

ARTUR FREITAS

CONTRA-ARTE:

vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – PPGHIS / SCHLA / UFPR – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Marion Brepohl de Magalhães

CURITIBA
2007

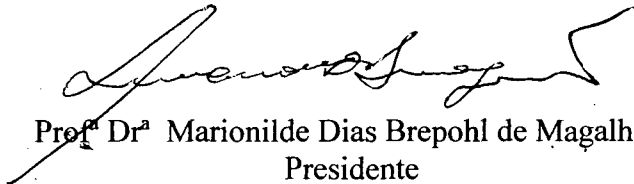


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar - fone/fax 3360-5086


PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Tese do candidato Artur Freitas, sob o título *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha, 1969-1973*, para obtenção do grau de **Doutor em História** Após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela *APROVAÇÃO*.....do candidato, completando-se assim todos os requisitos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-graduação em História para obtenção do Grau de **Doutor**.


Curitiba, 03 de maio de 2007.




Profª Drª Marionilde Dias Brepohl de Magalhães
Presidente




Profº Drº Lorenzo Mammí
1º Examinador



Profº Drº Mareos Francisco Napolitano de Eugenio
2º Examinador



Profª Drª Paulo Roberto de Oliveira Reis
3º Examinador



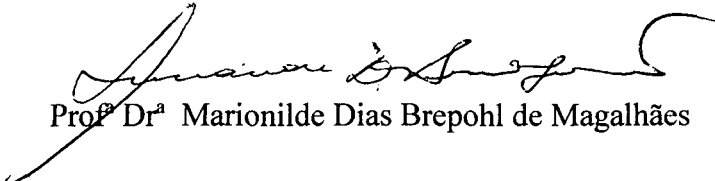
Profª Drª Paulo Vieira Neto
4º Examinador




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 7º andar, SLA 716, fone/Fax 3360-5086.
E-mail: cpghis@ufpr.br Web site: www.poshistoria.ufpr.br

Ata da sessão pública de argüição de Tese para obtenção do grau de Doutor em História. Aos três dias do mês de maio de dois mil e sete, às oito horas e trinta minutos, sala seiscentos e doze, sexto andar, Edifício D. Pedro I da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de argüição do candidato **Artur Freitas** em relação a sua Tese intitulada: *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha, 1969-1973*. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, foi constituída pelos seguintes Professores Doutores: Marionilde Dias Brepohl de Magalhães, orientadora, Lorenzo Mammí (USP) Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP), Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR), Paulo Vieira Neto (UFPR), sob a presidência da primeira. A sessão teve início com a exposição oral do candidato sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para suas respectivas argüições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na seqüência, a senhora presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela.....*aprovação*.....do candidato. Finalmente, a senhora presidente declarou *aprovação*.....o candidato, completando-se assim todos os requisitos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História para a obtenção do Grau de **Doutor**. Nada mais havendo a tratar a senhora presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Maria Cristina Parzowski, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.


Maria Cristina Parzowski


Profª Drª Marionilde Dias Brepohl de Magalhães

LM
Profº Drº Lorenzo Mammí


Profº Drº Marcos Francisco Napolitano de Eugenio


Profª Drª Paulo Roberto de Oliveira Reis


Profª Drª Paulo Vieira Neto

para Rosane

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem o auxílio direto ou indireto de várias pessoas e instituições.

Assim, agradeço

à Rosane Kaminski e à Corina Ferraz, pelo apoio, confiança e amor incondicionais.

à Marion Brepohl de Magalhães, pela orientação e liberdade concedida. A Lorenzo Mammì, Marcos Napolitano, Paulo Reis e Paulo Vieira Neto, pelo privilégio da leitura e sobretudo pelas sugestões apontadas. Ao Marco Mello, Geraldo Leão, Tony Camargo, Ângela Brandão, Fernando Bini, Helenice Rodrigues, Hugo Mengarelli e Alfredo Braga, pessoas para quem de algum modo devo parte da minha visão de mundo, e em especial ao Ricardo Alcântara, interlocutor ideal e amigo de sempre.

a todos os meus amigos e familiares, pelo incentivo constante e mesmo pela compreensão nos momentos de ausência.

à CAPES, pelo auxílio financeiro, bem como à UFPR, ao PPGHIS, à Biblioteca do SCHLA da UFPR, ao Centro de Documentação do MAC da USP, ao Centro de Memória do MAM do Rio de Janeiro, ao Setor de Pesquisa e Documentação do MAC do Paraná, ao Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte, às Bibliotecas da FFLCH, ECA e IEB da USP, à Biblioteca do IFCH da Unicamp e à Biblioteca Pública do Paraná, pelo indispensável apoio à pesquisa.

Quando falo de aspectos formais, falo sobretudo de uma idéia. Com isso me refiro não apenas à materialização do trabalho, mas à formalização do próprio conceito

Cildo Meireles

RESUMO

De saída, uma pergunta: como, eventualmente, a arte brasileira de vanguarda reagiu – em termos estéticos e ideológicos – frente às contradições culturais dos ditos “anos de chumbo” do regime militar? Partindo dessa questão inicial, esta tese procurou desenvolver todo o tempo a idéia de que não é ausente de sentidos históricos a notável coincidência cronológica que existe entre os primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº 05 (c. 1969-1973) e o surgimento de uma produção artística *conceitual* ou *conceitualista*, ela mesma voltada a problematizar a relação entre arte e realidade – aí incluídas, claro, tanto a “realidade” *fenomênica* quanto a *social*. Assim, buscando caracterizar as principais intenções estético-ideológicas do conceitualismo no Brasil e visando a interpretação conjunta daquilo a que o crítico Frederico Morais batizou, já na época, de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”, esta pesquisa optou pela análise de algumas obras-chave dos artistas Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio.

palavras-chave:

arte brasileira, arte conceitual, conceitualismo, arte e política, arte de guerrilha, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Frederico Morais

ABSTRACT

In the first place, one asks: how, eventually, the vanguard Brazilian art reacted – in aesthetic and ideological terms – to worse years of military regime? In this way, this thesis bet in notable chronological coincidence that exists between first years of Institutional Act nº 05 (c. 1969-1973) and appearance of a conceptual or conceptualist artistic production inclined to discuss the relation between art and reality. Thus, this thesis intended to characterize the main aesthetic-ideological intentions of conceitualism in Brazil through analysis of exemplary works of the artists Antonio Manuel, Cildo Meireles and Artur Barrio. For this, the research interpreted some vanguard actions realized in the context of "counter-art" or "guerrilla art", according to expressions of art critic Frederico Morais.

key-words:

Brazilian art, conceptual art, conceptualism, art and politics, guerrilla art, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Frederico Morais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
I. Contra-arte	7
II. Vanguarda e conceitualismo	12
III. Arte de guerrilha	40
1. O CIRCUITO – PROJETO COCA-COLA, DE CILDO MEIRELES	65
1.1. O artista como guerrilheiro	66
1.2. Império Coca-Cola: o museu e o mercado como lugares culturais	73
1.3. A alegoria da circularidade ou quando a arte volta para casa	87
1.4. Um desfecho possível: a exposição Nova Crítica	95
2. O PRECÁRIO – TROUPAS ENSANGÜENTADAS, DE ARTUR BARRIO	104
2.1. Barrio radical: do neoconcretismo à situação “mente / corpo”	108
2.2. Os objetos-trouxa	114
2.3. As duas situações-trouxa: tempo, evento, ação	135
2.4. Monumento-trouxa: o que sobra da obra feita de sobras	156
3. A PALAVRA – DE 0 ÀS 24 HORAS, DE ANTONIO MANUEL	161
3.1. Trópico-pop: Antonio Manuel e os jornais	164
3.2. A exposição cancelada	174
3.3. O suplemento: problema de linguagem e ambigüidade	181
3.4. Para além das vinte e quatro horas: das bancas às galerias	206
4. A VIOLÊNCIA – TIRADENTES, DE CILDO MEIRELES	220
4.1. O título como intenção: Tiradentes e preso político	222
4.2. Estética da violência: a morte como matéria-prima	230
4.3. Objeto, vivência e guerrilha: antecedentes críticos	242
4.4. Rito de sacrifício ou a última metáfora	253
5. O CORPO – O CORPO É A OBRA, DE ANTONIO MANUEL	263
5.1. Um Nu fora do catálogo	264
5.2. Quando o corpo é a obra: antecedentes	268
5.3. Um fato na mídia: repercussões na imprensa comum	286
5.4. O exercício experimental de liberdade: reações da crítica	296
ÚLTIMAS PALAVRAS	319
Um epílogo: 4 dias e 4 noites	320
O fim das vanguardas?	323
Os quatro mitos conceitualistas	328
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	333
ÍNDICE ONOMÁSTICO	353

introdução

INTRODUÇÃO

É bem sabido: no Brasil dos anos 60, a arte de vanguarda formou-se basicamente na junção entre uma postura experimental e uma preocupação ideológica. Sobretudo depois do golpe militar de 1964, os artistas, como dizia Ferreira Gullar, "voltaram a opinar" sobre os problemas do mundo social, mas sem abandonar a idéia de uma revolução permanente, tanto *estética* quanto *comportamental*. O resultado, conhecemos, foi a ampliação das questões fenomenológicas do neoconcretismo em direção ao criticismo das novas figurações, da pop art e do "objeto", seguida de perto pelo "programa ambiental" de uma arte utópica, participativa e tropicalista, como no caso exemplar de Hélio Oiticica. Na seqüência dos fatos, no entanto, com o acirramento da repressão política graças à promulgação do Ato Institucional nº 5 – o AI-5, de dezembro de 1968 –, teve início um novo período na produção cultural brasileira, um período marcado pelo medo, pelas metáforas e, no nosso caso, pela rearticulação – aflitiva, eu diria, para não dizer agônica mesmo – da própria idéia de "vanguarda".

Diante disso, é possível dizer que esta tese nasceu de uma curiosidade inicial bem ampla e que poderia ser resumida na seguinte pergunta: como, eventualmente, a vanguarda brasileira reagiu – em termos estéticos e ideológicos – frente às contradições culturais dos primeiros anos do AI-5? Trabalhando nesse sentido, busquei interpretar os principais vetores que estiveram presentes na relação entre arte e política no período. Como constatação mais genérica, procurei desenvolver todo o tempo a idéia de que não é ausente de sentidos históricos a notável coincidência cronológica que existe entre os primeiros anos de vigência do AI-5 (c. 1969-1973) e o surgimento de uma produção artística *conceitual*, ou como prefiro, *conceitualista*.

Assim, com vistas a caracterizar as principais intenções estético-ideológicas do conceitualismo no Brasil, optei por interpretar uma série de obras realizadas no contexto daquilo a que o crítico Frederico Moraes

batizou, já na época, de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”. Com essas expressões, como veremos, o crítico pretendeu descrever a postura combativa de uma nova geração de jovens artistas cariocas ou residentes no Rio de Janeiro: a dita “geração AI-5”, então composta por nomes como Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Luiz Alphonso, Guilherme Vaz e Thereza Simões, entre outros.

Por questões metodológicas, optei pela análise de obras *individuais* que fossem representativas da idéia de “arte de guerrilha” no Brasil. A partir daí, procurei evitar tanto as grandes generalizações históricas com seus vãos abrangentes mas desfocados, quanto as análises de cunho “institucional” que via de regra descrevem um mundo da arte descolado das especificidades das linguagens. A idéia, portanto, é muito simples e consiste em extrair alguns sentidos – estéticos e históricos – *das próprias obras*, e não aproveitá-las como meros receptáculos de interpretações *a priori*, o que certamente não exclui, por outro lado, a relação dos sentidos das obras com outras formas discursivas. A esse respeito, aliás, gostaria de mencionar o texto *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, importante livro do historiador da arte Michael Baxandall que advoga uma espécie de história cultural da arte a partir da análise de obras específicas. Com esse livro, confesso que aprendi um pouco mais sobre a capacidade que uma única obra de arte possui de sintetizar os debates de seu próprio tempo; o que no final das contas nos confirma de uma vez a importância inclusive metodológica de enredar o fio histórico da arte na trama de outros tantos fios da vida cultural. Assim, como Baxandall, busquei situar as obras de arte em função da agenda cultural de seu tempo de produção, para daí inferir as prováveis motivações que eventualmente levaram o artista a dar – justamente – *aquela forma àquela obra*. Além disso, quanto à análise das obras, procurei igualmente estender com razoável liberdade os princípios “metodológicos” já por mim propostos num artigo que recentemente publiquei na revista *Estudos Históricos*¹. Naquela oportunidade, em síntese, defendi duas questões principais: primeiro, que a obra de arte entendida como objeto histórico é composta de três dimensões fundamentais, a saber, a dimensão formal, a semântica e a

¹ FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos* – Revista da Fundação Getúlio Vargas (Dossiê “História e Imagem”), Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004.

social; e, segundo, que cada pesquisador deve privilegiar a dimensão que mais se adapte ao problema de pesquisa, ao objeto de análise ou à formação especializada de cada um.

Deste modo, em termos gerais, e muito por conta da "metodologia" adotada, decidi fazer da *análise de cada obra um capítulo independente da tese*. A escolha das obras e respectivos artistas, como não podia deixar de ser, guiou-se por certos critérios que agora enumero: (1) obras de vanguarda que sintetizassem posturas fortes frente ao contexto brasileiro; (2) obras feitas nos primeiros anos de vigência do AI-5 (c. 1969-1973) e que de algum modo respondessem às premências históricas do período; (3) obras de artistas então atuantes no Brasil, o que evidentemente exclui as de artistas que foram morar no exterior; e (4) obras que fossem representativas em termos geracionais e que portanto permitissem referências diretas à dita "contra-arte". Em face desses critérios, optei, enfim, por trabalhar com apenas três artistas que no meu entender resumiram as diretrizes mais importantes dessa geração de vanguarda: os jovens Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles.

Antes das análises, contudo, resolvi esclarecer ao leitor algumas das noções-chave que constam no título da tese e que talvez possam auxiliar – assim espero – na compreensão do todo. Para tanto, escrevi, de saída, uma espécie de "capítulo introdutório", digamos assim, que se encontra dividido em três tópicos essenciais. No primeiro deles, situado logo abaixo, procurei apresentar rapidamente a noção de "contra-arte", posicionando-a sobretudo em função de seu principal criador e difusor, o crítico Frederico Moraes. No segundo tópico, intitulado "Vanguarda e conceitualismo", propus uma ligeira digressão em torno das noções históricas de vanguarda e neovanguarda, seguida da necessária distinção entre uma arte conceitual "analítica", de matriz anglo-americana, e uma arte conceitual "ampliada", a que denominei "conceitualismo". No último tópico, por fim, procurei esclarecer tanto o fundamento ideológico quanto a circunscrição latino-americana da idéia de "arte de guerrilha", enfatizando, dentro do possível, os principais aspectos contextuais e historiográficos dessa forma de "conceitualismo ideológico" no caso brasileiro.

Na seqüência, ao longo da tese, busquei associar, para cada obra escolhida, ao menos um conceito-chave que, a meu ver, constituísse uma

faceta possível da “arte de guerrilha” no Brasil. No total foram identificados cinco conceitos de análise: a alegoria da violência, o uso da palavra, a efemeridade, o corpo e o circuito – muito embora eu não tenha restringido as análises unicamente a esses conceitos, assim como também não me abstive de evocar o eventual cruzamento entre eles quando isso se mostrou necessário. No primeiro capítulo, associei a obra “Projeto Coca-Cola”, de Cildo Meireles, que é parte da conhecida série “Inserções em Circuitos Ideológicos”, à noção de “circuito”. No capítulo seguinte, foi o conceito de “efêmero” ou de “efemeridade” que particularmente me interessou na interpretação das “Trouxas Ensangüentadas”, de Artur Barrio. No terceiro capítulo, foi a partir da questão da “palavra”, ou melhor, do trânsito social das palavras, que analisei a obra “De 0 às 24 Horas”, de Antonio Manuel. Já no quarto capítulo, analisei a ação “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político”, de Cildo Meireles, em função da “violência” como alegoria política possível. E, por fim, no quinto e último capítulo, busquei explorar “O Corpo é a Obra”, de Antonio Manuel, em sua associação evidente à noção libertária de “corpo”. Na conclusão, além de retomar, de modo esquemático, as principais questões e limites da “arte de guerrilha”, apontei ainda a ação “4 Dias e 4 Noites”, de Artur Barrio, como uma espécie de epílogo possível das possibilidades das vanguardas naquele momento.

I. Contra-arte

Na arte conceitual brasileira, tão ligada à sensualidade, aos limites do corpo e do prazer, é impossível não pensar em sedução; mas há também aspectos políticos que são raros na arte de outras partes do mundo – Cildo Meireles².

O que é, foi ou pode ser, afinal, uma “contra-arte”? Contra o que ela eventualmente se posiciona e por quê? Contra si própria, autofágica, ou contra as agruras do mundo, sempre atuais? Sua negação é definidora ou seria a própria negatividade, como dizia Adorno, uma de suas tantas definições? Tal noção, enfim, mais importante, como veremos, em termos históricos que em termos de rigor conceitual, tem não obstante a sua própria história.

Vamos por partes.

Logo no início do ano, já nos primeiros dias de janeiro de 1970, o crítico de arte Frederico Morais passou em retrospectiva o ano de 1969 e, com um notável esforço de síntese, destacou, no cenário artístico nacional, a “realização de uma série de trabalhos que” – segundo ele – “colocaram a arte brasileira em novo e significativo *estágio cultural*”³. Note-se, antes de tudo, que na raiz desse argumento, em conformidade com o imaginário político dos anos 60, havia um entendimento, digamos, “etapista” do tempo e da história, uma espécie de certeza “revolucionária” que parecia delegar a cada novo gesto uma feição definitiva, basicamente voltada à fundação de novos “estágios” da experiência humana. Eram tempos difíceis, de fato, mas por isso mesmo utópicos e libertários. Vivia-se ainda,

² MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 28.

³ MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970. Grifos meus.

em larga perspectiva, o emblema comportamental de 1968, acrescido da vigência, no caso brasileiro, de uma ditadura militar. Ao golpe de Estado de 1964, liderado pelas forças armadas, o governo autoritário adicionou, em 13 de dezembro de 1968, o fatídico Ato Institucional nº 05, o AI-5, espécie de “golpe dentro do golpe” que instalou em definitivo, até os tempos da abertura, a repressão de direita no país⁴. Marcados pela coerção política, os “anos de chumbo”, como foram chamados, asseguraram o fim dos movimentos de massa – especialmente o movimento estudantil – e consolidaram a euforia do dito “milagre brasileiro”, conhecido período de desenvolvimento econômico nacional que avançou até o início dos anos 70⁵. As altas taxas de crescimento industrial, o capitalismo dependente e o ufanismo classe-média corriam lado a lado ao reino do terror, este marcado pelo fim das liberdades civis, o controle da imprensa, as prisões políticas, a tortura e a morte. No território das contradições, portanto, tudo ganhava ou arriscava ganhar uma densidade histórica extraordinária, e a idéia de revolução, marcada num horizonte cada vez mais urgente ou longínquo, ainda permeava muito do que restava dos debates culturais, embora sob outra chave. Pois antes, entre 1964 e 1968, como notou Roberto Schwarz, os governos militares, então voltados para outras preocupações, curiosamente permitiram a circulação pública de uma produção cultural de esquerda ou esquerdizante⁶. Ao passo que agora, de

⁴ Ao fim de 1968, acuado pelos militares radicais, o presidente Arthur da Costa e Silva levou o projeto do AI-5 à votação extraordinária. Com vinte e dois votos a um, o Ato passou a vigorar, previsto inicialmente para durar apenas oito ou nove meses, mas com vigência efetiva de mais de uma década. No plano político, o AI-5 deu plenos poderes ao Executivo, viabilizou o fechamento do Congresso, permitiu a intervenção nos Estados e Municípios, admitiu a suspensão dos direitos políticos de qualquer um, legitimou a cassação de mandatos e suspendeu o direito ao *habeas corpus*. Durante os próximos dez anos, 6 senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos e 22 vereadores foram cassados, num universo de mais de 1.600 cidadãos punidos. No campo da produção cultural, a ação da censura foi igualmente nefasta: 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de música, dezenas de programas de rádio, uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela – todos total ou parcialmente vetados. Para mais informações, cf. D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994; SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; e VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁵ Entre 1968 e 1973, o Brasil passou por uma fase de grande expansão do crescimento industrial que ficou conhecida por “milagre brasileiro”. Com uma política intervencionista, o Estado abriu a economia brasileira às relações internacionais, substituiu o combate à inflação pela aceleração do crescimento e estimulou a produção oligopolista, sobretudo no setor de bens de consumo duráveis. Para o assunto, sugiro: SINGER, Paul. As contradições do milagre. In: KRISCHKE, Paulo J (org). *Brasil: do “milagre” à “abertura”*. São Paulo: Cortez, 1982; e MENDONÇA, Sônia. Um modelo perverso. In: _____. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.

⁶ Em conhecido ensaio de 1969, Roberto Schwarz constatou que “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, e chamou de “anomalia” a este que seria “o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”. SCHWARZ,

1969 em diante, a repressão policial à cultura e a prática constante da censura vieram alterar esse quadro e impor novas formas de reações, que variaram do silêncio às metáforas, passando pelo hermetismo, a contracultura e o exílio. Pouco afeitas às fórmulas do engajamento político tradicional, ligado ao uso da palavra, as artes plásticas, sobretudo em suas frações de vanguarda, acabaram por aproximar, ao longo dos anos 60, dois propósitos nem sempre conciliáveis: de um lado, a condição estética “avançada”, voltada aos desdobramentos críticos da história da arte recente, e de outro, a apreensão mais ampla da experiência social. Do neoconcretismo à Nova Objetividade, para ficar em exemplos fortes, os “avanços” de uma arte objetual, ambiental e participativa, bem definidos na figura-síntese de Hélio Oiticica, não se deixaram afastar das questões mais amplas da liberdade, do subdesenvolvimento e da antropofagia cultural. Entretanto, face ao império do arbítrio inaugurado pelo AI-5, a revisão das estratégias de esquerda correu paralela à redefinição do projeto de uma vanguarda que se pretendia “nacional”. A arte, assim pareceu a princípio, começou a deslizar num processo de desagregação coletiva, para dizer de algum modo, e o recurso poético às questões do objeto, das novas figurações e da pop art, como então se entendia, também pareceu saturado. 1969, enfim, foi um ano tenso, complicado, permeado pelo medo e repleto de confrontos mais ou menos abertos com as forças da repressão. Com a marca da conjuntura sobre os ombros, portanto, não estava bem certo que espécie de arte poderia surgir de um colapso político como aquele, sequer se haveria mesmo relação entre uma coisa e outra. Pois o fato, voltemos ao ponto, é que não foi senão sobre esse exato contexto que Frederico Moraes apontou, com a certeza das decisões históricas, a existência, imagine-se, de um “novo estágio cultural” na arte brasileira – um “estágio” a que nomeou, muito simplesmente, como “contra-arte”, ou ainda, como “arte de guerrilha”⁷.

Dinâmico, irreverente e sensível às urgências dos novos tempos, Frederico Moraes foi talvez o maior exemplo brasileiro do que à época se chamava ou se queria chamar de “nova crítica”. Com tal expressão, àquela altura, pretendia-se descrever uma crítica atuante, claro, mas não no

Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____ *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62.

⁷ MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. Op. cit.

sentido convencional, de mero discernimento entre a boa e a má arte, como se ao crítico bastasse a pura e simples autoridade de publicar seus juízos privados e pronto; ao contrário, mediante a superação das imagens do crítico juiz ou censor, almejava-se uma crítica efetivamente transformadora, ativista e propositora de novas atitudes criativas. Ou como defendeu o próprio Frederico Moraes, pretendia-se, isso sim, uma crítica que fosse ela mesma criadora e que portanto agisse, por assim dizer, do lado de dentro da arte, em parceria direta com os artistas⁸.

Mineiro de nascimento, Frederico mudou-se para o Rio de Janeiro em 1966, aos 30 anos de idade, e logo se tornou um dos maiores defensores da vanguarda brasileira – ou melhor, de *certa* vanguarda, como veremos adiante. De 1968 a 1971, o crítico esteve diretamente envolvido com os principais eventos de vanguarda do país, da Nova Objetividade ao Salão da Bússola, e chegou a organizar ele mesmo algumas das mais importantes ações coletivas da arte brasileira, como Arte no Aterro, os Domingos da Criação e a emblemática Do Corpo à Terra. Nesse meio tempo – e não só nele – escreveu muito, verbosamente, sobretudo na coluna de artes que manteve com regularidade no jornal *Diário de Notícias*. Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e via de regra comprometidas com um sentido apurado de atualidade. Participou de debates, não abriu concessões e por isso mesmo não criou poucos atritos; catalizou tendências, forçou tipologias e mais que tudo arregimentou a sua volta artistas e posturas. Frederico Moraes, em suma, foi um típico *crítico militante* – um propulsor de idéias e um engenhoso inventor de seu tempo⁹.

⁸ Idem. Crítica e críticos. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 23, 1970.

⁹ Foi a crítica e historiadora da arte Aracy Amaral que, em 1973, a partir de uma conhecida tipologia de Michel Ragon, viu em Frederico Moraes uma espécie de “crítico militante”. AMARAL, Aracy. Frederico Moraes: da crítica militante à criação. *Frederico Moraes – Áudio Visuais*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 12 a 23 jun. 1973, p. 01. Catálogo de exposição. Para Ragon, existiriam pelo menos quatro tipos de críticos de arte. O crítico passivo ou *voyer*, que simplesmente registra os dados da atualidade artística. O crítico-juiz, que julga e separa a arte boa da ruim. O crítico teórico, que conceitua a produção artística e cria sistemas de interpretação e classificação. E, por fim, o crítico militante, “companheiro de lutas de um clã e até líder de grupo que só tem olhos para uma única Chimène que lhe é tanto mais cara quanto representa por vezes o produto de sua imaginação”. RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. Prefácio de RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 12.

Vista nesse contexto, a “contra-arte”, assim como a idéia de “arte de guerrilha”, foi talvez a mais importante das tantas ficções estético-ideológicas de Frederico Morais. Com ela, a militância do crítico fez da “teoria” um instrumento legítimo não apenas de avaliação de um tempo como sobretudo de intervenção direta sobre ele. Em termos amplos, não há segredos, o crítico, com essa ficção, opunha-se abertamente às alienações do “milagre brasileiro” e do imperialismo tecnológico de primeiro-mundo, e propunha em seu lugar a desrepressão total – política e fenomenológica – do sujeito, sobretudo do sujeito “brasileiro”, que deveria valer-se do improvisado e da precariedade para afirmar a sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte. Tais idéias, contudo, e isso é importante, surgiram, veremos todo o tempo, do embate direto com as obras e ações de alguns artistas, o que significa que o suporte ideológico dessas questões em muito teve origem na estrutura mesma das respostas artísticas a que o crítico teve acesso naqueles tempos. “Contra-arte”, em resumo, foi um dos tantos modos com que Frederico se referiu às obras – ou “contra-obras” – de um conjunto heterogêneo de artistas muito jovens, altamente experimentais e forjados a ferro e fogo no calor daqueles anos – artistas, enfim, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, Thereza Simões e Luiz Alphonsus, todos na casa dos vinte anos e filhos legítimos do AI-5.

A respeito deles, escreveu Frederico:

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha. Tendo em vista também que “avant-garde” (bucha de canhão) é um termo de guerra convencional, os trabalhos [desses artistas] situam-se além da vanguarda e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm contudo implicações com a arte – trata-se de uma situação limite, uma espécie de corda-bamba. Qualquer queda é fatal. Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa. Impossível castrar-se por receio à condenação e ao desconhecido. Algo novo está por estourar. É como se tudo tivesse voltado ao zero¹⁰.

¹⁰ MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. Op. cit.

Mais voluntarioso que descritivo, o diagnóstico do crítico foi enfático e destacou o ineditismo – a princípio radical – daqueles artistas. Entre afirmações e negações taxativas, como que a confirmar o espanto de quem vê o surgimento de um novo mundo, o argumento de Frederico basicamente limitou-se a destacar as especificidades da então novíssima geração. Condenou-se, acima de tudo, qualquer forma de petrificação dos juízos ou, por analogia, de institucionalização da arte, ainda que de vanguarda, o que de certa forma pôs a “contra-arte” no avesso de toda arte “recuperada”, ou seja, de toda arte ausente de riscos e eventualmente adequada às vigências do mercado ou dos salões.

Opondo-se, portanto, a um sentido institucionalizado de *avant-garde* – tido como “um termo de guerra convencional” – Frederico Moraes, ele mesmo um crítico de vanguarda, associou a imagem do contra-artista à do guerrilheiro. Com essa associação, além do evidente intercâmbio entre sentidos políticos e estéticos, ao qual voltarei adiante, o crítico demarcou ainda o que imaginava ser uma importante diferença entre “vanguarda” e “contra-arte”. Mas sim: se digo “imaginava” é porque, como vejo, a “arte de guerrilha” não chegou mesmo a trafegar em nenhum lugar “além da vanguarda e dos vanguardismos”, como disse o crítico. Tratava-se, na verdade, de uma disputa interna à própria idéia genérica – mas sempre política – de “vanguarda”. Assim, opondo-se, como veremos, a um sentido localizado de vanguardismo, ali representado tanto pelas convenções de uma arte entrincheirada nas regras dos salões e galerias quanto nos clichês das figurações pop-políticas, a “contra-arte”, por seu turno, constituiu-se ela mesma numa vanguarda igualmente localizada, dita conceitual, ou como prefiro chamá-la, *conceitualista*.

II. Vanguarda e conceitualismo

No dia 09 de maio de 1970, em referência ao evento *Do Corpo à Terra* organizado há poucos dias por Frederico Moraes em Belo Horizonte, o crítico Francisco Bittencourt publicou no *Jornal do Brasil* uma espécie de apresentação genérica dos novíssimos artistas “guerrilheiros”, ali batizados

como a “geração tranca-ruas”¹¹. Ao fim do texto, Bittencourt deu a palavra a Frederico, “que é, queiram ou não, quem põe o movimento em teoria”¹²:

O que chamei, em artigos, de contra-arte, obviamente tem sua contrapartida numa contracultura e numa contra-história. Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, terminar, em dar exemplos. Em fazer história – ismos. A vanguarda pode ser retaguarda – depende dos objetivos a serem alcançados¹³.

Como se vê, e agora fica mais claro, não se tratava propriamente de defender uma oposição rígida entre “vanguarda” e “contra-arte”, mas sim de esclarecer de que modo a segunda se deixava circunscrever pela primeira. Na “contra-arte”, dizia Frederico, a “vanguarda” não pretendia o desdobramento dos “ismos” históricos e seus “estilos”, como se fosse uma simples “retaguarda” a diluir a história da arte dos “manuais escolares”. Ao contrário, a “vanguarda”, dizia ele, a “vanguarda” que realmente importava, aquela que o crítico defendia e via nascer sob seus olhos num país de terceiro-mundo, era em verdade, mais que uma forma de renovação dos estilos, uma “forma de comportamento”, “uma atitude definida diante do mundo” ou ainda a própria “luta” entendida “como processo de vida”.

Note-se, de passagem, que ao contrapor *duas* “vanguardas” possíveis, sendo uma, digamos assim, “estilizada”, e outra, “comportamental”, Frederico forçou uma dicotomia que em boa medida não só dialogava com muitos aspectos da mundialização das novas vanguardas, típica dos anos 60, como inclusive remontava à própria estrutura bipartida da arte moderna.

Permitam-me a digressão.

¹¹ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Frederico Morais apud: Idem, *ibidem*.

II.a. Vanguardas

Começemos com a pergunta: por que “estrutura bipartida”? Segundo Jacques Rancière, ao fazer “da arte uma *forma autônoma da vida*”, a “modernidade” acabou por confirmar – simultaneamente – tanto a condição de “autonomia da arte” quanto a sua identificação com o “processo de auto-formação da vida” – o que, ao fim e ao cabo, levou a duas posturas históricas distintas, embora complementares¹⁴. De um lado, prosseguiu Rancière, temos a “modernidade simplesmente identificada à autonomia da arte”, ou seja, “uma revolução ‘anti-mimética’”, em tudo “idêntica à conquista da forma pura, enfim nua, da arte”¹⁵. Enquanto de outro, temos a postura que valoriza a “determinação da arte” como “auto-formação da vida”, quer dizer, como “um modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética’ para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre”¹⁶. Trocando em miúdos: Rancière teve o mérito de afirmar, em detrimento de toda polêmica modernista, que a arte moderna teve desde sempre não um, mas *dois* motores históricos: um movido à base da autonomia da arte, e outro, no contrapelo, à base da negação da autonomia e da conseqüente fusão entre arte e vida.

Oriundo do vocabulário militar, o sentido estético de “vanguarda”, entendido como uma espécie de radicalização da própria modernidade, não implica necessariamente numa paixão pelo presente, mas sobretudo numa antecipação do futuro, ou como afirmou Antoine Compagnon, numa “vontade de ser avançado em relação a seu tempo”¹⁷. O projeto

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed. 34, 2005 [2000], pp. 37-38. Grifos do próprio Rancière.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 38.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 39. A esse respeito, veja-se também o meu FREITAS, Artur. O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 43, 2007.

¹⁷ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996 [1990], p. 38. O termo “vanguarda” – do francês *avant-garde*, “guarda avançada” – originou-se por volta dos anos 1830, inicialmente empregado dentro do círculo republicano parisiense no sentido militar de “parte dianteira do exército”. Na seqüência, por conta do saint-simonista Émile Barrault, o termo popularizou-se na terminologia dos socialismos utópicos. O sentido político de “vanguarda”, designando agora o progressismo comunista, foi se consolidando com Gabriel Laverdant, discípulo de Charles Fourier, e em seguida com Pierre Proudhon. Da Revolução de 1848 em diante, o termo consolidou-se em definitivo no vocabulário político, referindo-se tanto à extrema esquerda quanto à extrema

vanguardista, assim sendo, é sempre prospectivo, revolucionário e pretende a transformação de um dado estado de coisas, muito embora as estratégias possam eventualmente variar a cada caso. Para Compagnon, por exemplo, e em conformidade com Jacques Rancière, existem pelo menos “duas vanguardas”, ou melhor, duas diferentes estratégias artísticas voltadas à transformação do real: uma que quer “utilizar a arte para mudar o mundo”, e outra que quer “mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá”¹⁸. Como se vê, há em ambas uma profunda divergência a respeito dos eventuais fundamentos políticos da experiência estética. No primeiro caso, espera-se que a arte, permeável à dimensão heterônoma da vida, esteja por isso mesmo voltada à intervenção direta sobre a realidade. Enquanto no segundo, supõe-se uma arte autônoma, impermeável e centrada nas transformações internas das próprias formas, como que a apostar no poder de antecipação social de suas criações.

Pensando nessa exata dicotomia, Peter Bürger, no entanto, considerou apenas o primeiro caso como “vanguarda”, tendo nomeado ao segundo de “esteticismo”, numa espécie de crítica pejorativa à idéia de autonomia “estética” da arte¹⁹. Para esse autor, aliás, não se tratava apenas de discernir entre uma coisa e outra, mas de deixar claro que havia entre elas uma relação desigual em termos de precedência histórica e valor ideológico. O raciocínio era simples:

Entre fins do século XVIII e meados do século XIX, a produção artística e literária européia construiu, em detrimento do poder do Estado e da religião, um espaço social próprio, dito autônomo, formado por instituições, agentes e valores voltados para o julgamento especificamente “estético” das obras artísticas e literárias. A esse espaço, batizado de “mundo da arte” por Arthur Danto e de “campo artístico” por Pierre Bourdieu, Peter Bürger nomeou “instituição-arte” – noção com a qual pretendeu descrever “tanto o aparelho de produção e distribuição da arte

direita. Em meados do século XIX, a palavra ganhou seu primeiro sentido estético, embora ainda estritamente politizado, já que usado em referência à arte e à literatura dispostas a servir de guia dos movimentos sociais. No curso da história, entretanto, foi somente na segunda metade do século XIX que a arte dita “de vanguarda” – como o neo-impressionismo, por exemplo, ele mesmo entendido como a “vanguarda” do impressionismo – passou a apostar nas possibilidades revolucionárias da própria linguagem estética.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 41.

