro, criada em 1969 por iniciativa dos artistas Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e do próprio Moraes. A ideia de que os cinco sentidos eram formas de linguagem, de pensamento e de comunicação é levada pelo crítico para o exterior do museu com o objetivo de envolver o público numa modalidade de lazer criativo, que se vale sucessivamente do papel, do tecido, do fio, da terra, do som e do corpo. Contando com a colaboração de artistas como Lygia Pape, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Ascânio MMM, Paulo Herkenhoff e de Amir Haddad e do grupo de teatro Tá na Rua, que criava cenografias e coreografias na rampa do museu e nas pedras retangulares do jardim, Moraes acredita ter discutido no evento o “próprio significado do domingo em relação a temas correlatos no cenário urbano, tais como a polaridade lazer e trabalho, meio e fim de semana, burocracia e criatividade, arte e sociedade, infância e terceira idade etc”.<sup>3</sup>

Lançando mão de “uma espécie de poética dos materiais”, os Domingos da criação reviveram, “de forma alegre e descontraída, [...] a passagem do moderno ao pós-moderno. Estava tudo ali: *Dada*, *Fluxus*, *pop-art*, arte cinética, arte conceitual, *body art*, *performance*, *happening*, *earth-art*”. Para Moraes, a dimensão política do grande *happening* consistia em incentivar o público a assumir um papel criador, deixando de lado a costumeira recepção passiva. Antonio Manuel, um dos artistas a quem cabia estimular a intervenção do público, afirma que o significado crítico da manifestação extra-artística deveria ser buscada no evento em si: “O fato de juntar gente para fazer algo criativo, com toda aquela carga repressiva que a gente vivia, era uma atitude política e lúdica”.<sup>4</sup>

A atuação de Moraes, que concebia a crítica como um ato criador, é bastante conhecida em relação ao Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde foi responsável pelo evento Do corpo à terra (1970). Pouco ou nada se sabe, porém, do papel exercido por ele na conversão do III e do IV Encontros de Arte Moderna (1971, 1972) – promovidos pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – numa prática poético-festiva e num ritual de profanação da instituição museológica. Fundada em 1948, a EMBAP distinguia-se pela adoção de “certos métodos didáticos conservadores, que pouco estimulavam a reflexão sobre os problemas culturais da modernidade”.<sup>5</sup> Para fazer frente a esse descompasso em relação à produção artística nacional, a professora Adalice Araújo concebe, em 1968, os Encontros de Arte Moderna, que terão lugar entre 1969 e 1980.

Como mostra Artur Freitas neste livro, a retórica festiva dos encontros realizados entre 1971 e 1974 acaba por problematizar a imagem de Curitiba como cidade modelo, que estava se configurando, desde o começo da década de 1970, com as ações promovidas pelo prefeito Jaime Lerner. A Curitiba lernista torna-se palco de atividades artísticas que subvertem o espaço urbano, pondo em xeque o “consenso estético” articulado em volta de um projeto de “modernização conservadora e, no limite, autoritária”. Fazem parte daquelas que o autor define “pequenas insurreições subjetivas, públicas, irracionais”, que inventam “um corpo estranho” para a cidade, o Sábado da criação (30 de outubro de 1971), proposto por Moraes; a “performance” de obras de Pedro Escosteguy no Passeio Público (17 de agosto de 1972); a Expedição poética ao Centro Politécnico (17 de agosto de 1972); algumas das ações da Homenagem a Duchamp (31 de agosto de 1974), concebida por Josely Carvalho e Jocy de Oliveira.

O Sábado da criação e a Expedição poética ao Centro Politécnico são uma derivação direta dos Domingos da criação, mas respondem apenas

<sup>3</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 345 e 346.

<sup>4</sup> MANUEL, Antonio *apud* VELASCO, Suzana. Domingo no parque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2010, e RIBEIRO, Marília Andrés, *op. cit.*, p. 346.

<sup>5</sup> FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013, p. 77.

<sup>6</sup> MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 55.

<sup>7</sup> BERNAS, Steven. *La croyance dans l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 8 e 9.