¹⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 [1974].

quanto as idéias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras²⁰. Com essa noção, em resumo, Bürger pensava no conjunto composto pelos museus, a crítica especializada e o mercado de arte, aí incluídos os artistas, os galeristas, os críticos e o público, bem como os valores vigentes, as práticas estabelecidas e sobretudo, claro, o próprio discurso da história da arte.



Wassily Kandinsky

1. *Improvisação dilúvio*, 1913. Óleo sobre tela. 95 x 150 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique.

Nesse contexto, com a “instituição-arte” formada, teve início, no século XIX, “uma dinâmica histórica cujo ponto final se atinge com o esteticismo”, espécie de ápice de um processo “em que a própria arte se transforma no conteúdo da arte”²¹. A partir daí, a arte moderna, autônoma e dobrada sobre si mesma, tendeu a isolar-se numa série de reduções

formais – ou “anti-miméticas”, para lembrar Jacques Rancière – que caminharam para o *telos* de uma arte “pura”, “essencial”, basicamente “abstrata” e por isso mesmo afastada, sempre segundo Bürger, da “práxis vital”.

Em contrapartida, na seqüência dos acontecimentos, o radicalismo dessa postura teria gerado por sua vez uma forma histórica de reação a que o autor sintetizou – justamente – com a palavra “vanguarda”, agora entendida como a simples negação da autonomia da arte, a recusa dos mecanismos de autoridade da “instituição-arte” e, mais que tudo, a tentativa de recondução da produção artística a “uma *nova* práxis vital”²². Por outras palavras, o “esteticismo”, exemplificado na tendência geral à abstração pictórica de inícios do século XX [fig: 1], passou a ser visto

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 52.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 90.

²² Idem, *ibidem*, p. 91. Grifado por Peter Bürger.

como “a condição prévia da intervenção vanguardista”²³. Ao passo que a “vanguarda”, ela mesma exemplificada no dadaísmo, no “primeiro surrealismo” e na “vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro”, se deixou definir, por sua vez, como o ataque direto às instituições culturais e a conseqüente proposta de uma arte dispersa na vida²⁴.



Marcel Duchamp

2. Porta-garrafas, 1914 (1964). Ready-made: suporte de ferro para garrafas. Original desaparecido. 59 x 37 cm. Coleção de Diana Vierny.

Modelo dessa reação, o artista francês Marcel Duchamp abandonou a pintura nos anos 1910 e pôs-se a pesquisar, como um sociólogo de domingo, não novas formas de estilo, mas o próprio funcionamento da instituição-arte. Em 1914, por exemplo, deu origem ao seu primeiro *ready-made* – gesto máximo das “vanguardas” – ao declarar um porta-garrafas como “obra de arte” [fig: 2]. Tratava-se, é bem sabido, de uma operação inédita que consistia na simples apropriação *artística* de um objeto qualquer, via de regra industrializado e funcional²⁵. Deste modo, uma vez “apropriado” – ou seja: assinado pelo artista, ou simplesmente transposto para um museu – o objeto escolhido pretensamente alterava o seu status ontológico e se transformava, pela vontade do artista, em “obra de arte”. Com tal

procedimento, claro, Duchamp pretendeu afirmar, entre outras coisas, que as qualidades “artísticas” de um objeto não estavam nas suas propriedades

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 67.

²⁵ A história é bem conhecida: respectivamente “apropriados” em 1914 e 1913 por Marcel Duchamp, o porta-garrafas e a roda de bicicleta eram inicialmente invenções de ateliê. Tempos depois, em 1915, o artista criou o conceito de “*ready-made*”, e com ele a possibilidade de batizar *como arte* algo “já acabado”. Em janeiro de 1916, morando em Nova York, Duchamp realizou seu primeiro *ready-made*, digamos, “presencial”: comprou uma pá de neve e nela escreveu o título *Em antecipação ao braço quebrado*. No dia 15 daquele mês, escreveu uma carta à irmã pedindo que, no ateliê de Duchamp em Paris, recolhesse o porta-garrafas e a roda de bicicleta e lhes datasse e assinasse “Marcel Duchamp”. Deste modo, nasciam portanto os “primeiros” *ready-mades*, na realidade *ready-mades* “retroativos”, datados de 1914 e 1913. Informações em: MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Lisboa: Taschen, 1996, pp. 56-57; e DUVE, Thierry de. Fais n’importe quoi. In: *Au nom de l’art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, p. 115.

internas, físicas e imanentes, mas sim nas externalidades de seu contexto institucional, aí incluídas as declarações do artista, as opiniões da crítica e as chancelas do museu. Evidentemente, essa era apenas meia-verdade; mas uma "meia-verdade", digamos assim, persuasiva e inaugural. Pois com sua estratégia *ready-made*, convenhamos, Marcel Duchamp não apenas desmistificou as idéias de "aura", "autoria", "trabalho manual" e "virtuosismo técnico", o que já seria muito, como sobretudo demonstrou a situação de arbítrio presente em todo processo de legitimação institucional²⁶.

Curiosamente, o auge dos dois caminhos históricos citados – a saber, o "esteticismo", de um lado, e a "vanguarda", de outro – ocorreu num intervalo de tempo muito próximo, quase simultâneo. Para o historiador da arte Paul Wood, que nomeou ao primeiro fenômeno de "essencialismo" e ao segundo de "contextualismo", o que mais surpreende é "a rapidez com a qual as coisas foram efetuadas. À altura da Primeira Guerra Mundial – tendo, de um lado, a arte abstrata e, de outro, o *ready-made* –, os limites conceituais tanto do essencialismo quanto do contextualismo já tinham sido esboçados"²⁷. Ou por outras palavras, como ele mesmo resumiu, "o modernismo foi, por assim dizer, estabelecido e testado até a destruição dentro de um mesmo período histórico"²⁸. Contudo, no entre-guerras, a crise mundial generalizada – marcada pela ascensão do nazi-fascismo, a ditadura stalinista e o colapso econômico da Grande Depressão – deixou em suspenso os tais "limites conceituais" da arte moderna e em seu lugar abriu espaço para uma triangulação, variavelmente híbrida, entre "as opções do modernismo, da vanguarda e do realismo social"²⁹.

²⁶ Para Peter Bürger, Duchamp pretendeu, com seus *ready-mades*, "fazer ir pelos ares a instituição-arte". BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Op. cit, p. 67.

²⁷ WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 14.

²⁸ Idem, *ibidem*.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 15.

II.b. Neovanguardas

No decorrer da história, portanto, foi somente depois de 1945, com a derrota do fascismo, a estabilização do capitalismo e o início da Guerra Fria, que a reconfiguração do mundo permitiu que a questão das "vanguardas" retornasse, agora ancorada num circuito muito mais amplo de difusão. Já nos anos 50, por exemplo, os temas mais genéricos do "essencialismo" alcançaram uma escala inclusive internacional, graças, em boa medida, à extensa influência de movimentos basicamente não-figurativos como o informalismo europeu e o expressionismo-abstrato norte-americano. Além disso, sobretudo no caso americano, pela primeira vez a crítica de arte se mostrou capaz de sustentar – e com impressionante coerência retórica – o argumento radical que apontava a "forma pura" e a "autonomia da arte" como os *únicos* valores possíveis para a história da arte recente.

Paradigmático nesse sentido, Clement Greenberg tornou-se o crítico mais importante do século XX ao construir o modelo de uma história "essencialista" da arte moderna. Para ele, a pintura possuía, de fato, uma "essência" – a "planaridade" – que consistia no único aspecto específico e não-compartilhado da "forma pictórica", um valor independente inclusive das condições históricas e institucionais [fig: 3]³⁰. Ou dito de outro modo, Greenberg acreditava, como dizia, que se a arte existe, "existe para si mesma", continuamente voltada sobre suas próprias



Jackson Pollock

3. Número 1, 1949. Esmalte e tinta metálica sobre tela. 160 x 259 cm. Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

³⁰ "Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. (...) Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada". GREENBERG, Clement. Pintura modernista [1960]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 103.

especificidades³¹. Partindo desse princípio, portanto, e supondo que o principal esforço dos artistas modernos foi desde sempre alcançar esse dado “essencial”, Greenberg não abriu concessões: defendeu a experiência direta das obras, condenou o relativismo estético e apostou tudo, aliás sinceramente, numa arte de qualidade, dita “superior”.

Paralelo a isso, ainda nos anos 50, o ideário das “vanguardas” dos anos 1910 e 20, agora nomeadas “vanguardas históricas”, foi sendo aos poucos recuperado. Em partes, claro, sobretudo nos Estados Unidos, tratava-se de uma reação direta tanto à teleologia greenbergiana quanto à condição hegemônica, ou quase, do expressionismo abstrato, ambos na época associados a posturas políticas conservadoras³². Preteridos por Greenberg como “surpresa passageira”³³, Marcel Duchamp e o seu *ready-made* foram intensamente “reabilitados”, digamos assim, por uma nova geração de artistas ativa em meados dos anos 50. Nomes como Robert Rauschenberg, Jasper Johns [fig: 4] e John Cage repuseram na ordem do dia a crítica às convenções da arte e suas instituições, passando a operar nos limites entre a arte e a vida, como então se dizia. Renovando a relação com a realidade, a pop art, nesse contexto, mostrou-se particularmente sensível à comunicação de massa e buscou problematizar as relações entre o *ready-made*, a imagem e o juízo de gosto. De Londres a Nova York, ou melhor, de Richard Hamilton a Andy Warhol, o mundo kitsch das grandes cidades foi recodificado e exposto, não sem ironia, nas principais galerias do planeta. Já em plenos anos 60, a obsessão pela realidade do real levou o minimalismo a requisitar o direto ao espaço comum, tautológico, no qual transitamos e vivemos, das ruas da cidade às salas das galerias. A isso, seguiu-se a crítica direta aos museus, aos salões e ao mercado de arte, ou como se imaginava, por extensão, a crítica à tradição, à autoridade e ao poder do capital. Ingênua e ambiciosa, a nova arte de “vanguarda”, com suas metáforas militaristas, pretendeu-se inquiridora e almejou o mundo, a vida e o cotidiano, a linguagem e as instituições, a mente e as vísceras. Expandiu, em síntese, as fronteiras da pintura e da escultura, forçou novos

³¹ Idem. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 [1971-1979], p. 137.

³² Nos anos 50 e 60, graças à atuação do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York, a difusão global do expressionismo abstrato fez parte de uma estratégia política de propaganda norte-americana que incluía, entre outras coisas, o combate ao avanço do realismo socialista no ocidente. COCKROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. *Artforum*, jun. 1974.

³³ GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. Op. cit., p. 250.

modos de intervenção sobre o espaço e abriu-se às dimensões do tempo, da palavra e do corpo. Ou como ainda prefiro: ela foi a panacéia da própria idéia de autonomia – uma espécie de apelo genérico, utópico e contraditório à capacidade de intervenção da arte sobre o real.



Jasper Johns

4. **Bronze pintado II: latas de cerveja**, 1964. Bronze pintado. 13 x 20 x 12 cm. Coleção do artista.

Como se vê, para relembrar Peter Bürger, a polarização entre “esteticismo” e “vanguarda”, já bem evidente nos anos 1910 e 20, foi de algum modo recolocada nos anos 1950 e 60 – o que decerto não invalidou a tese das “duas grandes variantes do discurso sobre a ‘modernidade’”, proposta por Jacques Rancière³⁴. Mais uma vez, portanto, tornou-se necessário diferir as duas faces de um mesmo fenômeno: de um lado, uma arte voltada às transformações da

linguagem, e de outro, uma arte disposta a transformar a própria definição de arte, aí incluído seu lastro institucional. A esse respeito, Umberto Eco pôs as coisas nos seguintes termos:

Quando Piero Manzoni pinta uma tela de branco ainda faz pintura experimental; quando introduz num museu uma caixa hermeticamente fechada e anuncia que contém “merda de artista”, faz vanguarda. No primeiro caso, discute as possibilidades da pintura em si, no segundo, a idéia de arte e de museificabilidade³⁵

Curiosamente, contudo, Peter Bürger mostrou-se bastante reticente em relação às novas “vanguardas”, agora definitivamente batizadas de “neovanguardas”³⁶. O argumento era simples: se as “vanguardas históricas” haviam fracassado em seus objetivos originais, elas no entanto tiveram o mérito de demonstrar o funcionamento da arte como instituição

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Op. cit., p. 38.

³⁵ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 94. Em 1961, o artista italiano Piero Manzoni preencheu, enumerou e assinou noventa latas contendo suas próprias fezes, batizando o conjunto de *Merda de artista*.

³⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Op. cit., p. 104.

social autônoma, o que afinal deveria invalidar, ele acreditava, qualquer forma de “retomada artística” das “vanguardas”. Intransigente nesse sentido, Bürger foi realmente taxativo ao afirmar que “a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte*, e nega assim as genuínas intenções vanguardistas”³⁷.

Menos apocalíptico, Gianni Vattimo apontou que ambas, “vanguardas históricas” e “neovanguardas”, partilhavam sim da mesma “negação dos lugares tradicionalmente eleitos para a experiência estética”, como “a sala de concerto, o teatro, a galeria, o museu e o livro”³⁸. Com a diferença, contudo, que a rede de estratégias das novas vanguardas – “como a *land art* e a *body art*”, por exemplo –, ao contrário das “ambições metafísicas revolucionárias das vanguardas históricas, se revela mais limitada, mas também ao alcance mais concreto da experiência atual”³⁹. Além disso, para o autor, o ímpeto anti-institucional das “neovanguardas” teria sido mediado pelo recente “impacto da tecnologia”, situação pela qual o artista passou a assumir uma nova forma de consciência crítica diante da cultura, em especial da cultura de massa e do fenômeno mais amplo da estetização do cotidiano. Nas “neovanguardas”, resumiu Vattimo,

A saída da arte de seus limites institucionais já não se apresenta exclusivamente, nem tampouco principalmente, como ligada, nessa perspectiva, à utopia da reintegração, metafísica ou revolucionária, da existência, mas sim ao advento de novas tecnologias que, de fato, permitem e até determinam uma forma de generalização da esteticidade⁴⁰

Para o crítico Hal Foster, o termo “neovanguarda” pretende abarcar “um conjunto impreciso de artistas que, atuantes nos anos 50 e 60 nos Estados Unidos e na Europa ocidental, reativou as principais estratégias de vanguarda dos anos 10 e 20, como a *collage* e a *assemblage*, o *ready-made* e a retícula, a pintura monocromática e a escultura construída”⁴¹.

³⁷ Idem, *ibidem*, pp. 103-105. Grifado pelo próprio Peter Bürger.

³⁸ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [1985], p. 42.

³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 43. A esse respeito, veja-se também BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avant-garde and culture industry: essays on european and american art from 1955 to 1975*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

⁴¹ Traduzido livremente do inglês: “A loose grouping of North American and Western European artists of the 1950s and 1960s who reprised such avant-garde devices of the 1910s and 1920s as collage and assemblage, the readymade and the grid, monochrome painting and

Segundo esse mesmo autor, a história das “neovanguardas” poderia ser dividida em dois períodos distintos: um primeiro momento, atento à atualização do pensamento de Marcel Duchamp e representado pela atuação de Rauschenberg e Kaprow nos anos 50, e outro, voltado a repensar diretamente a instituição-arte como um sistema de poder e representado, a partir de meados dos anos 60, por nomes como Marcel Broodthaers e Daniel Buren⁴².

Entretanto, de minha parte, adianto que não considero a postura “neovanguardista” como um fenômeno exclusivamente norte-americano ou europeu, dada a reconsideração realmente *internacional*, nos anos 60, dos principais postulados das vanguardas históricas, aí incluído o circuito de arte latino-americano e brasileiro. Com isso, claro, não pretendo negar as especificidades das vanguardas no Brasil e muito menos defender uma periodização histórica que tenha validade universal, até porque é exatamente essa “especificidade”, tanto estética quanto histórica, que está em jogo nesta tese. Com essas considerações, isso sim, pretendo apenas afirmar que entendo as vanguardas brasileiras dos anos 60 como parte constitutiva de um fenômeno cultural muito mais amplo⁴³.

II.c. Arte conceitual

Não há consenso decisivo na definição de “arte conceitual” ou “conceitualismo”. Na historiografia do assunto, que em muito se confunde com a memória de um período recente e agitado, os dois termos, ora justapostos, ora contrapostos, podem ser vistos, ao fim e ao cabo, como

constructed sculpture”. FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London / Cambridge: MIT Press, 1996, p. 01. Posta nestes termos, portanto, a noção busca costurar uma extensa rede de posturas e movimentos, da pop art ao minimalismo e à arte conceitual, englobando, entre outras, as ações do grupo Fluxus, os *happenings* de Allan Kaprow, os rituais da *body-art*, as mega-intervenções da *land-art* e as investigações tautológicas de Joseph Kosuth.

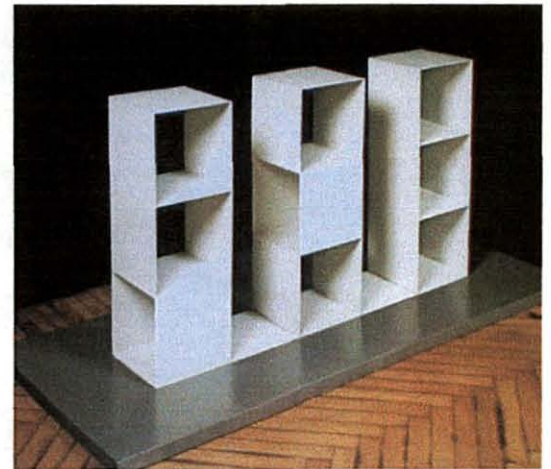
⁴². *Idem*, *ibidem*, p. 20.

⁴³ Para designar esse “fenômeno mais amplo” alguns autores preferem ainda falar em “segundas vanguardas” ao invés de “neovanguardas”, sob alegação de que o termo “neo” implica em simples reedição de movimentos artísticos passados. Sobre o assunto, cf: ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: GUINSBURG, Jacob; BARBOSA, Ana Mãe (orgs). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005; e CIRLOT, Lourdes. *Últimas tendências*. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1993.

formas complementares de definir um mesmo fenômeno internacional. Em linhas gerais, ambos referem-se a uma série de situações estéticas, institucionais e políticas *extremas* a que as neovanguardas chegaram entre os anos aproximados de 1966 e 1973, e que ficaram evidentes, já na época, em grandes exposições como *When Attitudes Become Form* (1969, Kunsthalle, Berna), do curador Harald Szeeman, e *Information* (1970, MoMA, Nova York), organizada por Kynaston McShine.

Segundo o historiador da arte Benjamin Buchloh, o impacto das releituras de Marcel Duchamp tornaram os anos 60 largamente predispostos à idéia de uma arte intelectualizada e para-visual. Já em 1961, por exemplo, o artista Henry Flynt, do grupo Fluxus, teria sido o primeiro a usar a expressão "arte de conceito" (*concept art*) para definir um tipo de arte mais ligada às "idéias" e aos "conceitos" que propriamente à experiência visual das obras. Na mesma linha, em 1963, Edward Kienholz usou o neologismo "quadros-conceito" (*concept tableaux*) para descrever suas próprias obras, ao que foi seguido, finalmente, por Sol LeWitt, que em 1967, como é bem sabido, cunhou o termo "arte conceitual" (*conceptual art*)⁴⁴.

Com esse termo, Sol LeWitt referia-se ao caráter projetual de seus próprios trabalhos naquele momento, dos cubos geométricos aos desenhos de parede [fig: 5]⁴⁵. Para ele, a "arte conceitual", contraposta a uma "arte perceptiva", era definida por um projeto – a "idéia" – que antecedia a execução e independia "da habilidade do artista como artesão"⁴⁶. Longe do paradigma emotivo e gestual do expressionismo, os trabalhos "conceituais"



Sol LeWitt

5. Variantes de três partes em três diferentes espécies de cubos, 1967. Aço lacado. 123 x 250 x 40 cm.

⁴⁴ BUCHLOH, Benjamin. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions [1989]. In: *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge / London: The MIT Press, 1997, pp. 117-155.

⁴⁵ LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual [1967]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 176-181. Publicado originalmente na revista *Artforum*, Nova York, vol. 05, nº 10, jun. 1967, com o título "Paragraphs on conceptual art".

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 177.

de LeWitt não dependiam sequer do toque do artista e podiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é “a idéia” – afirmou – e não mais a emoção subjetiva, a “extravagância” do gosto ou o estilo de cada mão, que “se torna a máquina que faz a arte”⁴⁷.

Dois anos depois, em janeiro de 1969, Sol LeWitt desdobrou seu argumento no conhecido artigo “Sentenças sobre arte conceitual”⁴⁸. Nele, o artista reafirmou a precedência da “idéia” sobre as demais etapas do trabalho de arte. Nesse sentido, teríamos, em síntese, três fases distintas: a concepção, a execução e o resultado material. A concepção ou “idéia”, já foi dito, seria o núcleo do trabalho de arte, quando não o próprio trabalho⁴⁹. Comunicável por palavras ou números, a “idéia”, antes de ser executada, deveria estar completa na mente do artista, e já ali se mostraria boa ou ruim, imaginativa ou limitada. A execução, por sua vez, seria um processo “mecânico”, inalterável e para-visual. Pois como escreveu LeWitt: “uma vez que a idéia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante *cegamente*”⁵⁰. Por último, enfim, ao final do processo, teríamos ainda a “peça” ou, como prefiro, o resultado material, agora definido como uma espécie de “condutor da mente do artista para os observadores”⁵¹.

Nesse mesmo ano, entre outubro e dezembro de 1969, o artista conceitual Joseph Kosuth publicou em três partes o seu importante artigo-manifesto “A arte depois da filosofia”⁵². No texto, reconheceu justamente Sol LeWitt como o “grande responsável por criar um ambiente que tornou” – como disse – “a nossa arte aceitável, senão concebível” – sendo que por

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 176.

⁴⁸ Idem. Sentenças sobre arte conceitual [jan. 1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Op. cit., pp. 205-207. Originalmente publicado em janeiro de 1969 no catálogo 0-9, nº 05, com o título “Sentences on conceptual art”.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 206.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 207. Grifos meus.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 206.

⁵² KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia [out-dez. 1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Op. cit., pp. 211-234. Com o título “Art after philosophy”, o ensaio foi publicado originalmente em *Studio International*, dividido em três partes apresentadas nas edições 915, 916 e 917, de outubro, novembro e dezembro de 1969, respectivamente.

“nossa arte”, claro, referia-se à “arte conceitual”⁵³. O argumento de Kosuth, no entanto, foi muito mais incisivo e dogmático que o de LeWitt, o que se de um lado serviu para definir com mais clareza os parâmetros de uma arte dita “conceitual”, de outro, contudo, serviu para encerrar-lhe os horizontes numa teoria rígida e formal.

Impressionado por Duchamp, Joseph Kosuth não só disse, de saída, que o *ready-made* teria assinalado “o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘conceitual’”, como chegou mesmo a afirmar que “depois de Duchamp, toda arte é conceitual”, uma vez que “a arte” – assim acreditava – “só existe conceitualmente”⁵⁴. Disposto a livrar a arte da “estética”, ou como dizia, da subjetividade do “gosto”, do “adorno” e da “morfologia”, Kosuth opôs-se abertamente a Greenberg e sua “arte formalista”, ali jocosamente nomeada de “vanguarda da decoração”⁵⁵. Para ele, Duchamp teria inaugurado o momento em que a arte, dobrada sobre si mesma e afastada das armadilhas da “estética”, seria capaz de “questionar a natureza da arte”⁵⁶. A esse respeito, para exemplificar, Kosuth pensava em antecedentes como Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris ou mesmo os europeus Yves Klein e Piero Manzoni, além de outros tantos nomes atuais como Terry Atkinson, Michael Baldwin, On Kawara, Mel Ramsdem, Mel Bochner e “alguns dos trabalhos de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long”⁵⁷.

Baseado num entendimento muito particular de Wittgenstein, Kosuth acreditava que a filosofia, incapaz de *dizer* o indizível, havia chegado ao fim e se deixado substituir por novos saberes capazes, isso sim, de *exibir* o indizível⁵⁸. Entre esses saberes, claro, estava incluída a arte, ou ainda melhor, a “arte conceitual”, agora entendida como uma espécie de “investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’”⁵⁹. Obcecado pelo status filosófico da “arte conceitual”, Kosuth valeu-se da distinção kantiana entre juízo sintético e analítico para propor, por analogia, uma nova

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 231.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 217.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 215.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 217.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, pp. 228-232. Citação da p. 231.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 212.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 227.

dicotomia da arte. Para ele, agora, haveria duas e somente duas formas possíveis de se fazer arte. De um lado, uma forma – dispensável – baseada em proposições sintéticas e portanto fundamentada em desnecessárias informações “de fora”, empíricas, externas à arte e “verificáveis” apenas “pelo mundo”. E de outro, a própria “arte conceitual”, baseada por sua vez em “proposições analíticas”, tautológicas, independentes de informações empíricas e por isso mesmo, imaginou, válidas em si mesmas⁶⁰.

Entretanto, ao recusar as formas de arte baseadas em proposições sintéticas e ao sugerir, parafraseando Ad Reinhardt, que somente a tautologia da “arte-como-arte” seria capaz de revelar a “natureza da arte”, Joseph Kosuth acabou se aproximando, embora por outros caminhos, do argumento autonomista de Greenberg, o que não deixa de ser contraditório⁶¹. Mas afinal, olhando de perto, vemos inclusive que as próprias obras de Kosuth, baseadas em definições de dicionários e motivos similares [fig: 6], nada mais fizeram que ilustrar a sua “arte conceitual” e assim confirmar uma simples troca de “essências” da arte, substituindo a “planaridade” greenbergiana pela dita “linguagem tautológica”.

A partir daí, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra, tornou-se cada vez mais comum a associação direta entre a supremacia da linguagem verbal e a arte conceitual em sentido estrito, analítico. Nunca, antes disso, se produziu tanto texto, tanta anotação e documento escrito como arte ou com pretensão artística. De Joseph Kosuth à revista *Art-Language*, passando por Mel Ramsdem e John Baldessari, a metalinguagem parecia ser a forma extrema de condenação da matéria e da visão, até então componentes imprescindíveis da “boa forma”. Diante disso, as teses de Kosuth, ligadas ao sentido da arte como linguagem, logo

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 220-223. “Formas de arte que podem ser consideradas proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo; isso significa que para entender essas proposições é preciso abandonar a estrutura de aspecto tautológico da arte e considerar informações ‘de fora’. Mas, para considerar isso como arte, é necessário ignorar essas mesmas informações de fora, porque a informação de fora tem o seu próprio valor intrínseco. E para compreender esse valor não é preciso um estado de ‘condição artística’”. Idem, ibidem, p. 223.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 223. Kosuth: “Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem”; ou ainda: “A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte”. Idem, ibidem, pp. 225-226.

se tornaram a principal referência no debate internacional sobre arte conceitual⁶².

wa-ter (wá'tér), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ὕδωρ*, Skt. *udān*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ("mineral water") obtained from a mineral spring (as, "the waters of Aix-la-Chapelle").

Joseph Kosuth

6. Art as Idea as Idea (Water), 1966. Cópia fotostática sobre papel. 119 x 119 cm. Museu Guggenheim

II.d. Conceitualismo

Por outro lado, é preciso notar que o fenômeno "conceitual", em termos amplos, não se restringiu de modo algum às idéias de Kosuth e transcendeu inclusive as fronteiras norte-americanas ou inglesas. Já em 1973, para ficar num caso conhecido, as definições do artista foram definitivamente alargadas pela coletânea de eventos e declarações realizada pela crítica de arte Lucy Lippard⁶³. É claro que como Kosuth, Lippard apostava, como lembrou no prefácio de 1997, que "a arte conceitual oferecia uma ponte entre o verbal e o visual"⁶⁴. Para ela, aliás, "arte conceitual significava um trabalho no qual a idéia é soberana e a

⁶² No Brasil, por exemplo, já num contexto de revisão crítica do assunto, a primeira parte de "Arte depois da filosofia" foi publicada em 1975, na efêmera mas importante revista *Malasartes*. Cf. KOSUTH, Joseph. *Arte depois da filosofia*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 01, set / out / nov. 1975.

⁶³ LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1997 [1973].

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. x.

forma material é secundária, leve, efêmera, barata, despretensiosa e/ou 'desmaterializada'"⁶⁵. A diferença, contudo, era que em Lippard a arte recente não era fruto de um jogo interno e tautológico da arte, como em Kosuth, mas sim um produto, como disse, do "fermento político" dos novos tempos⁶⁶. Pois para a crítica, note-se, a "era da arte conceitual", como se referiu ao período 1966-1972, correspondia ao momento de uma arte ativista, libertária e estritamente vinculada à luta pelos direitos civis, à contestação a Guerra do Vietnã e à defesa do movimento feminista⁶⁷.

Assim, como se vê, reconectando a "arte conceitual" à realidade social, Lucy Lippard ampliou o leque de leituras e politizou a questão, afastando a nova arte de qualquer forma de justificativa "essencial". Dois anos depois, em 1975, a jovem crítica espanhola Victoria Dexeus não só escapou do modelo tautológico como chegou mesmo a afirmar seu contrário. Para ela, a "arte conceitual", situada num contexto pós-duchampiano em que "tudo pode ser arte", se definia justamente pela pretensão à identificação completa entre arte e vida⁶⁸. Nesse sentido, portanto, uma vez aberta ao mundo da vida, a intervenção "conceitual" não poderia se resumir à linguagem verbal, pois dependeria, como aliás ocorreu em muitos casos concretos, da inserção de *todos* os sentidos, inclusive aqueles geralmente preteridos, como o tato, o olfato, a audição e o paladar⁶⁹.

Já para o historiador da arte Tony Godfrey, o uso das palavras como forma de proposição artística, típica na tradição analítica anglo-americana, seria apenas *uma* das *quatro* grandes categorias definidoras da "arte conceitual"⁷⁰. Para esse autor, que defendeu a ampliação do termo para além das teses de Kosuth, as operações da "arte conceitual" estariam presentes, embora não somente, nos seguintes termos: primeiro, no "ready-made", no qual o objeto de arte aparece desvinculado do toque do

⁶⁵ Idem, ibidem, p. vii. No original: "Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized'".

⁶⁶ Idem, ibidem, p. x.

⁶⁷ Idem, ibidem, p. vii.

⁶⁸ DEXEUS, Victoria Combalia. *La poética do neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975, pp. 39-40.

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 44.

⁷⁰ GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998, p. 07.

artista; depois, na “intervenção”, que insere uma coisa qualquer num contexto inusitado; em seguida, na “documentação”, resumida em alguma forma de projeto ou registro, como diagramas ou fotografias; e, por fim, nas “palavras”, via de regra voltadas ao confronto entre o que se diz e o que se mostra⁷¹.

Na mesma linha, Peter Osborne também buscou uma definição ampliada de “arte conceitual”. Para ele,

A arte conceitual não é somente outro tipo particular de arte, no sentido de uma descrição adicional de um gênero já existente, mas uma tentativa de redefinição fundamental da própria arte, uma transformação de seu gênero: uma transformação da relação entre o sensível e o conceitual, dentro dos limites de uma ontologia da obra de arte que desafia sua definição como objeto de uma experiência especificamente estética (que é não-conceitual) ou essencialmente visual. A arte conceitual foi um ataque ao objeto de arte, entendido como o lugar de um olhar⁷².

Já para o crítico e historiador da arte Thierry de Duve, a “arte conceitual” consistiu na desconstrução programática do sentido convencional de “trabalho de arte” (*work of art*)⁷³. Segundo ele, em termos tradicionais, um “trabalho de arte” poderia ser descrito como um objeto material e visual realizado por um autor num contexto de valor institucionalizado. Ao que concluiu, evidentemente, que a “arte conceitual” só poderia ser definida pela soma de quatro respostas negativas: “(1) Negar o trabalho como objeto material (...). (2) Negar o trabalho como sendo o *opus* de um autor (...). (3) Negar o trabalho como fenômeno

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² Tradução livre do inglês: “Conceptual art is not just another particular kind of art, in the sense of a further specification of an existing genus, but an attempt at a fundamental redefinition of art as such, a transformation of its genus: a transformation in the relationship of sensuousness to conceptuality within the ontology of the artwork which challenges its definition as the object of a specifically aesthetic (that is non-conceptual) or quintessentially visual experience. Conceptual art was an attack on the art object as the site of a look”. OSBORNE, Peter. *Conceptual art and/as philosophy*. In: NEWMAN, Michael; BIRD, John. *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion, 1999, p. 48. Em livro mais recente, Peter Osborne estendeu ainda mais esta definição ao sugerir que a “arte conceitual” contestou quatro características fundamentais do objeto de arte tradicional: a materialidade estática, a especificidade de cada meio expressivo, a visualidade pura e a autonomia. OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. London: Phaidon, 2002, p. 17.

⁷³ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. London: MIT Press, 1996, p. 413.

visual oferecido ao observador (...). (4) Negar o trabalho como valor institucionalizado”⁷⁴.

Como vemos, portanto, de Lucy Lippard a Thierry de Duve, a “arte conceitual” foi se tornando uma expressão ampla o bastante para abarcar tanto o sentido de Kosuth quanto outros fenômenos correlatos do período, da arte-postal aos registros fotográficos da *body-art* ou da *earthwork*, passando pela crítica institucional e demais formas expandidas de intervenção cultural, comportamental e política. Para os limites desta tese, contudo, e mais por necessidade de clareza que por convicção, nomearei a esse conjunto de posturas de “conceitualismo” – e não exatamente por descrever da capacidade indicativa da expressão “arte conceitual”, mas sobretudo por apostar na maleabilidade de um outro termo ainda pouco marcado pela tradição analítica⁷⁵. De qualquer forma, deixo registrado que entendo “conceitualismo” como um termo *equivalente* ao sentido ampliado de “arte conceitual”⁷⁶.

Síntese das condições-limite das neovanguardas, o conceitualismo – agora sem aspas – pode ser visto, assim sendo, como uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado. Crítico em relação às convenções da “alta cultura”, como se dizia, o pensamento conceitualista foi um fenômeno internacional que se propagou, em termos amplos, no embate direto entre a hegemonia dos grandes centros e as necessidades simbólicas das demais regiões do mundo – aí incluídos o Leste Europeu e, como veremos a seguir, a própria América Latina.

⁷⁴ Traduzido livremente: “(1) To negate the work as material object (...). (2) To negate the work as being the *opus* of an author (...). (3) To negate the work as visual phenomenon offered to a viewer (...). (4) To negate the work as institutionalized value”. Idem, *ibidem*, pp. 413-414.

⁷⁵ Entendido no sentido *ampliado* de “arte conceitual”, o termo “conceitualismo” ganhou fôlego no final dos anos 90, tanto em função da retomada das questões “conceituais”, ali batizada de “neoconceitualismo”, quanto pela idéia de “conceitualismo global”, difundida pela importante exposição *Global Conceptualism*, organizada em Nova York, em 1999. Para Paul Wood, entretanto, é preciso tomar cuidado para não opor “arte conceitual” e “conceitualismo” como se fosse o caso de rebaixar o primeiro termo – visto apenas como “uma arte conceitual ‘analítica’ (...) feita por homens brancos, racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar” – para reforçar a importância cultural do segundo. WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Op. cit., p. 09.

⁷⁶ Cristina Freire, por exemplo, que adotou a expressão “arte conceitual”, afirmou que para ela “a denominação arte conceitual num sentido estendido” é “equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo”. FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 15.

De um modo geral, o conceitualismo não é outra coisa senão a própria crise do objeto de arte, o que tem amplas implicações. Essa crise, que afinal converteu juízos estéticos em políticos, foi generalizada como consciência histórica a partir de meados dos anos 60 e variou em forma e intensidade conforme o contexto, o que decerto explica parte da violência que adquiriu na arte latino-americana e em particular, como veremos todo o tempo, nas vanguardas brasileiras. Assim sendo, não creio que seja dispensável uma breve referência aos termos dessa crise, para daí prosseguirmos no entendimento de seus desdobramentos políticos.