<sup>8</sup> MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, op. cit.*, p. 52.

parcialmente ao propósito de Moraes, já que não envolvem um público indiferenciado, cujo processo de compreensão da obra de arte deveria ser acelerado “a partir de um relacionamento direto com a criação, dando ênfase à experiência revelando potencialidades e provocando iniciativas”.<sup>6</sup> Realizado no canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, o Sábado da criação conta com a participação de alunos ou egressos de cursos de artes visuais, arquitetura e comunicação social, além de alguns representantes do meio artístico local e de um professor da Universidade de São Paulo. Tratava-se, portanto de um público potencialmente detentor dos códigos da arte contemporânea, apesar dos descompassos apontados no livro. O autor realiza uma análise aprofundada desse *happening*, colocado por ele sob o signo da “reversão ideológica do ambiente ocupado”. Símbolo da tecnoburocracia então dominante no país, o canteiro de obras é transformado num território de criatividade livre, no qual os jovens participantes têm oportunidade de realizar uma experiência estética em sentido pleno por meio de montagens precárias e de ações performáticas.

Chama a atenção nesse contexto o uso que Freitas faz das fotografias do evento, que assumem o papel de disparadores de uma leitura participativa e poética. O leitor é levado por ele para dentro do canteiro de obras e percorre, a partir das imagens, todo o desenrolar de um conjunto de atividades destituído de qualquer centro e aberto ao improvisado criativo sugerido pelos materiais disponíveis. De maneira generosa, o autor mergulha nas diversas ações, às quais confere um significado, possivelmente nem sempre consciente para a maioria dos participantes, que se veem envolvidos numa festa regida pela “interação de corpos e gestos concretos”. Dando mostras de que não considera as imagens de Sábado da criação simples registros documentários, Freitas propõe-se a habitá-las, isto é, a “habitar os processos de criação”, entrando nas obras para torná-las vivas aos olhos do leitor.<sup>7</sup> Aproxima-se, desse modo, da figura do crítico como artista, daquele crítico que não se limita a olhar as obras de longe. Como escreve Moraes:

*O crítico, ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que lhe acrescenta novos significados. E que nunca são definitivos. Pois quantas vezes mergulhar na obra, tantas vezes se verá envolto na rede de novas significações, muitas das quais têm o mérito de fazer aflorar à superfície. Mas se nunca mergulhamos na mesma água, nunca se permanece igual depois de cada mergulho. E aprofundando na criação alheia, vai ele próprio tornando-se um criador. Um artista.*<sup>8</sup>

Essa percepção do papel exercido pelo autor na recriação de alguns eventos marcantes dos Encontros de Arte Moderna ganha reforço com a leitura da análise da Expedição poética ao Centro Politécnico. Proposta por alguns participantes do IV Encontro, ocorrido entre 9 e 17 de agosto de 1972, e abraçada por Moraes e Artur Barrio, a expedição retoma os pressupostos do *happening* anterior. Mais uma vez, Freitas articula sua análise a partir das fotografias feitas por Key Imaguire, mas dá um passo ulterior em relação à análise do Sábado da criação, ao conceder um lugar privilegiado ao gesto prosaico e a seus registros. Confrontado com imagens “via de regra neutras, coloquiais, anticlimáticas”, decide habitá-las a fim de descobrir “a natureza inapreensível de experiências que não se registram, apenas se vivem; que não cabem em relatos, mas em memórias afetivas”. Definidas,

a partir de Jean Galard, como uma “reconquista estética do insignificante”, as fotografias de Imaguire e a própria expedição acabam sendo vistas como “uma ocasião de convívio e partilha”, como um evento que “aspirava ao nada, [...], e como tal assentava-se na trivialidade do cotidiano”.

Se o Sábado da criação e a Expedição poética ao Centro Politécnico envolvem um pequeno número de participantes, o mesmo não ocorre com a Homenagem a Duchamp que, com exceção de duas intervenções no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (um móbile feito de guarda-chuvas e uma colagem audiovisual), abarca ações desenvolvidas no tecido urbano. A *Peça pão*, na qual o público é convidado a moldar e comer o produto do próprio trabalho. A leitura do Manifesto antropófago (1928), de Oswald de Andrade, num palanque na entrada do museu. A surpreendente cabine “pornográfica” situada na Rua XV de Novembro. Um “torneio espontâneo de xadrez” em diferentes locais da cidade. A execução de *Vexations* (1893), de Erik Satie, por diversos pianistas voluntários durante muitas horas num quiosque também instalado na Rua XV de Novembro. Peça de treze compassos a serem tocados durante pouco mais de um minuto, *Vexations* deveria ser executada 840 vezes seguidas, conforme instruções de Satie, tendo como resultado um efeito anestésico, entorpecente, quase hipnótico. Sua execução contraria as expectativas de boa parte do público que, não dispondo dos códigos da música moderna, não tem condições de compreender o processo que estava em sua base, além de suscitar a ira dos comerciantes, que viam os clientes serem afastados por uma composição monótona e desumanizada. A duração da peça era o material aglutinante das várias propostas que integravam a montagem compósita dedicada a Duchamp. Se bem que algumas delas fossem lúdicas, o cerne do projeto de Josely Carvalho e Jocy de Oliveira estava, como demonstra Freitas, nos conceitos de choque e aleatoriedade. A eles devia ser acrescentado o de simultaneidade, pois as diversas ações se desenvolviam ao mesmo tempo, exigindo contínuos deslocamentos do público, o qual se via envolvido numa atividade caleidoscópica, isto é, múltipla, caótica e imprevisível.