De saída, vemos logo, a condição conceitual baseou-se, em boa medida, na negação do sentido convencional de "obra de arte", seguida da proposição de um "novo" tipo de "obra". É claro que, em termos estritos, não se trata de definir duas espécies diferentes de obras, mas sim de levar em conta dois modos distintos de interpretação dos fenômenos. No caso das artes plásticas, por exemplo, o modelo de obra "convencional" combatida nos anos 60 é a *pintura*, embora não se restrinja a ela. Nesse sentido, uma pintura, por definição, ou melhor, *por convenção*, passa a ser entendida como um objeto material, único, ostensivamente visual e sobretudo autêntico, ou seja, formado por vestígios físicos que remontam, de algum modo, às ações do corpo do artista ou à sua ordem. Por outras palavras, a obra de arte "convencional" não é outra coisa senão o produto final de sua própria história de produção, do mesmo modo que um autógrafo é o resultado do gesto de assinar com certa caneta em certo papel e assim por diante. Não à toa, o teórico Gérard Genette denominou como "autográfico" a esse regime de imanência⁷⁷. Segundo ele, uma obra autográfica, ou como prefiro, *vista como autográfica*, tem sua identidade definida por sua posição no espaço⁷⁸. Nela, enfim, nada do que é percebido é contingente⁷⁹.

No pólo oposto, Genette colocou as obras "alográficas" – ou melhor, *vistas como alográficas* – cuja identidade não se define pela sua própria história material de produção e portanto não depende do corpo do artista

⁷⁷ GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001 [1994], pp. xxiii e ss.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. xxix.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 124.

ou de quem quer que seja. O romance ou a arquitetura seriam aqui bons exemplos. Segundo o autor, uma obra alográfica teria uma imanência ideal que comportaria *potencialmente* infinitas ocorrências materiais, assim como um único romance pode ter mil exemplares publicados em dez idiomas distintos, ou uma mesma obra arquitetônica pode ser repetida cem vezes num grande conjunto habitacional⁸⁰. Para o teórico, portanto, o regime alográfico seria definido pela possibilidade de existência de um *sistema de notação*, ou seja, de um sistema codificado que sirva para registrar *de modo suficiente* a obra, como é o caso do “texto” no romance ou da “planta baixa” na arquitetura⁸¹. Enfim, e eis o que interessa, o fato é que para Genette uma obra conceitual ou conceitualista é um exemplo muito particular, justamente, de alografia – e aí o mito de origem é novamente o *ready-made* de Duchamp⁸². Pois convenhamos: um *ready-made*, em sentido estrito, não se define *completamente* na percepção e nem depende – como fenômeno – de sua própria história material de produção. A obra, em resumo, não é o objeto-porta-garrafas, embora, no meu entender, também não seja apenas a “idéia de expor um porta-garrafas como arte”⁸³, como chegou a defender Genette. Nesse caso, como vejo, a “obra”, ou ainda melhor, o fenômeno a que se refere, consiste no próprio ato de apropriação, deslocamento e recontextualização dos objetos, o que implica em considerá-los num viés relacional e por isso mesmo espacialmente expansivo e temporalmente projetual.

A esse respeito, o filósofo Arthur Danto pôs as coisas de um modo extraordinariamente simples. Para ele, como toda obra de arte “diz respeito a algo” ela é sempre, em sentido amplo, uma *representação*, mas uma representação que “corporifica seu significado”, o que é a mesma coisa que afirmar que “as obras de arte são significados corporificados”⁸⁴.

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. xxiv.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. xxvi.

⁸² Idem, *ibidem*, pp. 128-130.

⁸³ Idem, *ibidem*, pp. 130-137. O que significa, finalmente, que um *ready-made*, visto como obra alográfica, possui tanto um *sistema de notação* – no caso, uma declaração verbal do tipo “eu proponho este porta-garrafa como obra de arte” – quanto uma *execução* ou *ocorrência* – ali entendida como o próprio ato de expor o objeto apropriado num contexto artístico. Idem, *ibidem*, p. 128-130. Para mais informações sobre o assunto, sugiro também: GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1976], especialmente o capítulo “A teoria da notação”.

⁸⁴ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981], p. 18.

"Corporificados" aqui naturalmente significa que as obras de arte possuem sim, sempre, um corpo físico, uma estrutura sensível a que Danto nomeou de "objeto" ou "contraparte material". Nesse sentido, o que deve variar, para retomar a dicotomia de Genette, é a relação entre a "obra" e o "objeto", tendo em vista, claro, que o "objeto" é apenas *parte* – e uma parte necessária, embora não suficiente – da "obra"⁸⁵. Por essa via, percebemos logo que a discussão histórica entre "essencialismo" e "contextualismo" – ou entre "formalismo" e "arte conceitual", para deixar os termos claros – é apenas uma questão de ênfase que via de regra variou conforme as disputas ideológicas de cada contexto, ora assumindo-se que o "objeto" é *toda* a "obra", ora que a "obra" independe *totalmente* do "objeto"⁸⁶.

Para Thierry de Duve, o *ready-made*, modelo da inversão do sentido convencional de "obra", abriu caminho para que os artistas pudessem transformar virtualmente "qualquer coisa" em obra de arte, algo que sem dúvida se afinava aos propósitos libertários dos anos 60, e em particular ao emblema de 1968⁸⁷. O argumento era o seguinte. Em Kant, o juízo estético ou juízo de gosto é um tipo de ajuizamento "universal"⁸⁸ descrito como "subjetivo"⁸⁹, "formal"⁹⁰, "desinteressado"⁹¹ e "a-conceitual"⁹². Vendo com cuidado, isso significa que para o filósofo a capacidade de julgar o mundo formalmente, quer dizer, livre de conceitos e de finalidades práticas, é uma faculdade *humana* e, portanto, presente em todas as pessoas – um

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 19.

⁸⁶ A esse respeito, embora por caminhos distintos, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman sugeriu duas curiosas metáforas para exemplificar tais posturas antagônicas diante da arte: de um lado, há o "homem da tautologia", que se atém unicamente à percepção formal do que vê, e de outro, o "homem da crença", que, ao contrário, vê "sempre alguma coisa além daquilo que vê". DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998 [1992], sobretudo o capítulo "O evitamento do vazio: crença ou tautologia". A citação é da página 48.

⁸⁷ DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, pp. 107-116. De Duve utilizou a expressão francesa "*n'importe quoi*" para referir-se a este estado de "qualquer coisa" inaugurado pelo *ready-made* e disseminado entre os anos 50 e 70 pelas novas vanguardas. Em inglês, a expressão foi traduzida por "*anything-whatever*".

⁸⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 [1790], § 6, p. 56.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, § 1, p. 48.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, § 15, p. 72.

⁹¹ Idem, *ibidem*, § 12, p. 69.

⁹² Idem, *ibidem*, § 5, p. 54.

"*sensus communis*", como dizia⁹³. Por outro lado, já no campo produtivo, Kant afirmou que a criação estética, ao contrário do juízo estético, é um domínio *incomum* que se restringe apenas à figura do "gênio", este entendido como um "favorito da natureza"⁹⁴ dotado de uma "faculdade produtiva inata" chamada de "dom natural"⁹⁵. Enfim, o caso é que para Thierry de Duve o *ready-made* teria conseguido transformar o argumento kantiano em algo que, no final das contas, mostrou-se bem adaptado às utopias dos anos 60. Pois para ele, ao fazer coincidir a produção e o juízo no mesmo ato – a saber, o ato de batismo e recontextualização de um objeto como obra – Marcel Duchamp apagou a distinção "entre fazer e julgar arte"⁹⁶, o que teria levado à reformulação do *sensus communis* de Kant nos seguintes termos: "todo homem, toda mulher, culta ou não, de qualquer cultura, língua, raça, classe social, tem idéias estéticas que são ou podem ser imediatamente idéias artísticas"⁹⁷. Trocando em miúdos, depois de Duchamp, havia no ar a hipótese democrática radical de que "qualquer um" poderia ser artista – na exata medida em que "qualquer coisa" poderia ser "arte".

Diante disso – e aqui chegamos ao ponto – gostaria mesmo de defender a idéia de que o conceitualismo foi uma espécie de decantação histórica de Marcel Duchamp nas utopias dos anos 60, o que afinal teria implicado, acredito, no *deslocamento* do juízo estético para a crítica institucional e, por fim, para a própria consciência ética e política, resultando muitas vezes na *interpenetração* mesma dessas questões. A partir daí, dada a extensão desses deslocamentos, temos enfim que o conceitualismo foi composto, historicamente, por três "questões", na verdade três grandes formas de recusa seguidas de três afirmações ou proposições correlatas: as questões da *obra de arte*, da *instituição-arte* e, finalmente, do *contexto social*.

⁹³ Idem, *ibidem*, § 40, p. 142.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, § 49, p. 164.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, § 46, p. 153.

⁹⁶ DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art*. Op. cit., pp. 81-82.

⁹⁷ Tradução livre do francês. "Le *sensus communis* de Kant se reformule d'après Duchamp comme ceci: tout homme, toute femme, cultivé(e) ou non, et quelle que soit sa culture, quelles que soient sa langue, sa race, sa classe sociale, a des Idées esthétiques qui sont ou peuvent être d'un même tenant des Idées artistiques". Idem, *ibidem*, p. 85-86.

1. A OBRA DE ARTE. A primeira questão, acabamos de ver, consiste na negação do sentido convencional de "obra de arte", o que significa que, na condição conceitual, a noção de "obra" pretendeu-se completamente transformada, ampliada e fundida à vida e à realidade, com tudo de utópico que nisso havia. Independente do toque do artista, a "obra" conceitual pretendeu-se auto-reflexiva e abriu-se à dimensão do tempo e das idéias, podendo ser efêmera, precária e mil vezes reproduzível. Recusou-se, enfim, a "obra de arte" como um objeto durável, estritamente visual e autograficamente autoral. Aliás: recusou-se inclusive a própria idéia de "obra", agora substituída pelas noções de "projeto", "ação" ou "intervenção".

2. A INSTITUIÇÃO-ARTE. Em segundo lugar, há a *questão da instituição-arte*. Nesse ponto, não é de espantar que já na oposição ao sentido convencional de "obra de arte" esteja implícita também a negação de seus dispositivos institucionais de legitimação. Em linhas gerais, claro, as duas questões – "obra" e "instituição" – são correlatas, na medida em que contestar um sentido "convencional" implica mesmo em agir sobre os meios de conservação e difusão das próprias "convenções", aí incluídos, no caso da arte, os museus, os salões e as galerias. Mas o fato, enfim – e como afirmou o crítico e artista Brian O'Doherty – é que com as vanguardas tornou-se evidente que a história da autonomia da arte moderna é irmã siamesa da história da autonomia do espaço expositivo⁹⁸. Para o crítico, a galeria de arte, batizada de "cubo branco", é um espaço ideológico voltado única e exclusivamente a consagrar a arte, separando-a – como distinção social e mercadoria de luxo – do mundo exterior⁹⁹. Diante disso, e sobretudo no contexto dos anos 60, tornou-se muito comum a relação – por vezes apressada, diga-se – entre, de um lado, as instituições culturais, e de outro, o poder do Estado ou a lógica do capital ou mesmo um pouco de cada. De Hans Haacke a Daniel Buren ou Marcel Broodthaers, houve mesmo quem chegasse a fundar uma contraditória "carreira" como artista "anti-institucional". Teatralizada, a situação da arte permitiu que "o

⁹⁸ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1976], pp. 01 e ss.

⁹⁹ "A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz". Idem, *ibidem*, p. 04.

cubo branco, enquanto espaço exemplar das instituições artísticas” passasse “a desempenhar o papel do antagonista, do tirano que deve ser desafiado para que o herói-artista possa exercer sua ação” – como chegou a afirmar Lorenzo Mammì¹⁰⁰.

Nesse ambiente, com Duchamp retomado, expandiu-se a idéia, nem sempre verdadeira, de que uma obra de arte autônoma, justamente por ser autônoma, estaria, por definição, à mercê dos arbítrios das instituições, o que teria demandado a reconsideração permanente dos dados “contextuais”. Em resposta, claro, a arte de vanguarda reiterou, crítica e obsessivamente, todas as formas possíveis e imagináveis de “contexto” a seu alcance: tornou-se específica, cobriu as paredes, pendeu pelo teto, tomou a cidade e o campo e assim avançou, decisivamente, sobre os espaços do mundo. A figura do artista, finalmente, pretendeu dominar seus próprios meios de produção através da incorporação mesma desse domínio – ou dessa pretensão – na estrutura de suas ações. Daí em diante, veremos na tese, seguiram-se duas formas típicas de reação “anti-institucional”. De um lado, a experiência artística realizada, digamos, “do lado de fora” da instituição-arte, como nos casos da arte proposta na rua, nas praças públicas ou em outros circuitos alternativos como o comércio e os meios de comunicação; e de outro, as formas de arte que, embora “internas” à instituição, ou seja, embora enviadas aos salões ou expostas nos museus, assumiram um caráter propositalmente processual, barato ou efêmero, e por isso mesmo invendável, não-colecionável e anti-fetichista.

3. O CONTEXTO SOCIAL. Em terceiro e último lugar, por fim, há ainda a *questão do contexto social*, que nada mais é que a negação da autonomia da arte *desdobrada na promoção mais ampla da consciência ética e ideológica*. A esse respeito, os historiadores da arte Paul Wood e Charles Harrison afirmaram que teria ocorrido, em fins dos anos 60, uma espécie de transição entre três formas diferentes de “contexto”¹⁰¹. De início, segundo eles, houve a preocupação com o “contexto” de inserção fenomenológica da obra, como é o caso da “própria sala da galeria, de modo que uma obra específica podia ser fisicamente moldada nas

¹⁰⁰ MAMMÌ, Lorenzo. À margem. *Ars*, São Paulo, nº 03, 2004, p. 91.

¹⁰¹ HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 [1993], p. 217.

dimensões de um espaço interior específico”¹⁰². Em seguida, tal preocupação “expandiu-se até tratar a galeria ou o museu como uma forma de instituição”, com o que se chegou, como vimos, ao “contexto” institucional da arte¹⁰³. Daí em diante, o próximo e último passo teria sido “estender a preocupação do trabalho artístico para outras instituições e convenções que constituíam o mundo social”, ao que teríamos, finalmente, um conceitualismo “político” voltado ao “contexto” das contradições do “capitalismo avançado”¹⁰⁴. Ou como afirmou Mari Carmen Ramírez, o conceitualismo, nesses termos, passa a ser visto como “um ‘modo de pensar’ a arte em relação à sociedade”¹⁰⁵.

Cumprir notar, no entanto, que se o conceitualismo *tout court* tornou-se um fenômeno mundializado, graças ao circuito internacional de arte, já o conceitualismo “político”, digamos assim, teve uma história *múltipla* que variou conforme a amplitude de cada “contexto social” considerado. É por essa razão, por exemplo, que o conceitualismo na América Latina, nascido no contexto de uma vanguarda comprimida entre a atualização cultural e as premências do imperialismo e do subdesenvolvimento, tendeu desde logo a assumir um caráter político mais *urgente, inflamado e contraditório* que nos países ricos¹⁰⁶. E se digo mais “urgente”, é porque ele esteve ligado a uma necessidade de transformação social imediata, imperativa e portanto típica dos países de “terceiro mundo”, como se dizia. Mais “inflamado”, também, porque vinculado à conjuntura autoritária dos

¹⁰² Idem, *ibidem*.

¹⁰³ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver de sentido: caráter precursor del conceptualismo en América Latina. *Heterotopias*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 12 dez. 2000 a 27 fev. 2001, p. 373. Catálogo de exposição. Originalmente publicado em 1999 no catálogo da exposição *Global conceptualism*, Queens Museum of Art, Nova York, com o título “Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America”.

¹⁰⁶ No caso dos países de língua inglesa, de acordo com Paul Wood, “a arte conceitual não parece ter se voltado expressamente para questões ‘políticas’ enquanto tais até o começo da década de 70”. (WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Op. cit., p. 55). E de fato: foi somente a partir deste período que a politização conceitualista tornou-se evidente, por exemplo, na contra-propaganda de Victor Burgin ou na crítica feminista de Mary Kelly. No mais, como nas facções do grupo *Art-Language* em Londres ou em Nova York, a postura “política” parece ter se voltado mais para a questão “institucional”, através da denúncia das convenções viciadas tanto do mercado de arte quanto da educação artística. (HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Modernidade e modernismo reconsiderados*. Op. cit., p. 218). Na mesma linha, a inserção social da instituição-arte também foi o mote de artistas europeus como o francês Daniel Buren ou o alemão Hans Haacke. Além disso, também merecem menção as intervenções teóricas dos situacionistas, como Guy Debord, ou o impacto internacional da mitologia política personalista de Joseph Beuys.

maiores países da América Latina, como a Argentina, o Brasil, o Chile e o Uruguai, que nos anos 60 e 70 caíram nas mãos de sucessivas ditaduras militares. E, mais “contraditório”, por fim, em função da curiosa condição de uma vanguarda disposta a conciliar *compromisso ético e linguagem avançada*, supondo que o primeiro termo requer um apelo à consciência e à participação do público *comum*, enquanto o segundo depende da *reformulação* – justamente – das convenções do gosto *ordinário*.

A esse respeito, inclusive, é preciso mesmo reconhecer a óbvia ambigüidade ideológica de uma arte simplesmente incapaz de especificar – de antemão – o seu próprio “público”, ainda que virtual. Pois em certo sentido, não se trata, na condição conceitualista, da previsão ou da antecipação possível de um público-alvo, mas sim, como afirmou Lorenzo Mammì, da *criação* de grupos e movimentos sociais, “cuja unidade é dada pela participação em uma experiência estética coletiva, que é sentida como uma experiência de vida *tout court*, influenciando os comportamentos políticos, éticos e teóricos de seus integrantes”¹⁰⁷. De qualquer forma, preocupada muitas vezes em conciliar compromisso social com pesquisa experimental, o fato é que a vanguarda dos anos 60, sobretudo no contexto latino-americano, acabou sustentando o curioso propósito de manipular alegorias políticas de amplo repertório – como “massificação”, “censura” e “imperialismo” –, sem no entanto abrir mão de expedientes altamente intelectualizados, para não dizer esotéricos mesmo. O resultado disso, veremos agora, foi o surgimento de uma forma de arte – ou “contra-arte” – que não apenas se pôs simultaneamente a favor e contra o público, como sobretudo mostrou-se inclinada, até por isso mesmo, a *conscientizá-lo pelo choque*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ MAMMÌ, Lorenzo. À margem. Op. cit., p. 93.

¹⁰⁸ Daí que a vanguarda latino-americana dos anos 60 peça, no mínimo, uma revisão crítica do sentido clássico de “arte engajada”. Segundo Benoît Denis, estudioso do assunto, a idéia de “engajamento” nas artes teve origem na “literatura engajada”, que por sua vez surgiu no segundo pós-Guerra em virtude da expansão do comunismo e da atuação particular de Jean-Paul Sartre. Para o autor, a “literatura engajada” foi uma forma histórica de oposição direta à idéia de *autonomia da arte*. Segundo ele, a autonomia estética teria sido uma bandeira erguida pelas “vanguardas” já em meados do século XIX. Por “vanguarda”, claro, Denis compreende apenas a fração “esteticista” ou “essencialista” do modernismo, o que não deixa de ser uma *redução simplificadora*, como vimos. De qualquer forma, no argumento do autor, seria precisa levar em conta duas posturas fundamentais da arte: de um lado, a “vanguarda” (no sentido “essencialista”), voltada a um público restrito formado pelos próprios pares; e de outro, a “literatura engajada”, entendida como uma arte comprometida com a revolução política e portanto disposta a reconciliar-se com o grande público. Essa “reconciliação” da arte engajada com o público amplo – batizada por Benoît Denis como “apelo ao profano” – se

III. Arte de guerrilha

III.a. O conceitualismo ideológico latino-americano

Em fevereiro de 1970, o crítico brasileiro Frederico Morais publicou na revista *Voices* o importante artigo "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'" [fig: 7]¹⁰⁹. Nesse texto, ao qual voltarei muitas vezes ao longo da tese, o crítico advogou por uma forma de arte disposta a tirar o público de sua tradicional passividade contemplativa. Referindo-se à noção de "contra-arte", Frederico descreveu um estado de radical inversão de papéis no jogo estético tradicional. Para ele, o artista

não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a "obra" perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte¹¹⁰.

Refém de uma "emboscada", o público precisava assumir uma postura ativa e "tomar iniciativas". A "obra", sempre com aspas, não passava de uma "situação artística", e o artista, desalojado da condição de criador de objetos, tornava-se agora um "propositor de situações" ou mesmo – bem ao estilo duchampiano – um simples "apropriador" das coisas do mundo.

efetivaria através da inscrição explícita do destinatário no interior da própria obra. Por outro lado, diante das vanguardas radicais dos anos 60 e 70, o próprio autor reconheceu "um claro recuo da literatura engajada", chegando mesmo a mencionar um eventual desaparecimento do engajamento nos anos 80. DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru – SP: Edusc, 2002. Sobre o público da arte engajada: pp. 55-61; sobre a vanguarda: pp. 22-25; e sobre o enfraquecimento da literatura engajada de tipo "clássico": pp. 299-305.

¹⁰⁹ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Voices*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 50-51.

Marcel Duchamp, numa das muitas entrevistas que deu em vida, disse: "a arte não me interessa, apenas os artistas". Hoje, este "estado singular de arte sem arte", como o definiu certa vez o crítico Mário Pedrosa, pode ser chamado de várias maneiras: ARTE VIVENCIAL (o que vale é a vivência de cada um, pois a obra, como já foi dito, não existe sem a participação do espectador); ARTE CONCEITUAL (a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a idéia, ou um diálogo direto, sem intermediários, entre o artista e o público); ARTE PROPOSICIONAL (o artista não expressa mais conteúdos subjetivos, não comunica mensagens, faz propostas de participação)¹¹¹.

A esse estado, digamos, *conceitualista*, formado por uma arte ou "contra-arte" disposta como "vivência", "conceito" ou "proposta", Frederico Morais nomeou de "arte de guerrilha"¹¹². Curiosamente, porém, segundo Paul Wood, a expressão já havia sido usada pelo crítico italiano Germano Celant para designar a arte povera como "notas para uma arte de guerrilha"¹¹³. Entretanto, o próprio Wood reconheceu que aquilo que em Celant "não passa de um rasgo de expressão", já na arte latino-americana, por exemplo, poderia arriscar uma outra espessura ideológica¹¹⁴. Pois como notou, "artistas atuando em lugares em que de fato houve uma guerrilha sentiram que a situação demandava respostas políticas mais diretas do que aquelas que pareciam suficientes à vanguarda radical na América do Norte e na Europa Ocidental"¹¹⁵.

E realmente: no caso brasileiro, o contexto repressivo marcado pelo golpe militar de 1964 e acirrado pelo AI-5 levou à generalização da luta armada entre 1968 e 1973, aproximadamente. Em questão, os exemplos

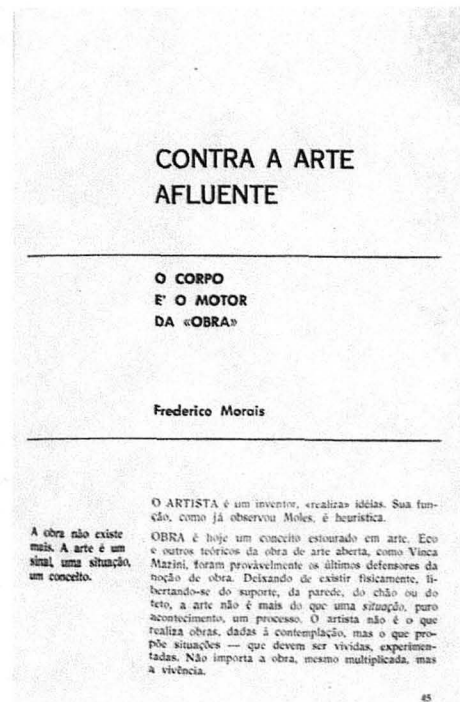
¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 55.

¹¹² Idem, *ibidem*, pp. 49 e ss.

¹¹³ WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Op. cit., p. 60.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.



7. Primeira página do artigo "Contra a arte afluyente", de Frederico Morais, publicado na *Revista de Cultura Vozes*, no início de 1970.

das Revoluções Cubana e Chinesa e em particular do foquismo revolucionário, que àquela altura alimentavam as esperanças políticas das organizações de guerrilha urbana ou rural no Brasil¹¹⁶. Assim, como vemos, a aproximação entre arte e guerrilha em Frederico era mais do que um simples “rasgo de expressão”, sobretudo quando temos em mente a situação-limite de alguns artistas que inclusive ingressaram efetivamente no processo de luta armada no Brasil, como é o caso de Sérgio Ferro e Carlos Zílio¹¹⁷. Diante disso, a idéia de uma “arte de guerrilha”, entendida como uma forma de vanguarda imprevisível e combativa, foi se tornando uma idéia defensável no Brasil e na América Latina dos anos 60 e 70. O próprio Frederico Moraes, por sinal, reconheceu a precedência de seu pensamento no poeta concreto Décio Pignatari, ali chamado de “um dos últimos coveiros da arte no Brasil”¹¹⁸.

Em 1967, Décio Pignatari publicou no jornal *Correio da Manhã* um artigo precursor intitulado “Teoria da guerrilha artística”¹¹⁹. Nesse texto, Pignatari defendeu que a arte de vanguarda, como a guerra de guerrilhas, deveria exigir, “por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação

¹¹⁶ A respeito da história da guerrilha brasileira, sugiro GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987; CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998; e SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995. Para uma bibliografia sobre a luta armada no Brasil, veja-se também RIDENTI, Marcelo. *As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974): uma bibliografia*. *Cadernos AEL*, v. 08, nº 14-15, 2001.

¹¹⁷ Para o sociólogo Marcelo Ridenti, foram poucos os artistas que estiveram envolvidos com a guerrilha no Brasil. Baseado nos processos levantados pelo BNM junto à justiça militar, o sociólogo afirmou que “a presença de artistas nas organizações de esquerda era ínfima – 24, dentre 3.698 denunciados com ocupação conhecida. Vale notar que as organizações armadas urbanas, mais que as outras, contaram com ‘artistas’: nelas, participaram 18 artistas (0,9% do total de 1.897 supostos integrantes dos grupos armados urbanos típicos), enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda)”. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993, p. 73. Sérgio Ferro, arquiteto e artista plástico, foi responsável por diversas ações armadas entre 1968 e 1970, tendo pertencido a ALN (Ação Libertadora Nacional) e sido um dos principais encarregados da ligação desta organização guerrilheira com a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Para informações sobre Sérgio e sua atuação, leia-se o capítulo “Artistas guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros” em RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000, pp. 174-184. Carlos Zílio, por sua vez, foi um importante artista da vanguarda brasileira dos anos 60 e 70. Em 1968, abandonou a arte em função da militância política no DCE, chegando inclusive a assumir a presidência da entidade. Entre 1969 e 1970, assumiu a opção pela luta armada, filiando-se ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (o MR-8). Em 1970, baleado em confronto de rua e detido, cumpriu pena até 1972. Sobre Zílio, consulte-se ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1996. Catálogo de exposição.

¹¹⁸ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente*. Op. cit., 53.

¹¹⁹ PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1967. Republicado em 1971 no livro PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 157-166.

plena¹²⁰. Para ele, a guerrilha estava para a “guerra clássica, linear”, assim como a vanguarda estava para arte convencional, o que afinal caracterizava a guerrilha – e a vanguarda – como um certo conjunto de princípios estético-militares, entre os quais o descaso pelos “valores estratégicos e táticos já estabelecidos”, o apelo à “simultaneidade das ações” e, por fim, a capacidade de gerar “informação (surpresa) contra a redundância (expectativa)”¹²¹. “Nada mais parecido com a guerrilha” – afirmou – “do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma”¹²². Mas além da auto-consciência, completou, a “guerrilha artística” também se definia na condução “à vida” e na negação da instituição-arte. Pois para ele, a vanguarda de “hoje se volta contra o sistema: é antiartística. Vale dizer, configura-se como metavanguarda”, que “não é senão outro nome para vanguarda permanente”¹²³.

Menos de um ano depois, em março de 1968, o artista argentino Julio Le Parc, após uma viagem de quatro meses pela América Latina, escreveu e publicou o texto “guerrilha cultural”¹²⁴. Para Le Parc, o artista deveria assumir certas responsabilidades intelectuais, sendo que a principal delas seria “pôr em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes”¹²⁵. Segundo ele, a sociedade dividia-se em “dois blocos bem diferenciados”: de um lado, haveria “uma minoria que determina totalmente o que constitui a vida dessa sociedade”, e de outro, “uma enorme massa que segue as determinações da minoria”¹²⁶. A partir disso, teríamos, igualmente, apenas duas respostas artísticas e intelectuais

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 158.

¹²¹ Idem, *ibidem*.

¹²² Idem, *ibidem*, p. 159.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 160. Já nesse texto de Pignatari, importante precedente latino-americano, fica evidente uma contradição que viria a acompanhar toda e qualquer associação entre a guerra de guerrilha e a arte de vanguarda: a curiosa dissonância que havia entre o discurso hiper-intelectualizado das vanguardas, sobretudo conceituais, e a tendência pragmática e anti-intelectualista da guerrilha dos anos 60 e 70. Não à toa, nos pouquíssimos casos em que houve a interação efetiva – e não apenas alegórica – entre guerrilha e vanguarda, a luta armada acabou por sobrepôr-se à prática artística, quando não chegou a inviabilizá-la por completo. De qualquer forma, mantida na alegoria da imprevisibilidade e do choque, a *idéia* de “arte de guerrilha” ou de “guerrilha cultural”, como vejo, só pôde surgir e se sustentar quando as condições históricas permitiram compreender a arte, entre outras coisas, como uma forma de ação prática.

¹²⁴ LE PARC, Julio. Guerrilha cultural [1968]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Op. cit., pp. 198-202. Publicado originalmente na revista *Robho 3*, na primavera de 1968, com o título “Guerrilla culturelle”.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 199.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 200.

possíveis: de um lado, ajudar “a manter a estrutura dessas relações”, e de outro, tentar minar essa estrutura, destruindo “os esquemas mentais e os comportamentos nos quais a minoria se apóia para dominar”¹²⁷. Na prática, isso implicaria, sempre conforme Le Parc, em abrir mão da “produção artística convencional”, que se ancorava nos mitos da “coisa única” e do “homem excepcional”, para em seu lugar “criar perturbações no sistema”¹²⁸. Tratava-se, enfim, “de organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições e criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças”¹²⁹.

Passados cinco meses, o artista portenho León Ferrari escreveu o ensaio “A arte dos significados”¹³⁰. Impulsivo e militante, o texto foi apresentado em Rosário, na Argentina, logo na primeira reunião do grupo ativista Tucumán Arde [fig: 8], em agosto de 1968¹³¹. Em consonância com as ações do grupo, León opôs-se abertamente ao elitismo do circuito de arte, ainda que de vanguarda, e argumentou em defesa de uma arte politizada e por isso mesmo comprometida com um público mais amplo. Para ele, nos últimos anos, a “nova vanguarda” argentina, visivelmente dedicada a “renovar suas obras e tendências em um clima de aparente e festejada liberdade”, vinha “na realidade obedecendo às regulamentações de uma academia que lhe ordenava fazer arte sem ideologia, sem

¹²⁷ Idem, *ibidem*.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 201.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 202.

¹³⁰ FERRARI, León. El arte de los significados [ago. 1968]. Texto em espanhol disponível no site do artista: www.leonferrari.com.ar/textos. Recentemente, o texto foi traduzido para o português em: FERRARI, León. A arte dos significados. In: GIUNTA, Andréa. (org). *León Ferrari: obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹³¹ Exemplo máximo da idéia de “arte de guerrilha” na Argentina, Tucumán Arde consistiu numa série de eventos ocorridos em 1968 nas regiões do Rosário, Tucumán, Santa Fé e Buenos Aires. Com o objetivo de revelar publicamente a miséria dos trabalhadores dos engenhos de açúcar da província de Tucumán, um grupo de artistas, sociólogos, fotógrafos e cineastas executou uma grande pesquisa que terminou em duas exposições-denúncia, uma em Rosário, outra em Buenos Aires. Mantendo contato com lideranças políticas de Tucumán, o grupo de artistas-pesquisadores documentou, através de filmes, fotografias e entrevistas, as condições de vida dos trabalhadores da região. Em seguida, divulgada por cartazes, volantes e manifestos, abriu-se uma exposição em Rosário com todo o material coletado. Sucesso de público, a exposição foi aberta num sindicato – a Confederación General del Trabajo (CGT) – em 3 de novembro de 1968, com fotografias, diapositivos, curtas-metragens, gravações com testemunhos dos trabalhadores etc. No dia da abertura, simbolicamente, serviu-se café sem açúcar. Semanas mais tarde, a mesma exposição, agora aberta no CGT de Buenos Aires, acabou fechada pela polícia e durou apenas um dia. Para outras informações: FARINA, Fernando. *Tucumán arde. RosariArte*, Rosário, nº 89, ago. 1999.

significado e para um público de elite cultural e social¹³². Produzindo obras para um círculo restrito, o artista – e sobretudo o “artista de esquerda”, para usar a expressão de León – teria passado a sofrer “uma dissociação entre o que pensa e o que faz”, uma dissociação “que vai se multiplicando à medida que o artista tem êxito, à medida que os intermediários o promovem e que a elite social o aceita¹³³. Afinal – arrematou – ao artista “o comprador só pede que faça arte, não lhe interessa o que o pintor diz, só lhe interesse como faz a pintura e qual é o seu prestígio. Não lhe importa que o insultem se o insulto é artístico¹³⁴.”



8. 03 de novembro de 1968: abertura da exposição Tucumán Arde, em Rosário, na Argentina. Numa faixa, ao fundo, lê-se: “Não à tucumanização de nossa pátria”.

Diante desse dilema, a vanguarda argentina, segundo León, e como em Le Parc, teria pela frente novamente apenas duas opções: ou seguir trabalhando “em obras destinadas às minorias e refletindo tendências e modas que nos chegam do exterior”, ou “mudar de público”, rechaçando “as minorias e seus intermediários” e se dirigindo, finalmente, “às maiorias¹³⁵.”

A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte realizada será aquela que, dentro do meio por onde

¹³² FERRARI, León. El arte de los significados, Op. cit. Todas as citações foram traduzidas livremente do espanhol.

¹³³ Idem, ibidem.

¹³⁴ Idem, ibidem.

¹³⁵ Idem, ibidem.

o artista se move, tenha um impacto equivalente, em certo modo, a um atentado terrorista em um país que se liberta¹³⁶.

No ano seguinte, em 1969, o artista uruguaio e historiador da arte Luis Camnitzer apresentou em Washington uma conferência chamada "Arte contemporânea colonial"¹³⁷. Na ocasião, Camnitzer argumentou que a arte, sendo parte legítima das relações sociais contemporâneas, estava sujeita a todas as pressões geopolíticas e econômicas de um mundo marcado pelo imperialismo. Assim sendo, diante da arte "universal" dos países desenvolvidos, era natural que o artista dos países em desenvolvimento vivesse a condição de um impasse permanente. Segundo Camnitzer, o "artista da colônia", como dizia, era continuamente posto diante de um sistema de referências já dadas e incitado a escolher entre três e somente três caminhos: o "estilo internacional", baseado na arte dos grandes centros, o "folclorismo regional", inspirado nas tradições locais, e, por fim, a "subordinação ao conteúdo político-literário", dedicado basicamente à ilustração de mensagens ideológicas¹³⁸.