Não era a primeira vez que os Encontros de Arte Moderna confrontavam o público curitibano com propostas ousadas e desconcertantes. Em agosto de 1972, a cidade choca-se com o *Ambiente porcoral*, de autoria de João Ricardo Moderno, que transforma o Museu de Arte Contemporânea do Paraná num “chiqueiro surrealista”. Partidário da ideia de arte como negação (das convenções burguesas, das instituições culturais, das premissas do nacional-popular bastante difuso naquele momento), o artista carioca concebe a própria instalação como uma profanação do espaço museológico. Mas, como aponta acertadamente Freitas, tal proposta, assim como as *Situações mínimas* de Barrio, encenadas no mesmo local, não podiam prescindir do “embate com os juízos efetivos de um público concreto”, se quisessem “existir como arte”. Vista como “uma afronta pessoal a Curitiba e ao público curitibano”, a proposta de Moderno é estudada a fundo pelo autor, que desentranha seus diversos significados: questionamento da ideia de educação artística num evento patrocinado por uma escola especializada; apresentação de um porco “como arte” num espaço institucional; posituação estética da miséria e da precariedade; alusão à teoria maoísta da contradição; alegoria da violência vigente no país, entre outros. Afinal, conclui ele, a obra

*zombava dos atributos civilizatórios implícitos na arte de museu. Da sujeira deli-*



*berada à abjeção incontrolável, o contato com impulsos primordiais e animalizados exigia a reflexão acerca da própria ojeriza. [...] Face ao caráter apolíneo da tecnocracia e do dispositivo museológico tradicional, ações como Ambiente porcoral e Situações mínimas pareciam privilegiar o irracionalismo e a abjeção dos embriagados. Como centauros no museu, seus autores impunham a desordem e o desregramento dos desejos à assepsia clínica das regras expositivas.*

Atento a manifestações que levam a Curitiba experiências não convencionais, o autor destaca a presença de Anna Bella Geiger no V Encontro (20-25 de agosto de 1973), já que ela mobilizava uma concepção expandida de gravura, em consonância com os “alargamentos poéticos do conceitualismo”. Engajada na recuperação de experiências instintivas e ancestrais, a artista propõe aos alunos o uso de materiais inusitados: terra e capim, pedaços de carne e fogo. Tendo entre suas fontes fotografias publicadas no *Diário do Paraná*, Freitas convida o leitor a adentrar o ateliê de gravura coordenado por Geiger e a vivenciar as experiências nele realizadas. Apesar de suas idiosincrasias, localizadas numa abordagem ritualística e aberta ao inconsciente e às vivências arcaicas, a proposta experimental da artista é aproximada das ações de Moderno e Barrio, com as quais partilhava alguns pressupostos: defesa de uma arte efêmera e processual; ressignificação da miséria nacional pela adoção de materiais precários; postura irracionalista. Tendo experimentado a partir de dentro a crise dos suportes tradicionais, Geiger expande a ideia de gravura e lhe confere uma dimensão conceitualista. Como sublinha o autor a propósito desse aspecto de sua produção, é a partir da gravura que ela passa a considerar a arte conceitual

*como uma forma de intervenção na realidade, um rito irracional ou uma reinvenção do traço ancestral e arquetípico que vive em nosso corpo. Ao esgarçar o verbo gravar a ponto de tornar obsoleta a barreira que opõe as marcas do gravador às do impressor, a artista imaginou um mundo aberto a experiências elementares: um mundo, enfim, em que as matrizes fossem suprimidas, ou ao contrário, em que toda e qualquer coisa fosse ou pudesse ser a matriz de novos vestígios. Valendo-se portanto de uma abordagem estético-pedagógica libertária e não-científica, Anna Bella abriu aos participantes do V Encontro de Arte Moderna a possibilidade de vivenciar, ainda que por vias artísticas e ficcionais, o irracionalismo utópico e desrepressivo de uma vida por vir.*