Em face desse impasse, continuou, o artista "colonial" teria duas possibilidades de mudança. Em primeiro lugar, uma possibilidade a que chamou "moderada", baseada no uso crítico do sistema de referências da arte, que implicaria em "assumir o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural"¹³⁹; e em segundo lugar, uma resposta extra-artística comprometida em "afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para arte"¹⁴⁰. Inusitado e revolucionário, o argumento de Camnitzer propunha a guerrilha urbana latino-americana como modelo de transformação estética radical. Para ele, grupos guerrilheiros como os Tupamaros, do Uruguai, embora alheios ao sistema de referências da arte, funcionavam como "expressões" que não só "contribuem para uma mudança total da estrutura", como "também possuem uma alta densidade

¹³⁶ Idem, *ibidem*.

¹³⁷ CAMNITZER, Luis. Arte contemporânea colonial [1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Op. cit., pp. 266-274. A conferência, intitulada "Contemporary colonial art" e realizada em 1969 na *Latina American Studies Association*, em Washington, foi depois publicada no jornal *Marcha*, de Montevidéu, em 1970.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, pp. 270-271.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 272.

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*.

de conteúdo estético”¹⁴¹. Em suma: Luis Camnitzer esboçou uma dicotomia que em último caso indicava os limites mesmos da “contra-arte” brasileira. Pois de um lado, note-se, teríamos a própria “arte de guerrilha”, engajada em problematizar o sistema de referências artísticas mediante o confronto com a conjuntura latino-americana subdesenvolvida e autoritária (como veremos, aliás, por toda a tese). Enquanto de outro lado, haveria apenas a descrença no poder transformador da arte, seguida da aposta única na ação direta, violenta e armada sobre a realidade opressora.

Passados poucos anos, em 1972, o historiador da arte e filósofo espanhol Simón Marchán Fiz, realizando um dos primeiros grandes esforços historiográficos a respeito da arte de vanguarda recente, constatou o surgimento, em países “periféricos” como a Argentina ou a Espanha, de um fenômeno a que batizou de “conceitualismo ideológico”¹⁴². Segundo ele, essa forma de conceitualismo, típica de países em desenvolvimento, se caracterizaria tanto pela incorporação direta das questões políticas e sociais quanto pela busca de reações práticas e não-contemplativas do público, afastando-se assim do modelo tautológico da arte conceitual anglo-americana¹⁴³. Segundo ele, o conceitualismo não seria uma força produtiva pura, mas uma força social: uma força, como disse, que “não se satisfaz na tautologia, pois se ocupa das próprias condições produtivas específicas”¹⁴⁴.

Duas décadas depois, já no âmbito “neoconceitual” dos anos 90, essa leitura foi retomada e radicalizada pela historiadora da arte e curadora

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 273. Passados quase trinta anos, em 1997, Camnitzer desdobrou este argumento ao sugerir que a arte conceitual latino-americana teria mais conexões com a realidade social do continente, como no caso das ações do grupo guerrilheiro Tupamaros, do que propriamente com a arte conceitual européia e norte-americana. CAMNITZER, Luis. *Una genealogia del arte conceptual latino-americano. Continente sul sur*. Porto Alegre, nº 06, nov. 1997, pp. 179-230.

¹⁴² FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes desde 1960*. 2ª ed. Madrid: Alberto Corazon, 1974 [1972], p. 325. Com a expressão “conceitualismo ideológico”, Simón Fiz pretendeu descrever a postura ao mesmo tempo conceitual e política de certa vanguarda, sobretudo Argentina. Pensava basicamente em eventos dos anos 70, como a mostra “Arte e Ideologia”, de 1972, ou nas ações do Grupo dos Treze, realizadas entre 1972 e 74. Como antecedente, chegou a mencionar de passagem a mostra argentina Tucumán Arde.

¹⁴³ Por outro lado, o historiador também deixou claro que a expressão poderia ser extensível à vanguarda politizada dos “países desenvolvidos”, como no caso do grupo norte-americano Guerrilla Action Group. Idem, *ibidem*, p. 326.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

porto-riquenha Mari Carmen Ramírez¹⁴⁵. Para ela, aliás, não apenas o “conceitualismo ideológico” latino estaria distante da herança conceitual norte-americana, como inclusive ele teria “antecipado de diversas maneiras as formas do conceitualismo ideológico desenvolvido no final dos anos 70 e nos 80 pelos feministas e demais artistas politicamente engajados na América do Norte e na Europa”¹⁴⁶. Pensando em artistas latino-americanos como Luis Camnitzer, Victor Grippo e o brasileiro Cildo Meireles, a curadora apostou, enfim, na possibilidade mesma de reversão da polaridade entre “sul” e “norte”, “centro” e “periferia”, “primeiro” e “terceiro” mundos¹⁴⁷. Além disso, Ramírez argumentou que a experiência do autoritarismo e do imperialismo teria levado esses artistas à questão crucial da identidade latina, mas uma identidade, note-se, que “precisava livrar-se da herança do Movimento Muralista Mexicano” [fig: 9] – uma vez que esse movimento “havia se tornado não apenas um instrumento de poder institucionalizado, mas um estereótipo vendável de identidade latino-americana”¹⁴⁸.

Em relação aos propósitos mais amplos da arte conceitual, a vanguarda da América Latina teria aproveitado, segundo Ramírez, pelo menos dois importantes fatores. Em primeiro lugar, a possibilidade de entender a arte como algo que transcendia o “reino da estética”, o que afinal teria permitido a exploração de situações políticas e sociais *concretas*. E em segundo lugar, a questão da crítica à instituição-arte – embora, que se diga, por uma via invertida, pois no caso latino-americano não se tratava de criticar a opressão de instituições fortes, como nos Estados Unidos, por exemplo, mas sim de contestar a precariedade, a corrupção e o amadorismo das frágeis instituições latino-americanas¹⁴⁹.

¹⁴⁵ RAMÍREZ, Mari Carmen. *Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*. In: RASMUSSEM, Waldo (ed). *Latin american artists of the twentieth century*. New York: MoMA, 06 jun. a 07 set. 1993, pp. 156-167.

¹⁴⁶ Tradução livre do inglês: “The work of Latin American political-conceptual artists (...) anticipated in many ways the forms of ideological conceptualism developed in the late 1970s and 1980s by feminist and other politically engaged artists in North America and Europe”. Idem, *ibidem*, p. 156. Passados alguns anos, Ramírez passou a defender a ideia de “mútuas influências” entre o conceitualismo latino-americano e o norte-americano. Cf. Idem. *Círculo das heliografias: arte conceitual e política na América Latina*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, nº 08, 2001.

¹⁴⁷ Idem. *Blueprint circuits*. Op. cit., p. 157.

¹⁴⁸ Traduzido livremente: “an updated form of political and activist art had to disengage itself from the legacy of the Mexican Mural Movement, which had become not only an instrument of institutionalized power but a marketable stereotype of Latin American identity”. Idem, *ibidem*, p. 158.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

Para Ramírez, enfim, “as proposições fundamentais da arte conceitual tornaram-se elementos de uma estratégia para expor os limites da arte e da vida sob condições de marginalização e, em alguns casos, de repressão”¹⁵⁰. O que não é senão outro modo de afirmar que a descoberta latina do *ready-made*, ao permitir a aproximação direta com o mundo cotidiano, acabou por fazer da operação conceitualista um instrumento de “intervenção crítica sobre o real”¹⁵¹.



David Siqueiros

9. **A marcha da humanidade**, 1966. Mural: resinas sintéticas sobre cimento, 420 m². Cuernavaca, México.

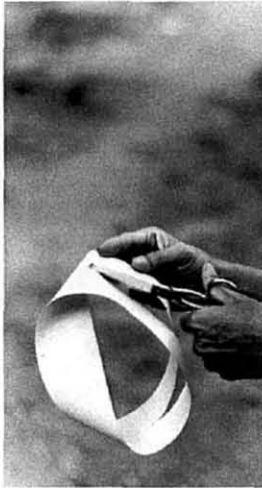
III.b. O caso brasileiro: considerações gerais

Com respeito às especificidades da arte latino-americana, Mari Carmen Ramírez chegou a afirmar – e talvez isso seja importante – que entre todos os países da América Latina apenas o Brasil possuía uma tradição experimental *anterior* ao conceitualismo, o que se devia, segundo

¹⁵⁰ No original: “the fundamental propositions of Conceptual art became elements of a strategy for exposing the limits of art and life under conditions of marginalization and, in some cases, repression”. Idem, *ibidem*, p. 159.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 165.

ela, à "antecipação" de artistas ligados ao neoconcretismo, como Hélio Oiticica e Lygia Clark¹⁵². E de fato: olhando com atenção, não há mesmo como negar o impacto desses artistas sobre os principais acontecimentos subseqüentes das vanguardas brasileiras, aí incluída, evidentemente, a própria idéia de "arte de guerrilha".



Lygia Clark

10. Caminhando, 1964. Proposta participativa: recortar uma fita de moebius.

Conforme Maria Alice Milliet, a partir de 1964 a obra de Lygia Clark deixou de ancorar-se na materialidade do objeto para assumir a forma de ações efêmeras e participativas¹⁵³.

Em 1964, por exemplo, propostas como a ação *Caminhando* [fig: 10], de Lygia Clark, ou os *Parangolés* [fig: 11], de Hélio Oiticica, já questionavam ou ampliavam o sentido convencional de "obra de arte" ao explorar novas regiões da experiência estética como o espaço literal, a dimensão plurissensorial, a participação do espectador ou os processos mais gerais do tempo e do corpo, o que não é pouco. A "obra", nesses casos, não se resumia à presença dos "objetos", como tesouras ou capas, nem sequer à simples apropriação dos mesmos; para existir como fenômeno, isso sim, a "obra" dependia de um público disposto a "participar", como era dito, do jogo proposto pelos artistas, cortando a fita de moebius com a tesoura, no primeiro caso, vestindo as capas e improvisando uma performance, no segundo.

Contudo, entre 1964 e 68, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado. A esse respeito, aliás, dada a ampla circulação de uma cultura de resistência no período, não chega mesmo a surpreender que a contestação política tenha se constituído na leitura dominante sobre a produção cultural dos anos 1960¹⁵⁴. No caso da arte de vanguarda, igualmente, os diversos níveis de

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 158.

¹⁵³ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992, pp. 94-96.

¹⁵⁴ Não faltam exemplos de pesquisadores que apostem ou tenham apostado na relação entre artes e política como viés de interpretação da cultura brasileira nos anos 1960. Merecem menção, entre outros, Marcos Napolitano na área da MPB, Celso Favaretto tanto na música quanto nas artes plásticas, Heloísa Buarque de Hollanda e Renato Franco na literatura, Ismail Xavier e Raquel Gerber no cinema, Silvana Garcia e Edécio Mostaço no teatro e Marcelo Ridenti nas mais diversas áreas.

compromisso ético, presentes tanto nas novas figurações de inspiração pop quanto nas utopias de integração entre arte e vida, acabaram por condicionar a historiografia da arte no Brasil à compreensão direta ou indireta do *dado político* – o que aliás ficou visível muito cedo, já entre os anos de 1978 e 1984¹⁵⁵. A partir dali, não tardou e logo surgiram, entre 1983 e 1986, nas pesquisas particulares de Aracy Amaral, Celso Favaretto e Otilia Arantes, os primeiros textos a que eu gostaria de chamar de “clássicos”, em função da profundidade, lucidez e abrangência com que trataram o tema¹⁵⁶. Na seqüência dos fatos, já na passagem dos anos 80 aos 90, seguiram-se os primeiros estudos de fôlego voltados à conjuntura *institucional* da arte no Brasil, basicamente inspirados pelos novos ares da pesquisa sociológica, de Pierre Bourdieu a Howard Becker¹⁵⁷. Mas como vejo, foi somente a partir de meados dos anos 90 que começou a despontar uma tendência historiográfica mais ampla voltada à compreensão das relações entre vanguarda e política durante o regime militar, fosse através de investigações *panorâmicas* dos mais variados tipos¹⁵⁸, fosse através de pesquisas *monográficas* baseadas em artistas¹⁵⁹,

¹⁵⁵ Entre 1978 e 1984, a Funarte editou a “Coleção Arte Contemporânea Brasileira”, que consistiu num importante conjunto de livros sobre artistas da vanguarda nacional, como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles e Antonio Manuel entre outros. Simultaneamente, de 1979 a 1984, o Centro de Estudos de Arte Contemporânea, sob a coordenação de nomes como Otilia Arantes e Celso Favaretto, foi responsável pela publicação de “Arte em Revista”, outra relevante iniciativa editorial voltada à interpretação da arte brasileira dos anos 60 e 70.

¹⁵⁶ No contexto da “Arte em Revista”, dois importantes textos foram publicados na edição nº 07: ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983; e FAVARETTO, Celso. Nos rastros da tropicália. Ibidem. O texto de Otilia foi ampliado numa nova versão em 1986: ARANTES, Otilia. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, julho de 1986. Em 1984, a crítica e historiadora da arte Aracy Amaral publicou o seu clássico AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, com um capítulo específico sobre os anos 60 (“Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”). Em 1986, um importante texto do crítico Francisco Bittencourt, escrito em 1980, foi enfim publicado: BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

¹⁵⁷ É de 1989 o livro DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1989, cujo capítulo final – “A era do mercado e da profissionalização (1960-1985)” – pode interessar. No ano seguinte, surgiu a tese: BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção – Brasil, anos 60-70*. Tese – Doutorado em História Social, FFLCH-USP, São Paulo, 1990; seguida do artigo: BULHÕES, Maria Amélia. Artes plásticas no Brasil: vanguardas e internacionalização nos anos 60. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, vol. 4, nº 07. Porto Alegre, maio 1993.

¹⁵⁸ Em ordem cronológica: FAVARETTO, Celso. Das novas figurações à arte conceitual. In: RIBENBOIM, Ricardo (org). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itáu Cultural, 1997; RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997; RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: as neovanguardas artísticas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte e política*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998; PECCININI DE ALVARADO, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Itáu Cultural; Edusp, 1999; DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de

ou mesmo através de estudos focados em *eventos* de arte, como no caso de exposições, salões ou bienais¹⁶⁰.



Hélio Oiticica

11. Parangolé P4 Capa, Nildo da Escola de Samba da Mangueira veste o Parangolé P4 Capa.

E se menciono agora essa historiografia, é apenas para destacar a recorrência de um fato “historiográfico” nem sempre recorrente e que consiste na convergência, ainda que aproximada, entre um baliza histórica *política* e uma baliza histórica *artística*, como me parece o caso do **ano de 1969**, em que *convergem*, de um lado, a idéia de “arte de guerrilha” no Brasil, e de outro, o primeiro ano de vigência do AI-5. A partir daí, entendendo o ano de 1969 como uma data-chave, é possível mesmo esboçar um pequeno esquema de *periodização* baseado na existência de dois momentos distintos das neovanguardas brasileiras: um

primeiro período, situado entre 1965 e 1968, e um segundo, que aqui nos interessa diretamente, situado entre os anos aproximados de 1969 e 1974.

No primeiro caso, temos um momento marcado tanto pela crescente politização da atividade artística quanto pela oscilação entre as questões da

Janeiro: Campos Gerais, 1999; FABRIS, Annateresa. Uma utopia distante. *Lócus: Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 05, nº 01, 1999; FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999; LIMA, Joana D’Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação – Mestrado em Sociologia, Unesp, Araraquara, 2000; FREITAS, Artur. *Arte e contestação: as artes plásticas nos anos de chumbo*. Dissertação – Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2003; FREITAS, Artur. *Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5*. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 40, 2004; os dois últimos capítulos de COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004; CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Tese – Doutorado em História, Unicamp, Campinas, 2005; REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

¹⁵⁹ Entre os diversos trabalhos monográficos, merecem menção: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1992; CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002; JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Tese – Doutorado em Artes, ECA-USP, São Paulo, 2004; COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp, 2005.

¹⁶⁰ MENDES OLIVEIRA, Liliansa. *A Bienal pop: a pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal de São Paulo em 1967*. Dissertação – Mestrado em História da Arte, Unicamp, Campinas, 1993; JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem arte contemporânea no MAC da USP*. Dissertação – Mestrado em Artes, ECA-USP, São Paulo, 1999; REIS, Paulo de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Tese – Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2005.

nova figuração, do objeto e do programa ambiental. Em termos amplos, esse momento não deixou de ser uma espécie de reavaliação estética e ideológica do ideário construtivo dos anos 50, o que se evidenciou na presença crítica de nomes como Ferreira Gullar ou Mário Pedrosa, bem como nas próprias obras de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica ou Waldemar Cordeiro. Mas mais do que isso, o período 1965-68 foi responsável pela profusão pública de uma arte jovem, "realista" e via de regra permeável aos temas do subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário. Das figurações críticas de Antonio Dias e Rubens Gerchman [fig: 12], no Rio de Janeiro, às irreverências do Grupo Rex, em São Paulo, o trabalho dos novos artistas, tendente à negação dos suportes tradicionais, variou de objetos e assemblages a alguns *happenings* esporádicos, como por exemplo na *Não-exposição*, de Nelson Leirner, em que o artista, em 1967, convidou o público a invadir a sua "exposição" e levar o quisesse. Do ponto de vista "público", aliás, a vanguarda desse período se notabilizou por uma *tendência coletiva* que ficou evidente tanto em propostas de rua – como Apocalipopótese ou Domingo das Bandeiras – quanto em algumas exposições coletivas de grande arregimentação – como Opinião 65 e 66, Proposta 65 e 66, o Salão de Brasília de 1967 e a sintomática Nova Objetividade Brasileira, do mesmo ano¹⁶¹.

Na seqüência dos fatos, entretanto, já nos primeiros anos de vigência do Ato 5, a produção artística brasileira passou a operar num registro muito mais fragmentário, ritualizado e restrito, como lhe resumiu Otília Arantes:

Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do *underground*, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos.

¹⁶¹ No meu entender, a melhor síntese estético-ideológica da arte de vanguarda neste período foi realizada já em 1967 pelo próprio Hélio Oiticica, em um importante manifesto intitulado "Esquema geral da nova objetividade". Neste conhecido texto, o artista descreveu o "estado típico da arte brasileira de vanguarda atual" em seis características principais: "1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendências para proposições coletivas e conseqüentemente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte". OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *Nova objetividade brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição.

A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendência definidas¹⁶².