Ao destrinchar as dez edições dos encontros curitibanos e seu progressivo esvaziamento depois da caleidoscópica experiência duchampiana, Artur Freitas introduz o leitor num universo ainda não estudado em todas as suas implicações. A perspectiva adotada permite-lhe atualizar os significados do evento por meio de uma análise participativa e poética, capaz de recriar, pelo caminho da imaginação, seus melhores momentos. Baseado numa bibliografia consistente, o autor analisa os Encontros de Arte Moderna à luz de um referencial teórico múltiplo, que inclui os conceitos de “Grande Recusa”, “mais-repressão”, contracultura, resistência, festa, *performance*, conceitualismo, vanguarda, entre outros. O título escolhido para o livro é um jogo irônico e dialético com a expressão “vazio cultural”, corrente na imprensa brasileira entre 1971 e 1974. Se, aos olhos dos que demandavam à arte um engajamento nos moldes tradicionais, “vazio cultural” era sinônimo da incapacidade da vanguarda contracultural de deixar uma “obra” para o futuro, a inserção do vocábulo “festa” representa

uma cunha no interior de uma visão de mundo monolítica e ultrapassada pelas exigências do momento histórico. Na acepção pretendida pelo autor, “festa no vazio” representa a busca de estratégias de sobrevivência num ambiente repressivo por intermédio de atitudes poético-comportamentais, “baseadas no irracionalismo lúdico da mais lúcida fantasia”.

Dentro desse contexto, os encontros curitibanos, possivelmente em virtude do acanhamento do meio cultural e artístico, assumem uma dimensão paradigmática. Segundo a análise de Freitas, a relação arte-vida, tão celebrada na década de 1960, se expressa neles através de três figuras: celebração de uma existência coletiva e partilhada; dinâmica lúdica, em contraposição ao reino da necessidade; ações ritualizadas que perturbam a assepsia museológica (*Ambiente porcoral, Situações mínimas*) ou o processo de comunicação convencional (*Vexations*). O que estava sendo proposto naquele momento era uma nova ideia de arte, para a qual a natureza e a vida eram fatores determinantes, associadas à criação concebida como processo e à exploração do irracional e do inconsciente. Na qualidade de manifestação vital, cabia à arte propor um novo tipo de relação com o mundo e com os outros seres. Por isso, John Cage não se cansa de insistir na necessidade de estabelecer, por seu intermédio, um elo substancial com os outros: “em vez de ser um objeto produzido por uma única pessoa, a arte é um processo colocado em movimento por um grupo de homens. A arte é socializada. Não é alguém que diz algo, mas pessoas que fazem coisas e que dão a cada um, inclusive aos que estão envolvidos nela, a oportunidade de ter experiências que não teriam tido de outro modo”.<sup>9</sup>

É esse tipo de consciência que está na base das ações da vanguarda contracultural, atenta à proposição de novos modos de ser e de ver, em consonância com a recusa dos valores materialistas da sociedade capitalista e a reavaliação dos dados psíquicos, míticos e ritualistas. Não se tratava de algo inédito no Brasil, pois, em 1952, Mário Pedrosa já advogava uma “revolução da sensibilidade”, que só viria quando a humanidade tivesse “novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las”.<sup>10</sup> Essa revolução não se tornou permanente, como desejava o crítico brasileiro, por motivos que não cabe analisar aqui, mas não há dúvida de que os artistas dos anos 1970 se empenharam ativamente na definição de uma nova sensibilidade, de um estado de plenitude sensorial e, por isso mesmo, estético, no qual o criador e o fruidor se encontrariam livres, por fim, dos entraves da percepção tradicional. Durante alguns anos, os Encontros de Arte Moderna transmitiram essa nova atmosfera a uma cidade que se modernizava no plano material de acordo com uma lógica tecnocrática, enxertando nela um “corpo estranho”, baseado numa “retórica desviante” e na ênfase do dado vivencial. Esse momento singular, enraizado na “lógica do dissenso urbano”, é recriado de maneira crítica e sensível por Artur Freitas, um defensor convicto da utopia do corpo coletivo e da urgência da “festa no vazio” em todos os momentos de opressão e de constrangimento da fantasia e das pulsões vitais.

*Texto recebido e aprovado em junho de 2017.*

<sup>9</sup> CAGE, John *apud* KULTERMANN, Udo. *Vita e arte: la funzione degli intermedia*. Milano: Görlich, 1972, p. 8.

<sup>10</sup> PEDROSA, Mário. *Arte e revolução. Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 247.