Rubens Gerchman

12. Não há vagas, 1965. Tinta acrílica sobre relevo em madeira. 194 x 142 cm.

De 1969 a 1974, com o auge da repressão política e a dinamização de uma voga contracultural, a arte de vanguarda perdeu em arregimentação coletiva na mesma medida em que ganhou em radicalização individual e conceitualista, o que ficou visível, por exemplo, tanto no irracionalismo das "situações" de Artur Barrio, quanto no caráter "faça você mesmo" das "inserções" de Cildo Meireles. E como já se disse, a "arte de guerrilha", defendida por Frederico Moraes e posta em

movimento por artistas como Cildo, Barrio, Antonio Manuel e alguns outros, surgiu exatamente nesse período de vigência inicial do Ato 5 – muito embora, que se diga logo, ela *não tenha sido a única força artística atuante no período*¹⁶³.

¹⁶² ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983, p. 14.

¹⁶³ Pois em linhas gerais, penso o intervalo 1969-74 a partir de dois núcleos fortes. O primeiro, carioca, a que tratarei nesta tese, foi motivado pelo crítico Frederico Moraes, esteve sempre próximo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e teve seu auge entre os anos de 1969 e 1970, com alguns desdobramentos posteriores. Enquanto o segundo, paulistano, foi impulsionado pelo crítico Walter Zanini, esteve ancorado no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e teve seu apogeu entre 1971 e 74, embora com importantes desdobramentos por toda a década de 70. Ambos partilharam do ideário conceitualista, com a diferença que o primeiro, como veremos, foi mais violento, efêmero e, por vezes, literalmente corporal (o que talvez se deva ao legado Oiticica-Lygia Clark), ao passo que o segundo, mais marcado pela presença da poesia concreta e da semiótica, caracterizou-se pelas experimentações com a linguagem verbal, pelo uso dos novos meios e, na seqüência, pela generalização da arte-postal. Sobre o núcleo paulistano, merecem menção os eventos da Jovem Arte Contemporânea, sobretudo a partir de 1971, além da exposição Prospectiva 74 e as obras de Regina Silveira, Julio Plaza, Gabriel Borba e Mario Ishikawa, entre outros. Entretanto, esta divisão esquemática em "núcleos" é apenas um esboço que não tem a pretensão de dar conta da produção de vanguarda de todo o período. Para quem se interessar, é preciso ter em mente ainda as novas propostas das gerações anteriores (Leirner, Gerchman, Vergara, Lygia Pape etc), as ações de novos artistas ligados a uma vanguarda ainda nitidamente "política" (Regina Vater, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger etc), a atuação de artistas que estavam fora do país (Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias etc), os desdobramentos posteriores do grupo

De qualquer modo, no que diz respeito aos artistas “guerrilheiros”, é preciso ter em mente que boa parte de suas ações consistiam em desdobramentos radicais, muitas vezes agressivos, dos limites fenomenológicos e éticos já impostos por artistas de origem neoconcreta. Questões como, por exemplo, o “dado ambiental”, a “plurissensorialidade” ou o “corpo como obra” – fundamentais na poética de Lygia Clark e Oiticica – foram levadas, na seqüência, a condições de extrema negatividade, quando não transformadas mesmo em outras questões, como nos casos da “precariedade”, do “circuito” e da “violência”. Pois o fato, enfim, é que a jovem “geração AI-5”, tocada diretamente pela regressão dos novos tempos, precisou reconsiderar com urgência o legado recente da dita “vanguarda nacional”.

Entre 1968 e 1969 ocorreram mesmo vários incidentes entre as forças da repressão e o meio de arte no Brasil¹⁶⁴. O mais grave deles, já em plena vigência do AI-5, foi o fechamento da pré-Bienal de Paris, ocorrido em 1969, no Rio de Janeiro. Na ocasião, estava prevista para o fim de maio a abertura de uma exposição no MAM do Rio composta pelos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris, a realizar-se em setembro daquele ano. Entretanto, pouco antes da inauguração, com a exposição já montada, os militares invadiram o museu, desmontaram tudo e proibiram a mostra, alegando que as obras selecionadas de Antonio Manuel e Evandro Teixeira eram “subversivas” [fig: 13]¹⁶⁵.

ligado à revista *Malasartes* (Cildo e Zílio, mas também Waltércio e José Resende) e a profusão de eventos de vanguarda fora do eixo Rio-São Paulo (como, por exemplo, os Encontros de Arte Moderna, de Curitiba).

¹⁶⁴ Em 1968, sob acusação de subversão, a Bienal Nacional da Bahia foi fechada pelo exército, seus organizadores foram presos e diversos trabalhos foram apreendidos. No mesmo ano, a polícia invadiu o Salão de Artes de Santos e destruiu uma escultura de Gilberto Salvador em que se via uma boca gigantesca com bandeira americana. Em 1969, o mesmo Gilberto Salvador teve outra obra destruída, agora na Bienal de São Paulo. No mesmo ano, o crítico Mário Barata foi afastado da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1970, foi destruída uma instalação de Olney Kruse apresentada no Paço das Artes, em São Paulo. Ainda em 1970, tanto o crítico Ferreira Gullar exilou-se na Argentina e depois em Paris, quanto o crítico Mário Pedrosa foi processado por difamar o Brasil no exterior e precisou, na seqüência, exilar-se no Chile. Em diversos momentos, os artistas Cláudio Tozzi, Sérgio Ferro, Carlos Zílio, Lygia Pape e Paulo Bruscky, além da crítica Radha Abramo, foram presos. Enquanto os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Raymundo Colares, Roberto Magalhães, Sérgio Ferro, Antonio Henrique Amaral e o próprio Cildo Meireles, num momento ou noutro, por períodos curtos ou longos, deixaram o Brasil.

¹⁶⁵ Segundo os jornais, a comissão brasileira de seleção para a VI Bienal de Paris, no campo das artes plásticas, foi formada por Niomar Sodré, Anna Letycia, Renina Katz, Maurício Roberto, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Roberto Magalhães, Fernando Jackson, Pedro Escosteguy, Walter Zanini, José Roberto Teixeira Leite, Ivan Serpa e Marcos Konder. Os artistas escolhidos foram Humberto Espíndola, na pintura, Carlos Vergara, na escultura,

“A exposição”, lembrou-se Niomar Moniz Sodré,

já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada¹⁶⁶

O resultado, bem conhecido, foi o boicote internacional ao maior e mais importante evento de arte do Brasil, a Bienal de São Paulo. Tendo início na própria França através da mobilização do crítico de arte Pierre Restany, o boicote, realizado em repúdio à ditadura brasileira, durou de 1969 a 1981 e incluiu países de todo o mundo. Já em 1969, aliás, o movimento atingiu rapidamente os dois lados do Atlântico, tendo se originado em Paris, com uma petição de boicote intitulada *Non à la Biennale* que ganhou 321 assinaturas, e se desdobrou nos Estados Unidos, onde ganhou novas assinaturas e foi divulgado em artigo do *New York Times*¹⁶⁷.

Antonio Manuel, na gravura, Evandro Teixeira, na fotografia e a Equipe do Paraná, na arquitetura. Sobre os trabalhos “subversivos”, tanto as obras de Antonio Manuel quanto as de Evandro Teixeira faziam alusões às passeatas ou aos conflitos de rua do movimento estudantil brasileiro, em 1968. Para informações sobre o caso, veja-se: MAM dirá a 29 quem vai a Paris. *O Estado de São Paulo*, 27 maio 1969; Museu escolheu nomes para a Bienal de Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 maio 1969; MAM expõe os trabalhos de artistas que representarão o Brasil na Bienal de Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1969; Itamarati cancela mostra do Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1969; Itamarati proíbe mostra. *O Estado de São Paulo*, 31 maio 1969; Militares proíbem mostra de arte no MAM do Rio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 maio 1969; Itamarati é quem decide sobre Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1969; Itamarati suspende também os músicos da Bienal de Paris. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1969.

¹⁶⁶ Niomar Sodré, apud: MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 308.

¹⁶⁷ Sobre o boicote internacional à Bienal de São Paulo, sugiro: AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Banco Francês / Banco Brasileiro, 1989, pp. 182-184; e ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 124-126; além do artigo da época AMARAL, Aracy. O boicote à X Bienal: extensão e significado [1970]. Republicado em: _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, pp. 155-159.



Evandro Teixeira

13. Cavalaria na igreja da candelária: missa do estudante Edson Luís, 1968.
Matriz: negativo. Coleção do artista.

No Brasil, do mesmo modo, houve ampla adesão ao movimento internacional de boicote, com cerca de 80% dos artistas recusando-se a participar da Bienal de São Paulo de 1969¹⁶⁸. Curiosamente, a primeira consequência direta dessa decisão foi a canalização das propostas de alguns daqueles artistas para o então recém-lançado Salão da Bússola, o que acabou fortalecendo o evento de um modo imprevisto. Para o artista Antonio Manuel, inclusive, o Salão da Bússola só “acabou dando certo porque as pessoas já tinham seus trabalhos prontos para a Bienal de São Paulo. Por isso” – prosseguiu – o Salão surgiu “forte, com propostas bem radicais e bem consistentes”¹⁶⁹.

Marco de uma época, o Salão da Bússola foi o evento responsável pelo batismo público da dita geração AI-5, o que fez dele um verdadeiro “divisor de águas” na história da vanguarda brasileira [fig: 14]¹⁷⁰. Promovido pela agência de publicidade Aroldo Araújo Propaganda LTDA, o Salão foi lançado em comemoração ao quinto aniversário da empresa e esteve aberto por um mês no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

¹⁶⁸ AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo*. Op. cit., p. 184.

¹⁶⁹ Depoimento do artista em MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 44. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

¹⁷⁰ A expressão “divisor de águas” é de Francisco Bittencourt. BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1976.

entre os dias 05 de novembro e 05 de dezembro de 1969. Previsto para ser um Salão temático, baseado “na bússola” ou em qualquer de “suas implicações” como “rumo, norte, progresso, direção”, o evento superou as expectativas e abriu-se à experimentação radical de uma geração comprimida pelos tempos sombrios¹⁷¹. Nele, estiveram presentes simplesmente *todos* os jovens artistas da dita “arte de guerrilha”, muitos dos quais inclusive premiados, como foi o caso de Antonio Manuel e Cildo Meireles¹⁷².

Mas note-se: se de um lado o Salão ainda navegava em boa medida nos mares da pop e das novas figurações¹⁷³, de outro, contudo, é preciso ressaltar que foi nele, precisamente nele que ocorreu a presença inaugural de algumas propostas precárias ou abjetas, como as de Antonio Manuel ou Artur Barrio. E não fosse por isso, consideremos, não fosse pela capacidade daquelas ações de testar os limites das convenções da arte, não teríamos assistido ao elucidativo confronto de juízos que se deu, na seqüência dos fatos, entre críticos e artistas, tanto no júri como na imprensa. Já durante o processo de seleção e premiação, por exemplo, o crítico e júri Walmir Ayala combateu abertamente o vanguardismo de outros júris como

¹⁷¹ A bússola, que era o símbolo da agência Aroldo Araújo Propaganda LTDA, foi destacada no item 3 do regulamento do Salão: “O tema dos trabalhos a serem inscritos deve ser a bússola, e/ou todas as suas implicações: rumo, norte, progresso, direção. Qualquer conotação, enfim, de ordem histórica, técnica, literária, sob cuja imagem se inscreva o símbolo da empresa promotora”. Cf: Regulamento do Salão da Bússola, folha única, promoção de Aroldo Araújo Propaganda LTDA, Rio de Janeiro, 1969. Curiosamente, junto ao Salão propriamente dito, houve ainda mais duas mostras simultâneas: uma exposição de bússolas emprestadas pela Marinha de Guerra e uma sala com obras de arte realizadas por marinheiros. CAVALCANTI, Gilberto. I Salão da Bússola e exposições. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1969; e Comunicação e pesquisa no primeiro Salão da Bússola. *O Cruzeiro*, 20 nov. 1969.

¹⁷² Entre os 116 artistas selecionados, estiveram presentes Antonio Manuel, Ascânio MMM, Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Thereza Simões e Wanda Pimentel. Os prêmios do Salão dividiram-se em duas modalidades, o Prêmio de Pesquisa e o Prêmio de Aquisição. No total, os 13 Prêmios de Aquisição foram distribuídos para 16 artistas: Cildo Meireles, Eduardo Cruz, Lobianco, Wanda Pinheiro Dias, Tereza Miranda, Ascânio MMM, Georgete Melhem, Antonio Manuel, Darcílio Lima, Thereza Simões, Evany Fanzeres, João Carlos Goldberg, Mari Yashimoto, Antonio Henrique Amaral, Wilma Pasqualini e Wanda Pimentel. O prêmio máximo – Grande Prêmio Araújo Propaganda – foi para Cildo Meireles. Para estas e outras informações: 1º Salão da Bússola. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 05 nov. a 05 dez. 1969. Catálogo de exposição; Ata de Premiação do Salão da Bússola. *Texto datilografado, folha única*, Rio de Janeiro, 1969. (Disponível na pasta do Salão da Bússola no acervo documental do MAM-RJ); e MORAIS, Frederico. Salão da Bússola: resultado. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

¹⁷³ No Salão da Bússola – afirmou, sem muita paciência, o crítico Jayme Maurício – a “academia da moderna figuração ou da nova figuração compareceu em massa, chegando mesmo a definir a dominante da mostra”. Além disso, o crítico mencionou também a presença da “figuração fantástica e expressionista”, bem como de algumas “obras de inspiração pop”. MAURÍCIO, Jayme. Salão da Bússola: cibernética ou Macunaíma? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1969.

Frederico Morais e, em menor escala, Mário Schemberg¹⁷⁴. Sendo voto vencido, Ayala foi aos jornais e iniciou uma campanha contra o Salão da Bússola, pejorativamente rebatizado de "Salão dos Etc"¹⁷⁵.



14. Catálogo de exposição do Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969.

De qualquer modo, no final do ano, Frederico Morais já apontava o Salão da Bússola como sendo "indiscutivelmente a mais importante coletiva realizada no Brasil em 69"¹⁷⁶. A partir dali, vários daqueles jovens artistas – ou "contra-artistas", como queria o crítico – estariam envolvidos com uma produção urgente, efêmera e comportamental, nascida às margens do Ato 5 e disposta, se

quisermos, como uma forma bastante particular de conceitualismo ideológico. Paralelo a isso, foi logo no começo de 1970 que Frederico

¹⁷⁴ O júri do Salão da Bússola foi formado por Renina Katz (AIAP), Mário Schemberg (MAM-SP), Walmir Ayala (AICA), Frederico Morais (Aroldo Araújo Propaganda) e José Roberto Teixeira Leite (MAM-RJ).

¹⁷⁵ A expressão "Salão dos Etc" fazia referência a um caso curioso. No item 4 do Regulamento do Salão, estava previsto que os artistas poderiam inscrever seus trabalhos "em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto etc...". Na ficha de inscrição para o evento, muitos artistas acabaram assinando que a sua obra pertencia, justamente, à "categoria" etc [fig: 15]. AYALA, Walmir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969. AYALA, Walmir. Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969. Para outras críticas ao Salão, leia-se: COHN, Thomas M. O Salão da Bússola. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969; e MAURÍCIO, Jayme. Salão da Bússola: cibernética ou Macunaíma? Op. cit.

¹⁷⁶ Ao que completou, com uma ponta de orgulho: "Na semana que passou, o Salão foi visitado mais de uma vez pelos críticos Jorge Romero Brest e Pierre Restany, que o consideraram melhor que a representação nacional à X Bienal [de São Paulo]". MORAIS, Frederico. Prêmios do MIS: indicações. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1969. Para quem tiver interesse em mais informações sobre o Salão da Bússola, veja-se ainda (em ordem cronológica): BENTO, Antonio. Salão da Bússola: publicidade e arte plástica [sic] juntas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1969; AYALA, Walmir. O Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1969; MORAIS, Frederico. A bússola como tema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1969; CAMPOFIORITO, Quirino. "Bússola" e Bienais. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969; LEITE, José Roberto Teixeira. Salão da Bússola: recorde de prêmios. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969; REGO, Norma Pereira. Comunicação é o desafio – o salão dos jovens zangados. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 out. 1969; Salão no Rio abrirá dia 4. *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1969; Salão da Bússola. *Sôbre rodas*, Rio de Janeiro, 04 a 10 nov. 1969; REGO, Norma Pereira. Escândalo, riso e euforia fazem um "salão aberto". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1969; MENEZES, Walda. O desafio de Aroldo Araújo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1969; MORAIS, Frederico. Vanguarda no Salão da Bússola. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969

amadureceu seus argumentos e buscou trabalhar com a idéia de uma "arte de guerrilha" – com o que, como vimos, pôs-se em contato, embora indiretamente, com uma problemática estético-ideológica mais ampla e basicamente latino-americana.

Assinatura do artista ou responsável

categoria ETC. (ITEM 4)

C DOCUMENTAÇÃO
Título da obra

FOTO, MAPA.
Técnica empregada

Dimensões Horizontal cm
Vertical cm

Valor da obra NCR\$ GU GOL REX

15. Detalhe da ficha de inscrição de Cildo Meireles no Salão da Bússola, 1969. No primeiro retângulo, destinado à "categoria" da obra inscrita, o artista escreveu "ETC. (item 4)", em referência às categorias previstas no Regulamento do Salão: "desenho, escultura, objeto etc"

Na seqüência, durante todo o ano de 1970, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Thereza Simões estiveram envolvidos, ora ou outra, com uma série de eventos que podem ser considerados momentos-chave para a compreensão do período. Só naquele ano, para mencionar alguns exemplos fortes, ocorreram o XIX Salão Nacional de Arte Moderna, o II Salão de Verão, a mostra conceitual Agnus Dei e a curiosa exposição Nova Crítica, todos eventos ocorridos no Rio de Janeiro, além de Do Corpo à Terra, realizado em Belo Horizonte e da exposição internacional Information,

montada e exibida em Nova York, com a presença de Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz, além do próprio Hélio Oiticica.

Juntos, o Salão da Bússola, de fins de 1969, e a mostra mineira Do Corpo à Terra, de abril de 1970, são sem dúvida os dois eventos coletivos mais importantes da "arte de guerrilha" no Brasil; ou, quem sabe, até mais que isso, já que para Paula Terra e Glória Ferreira esses dois eventos teriam inclusive dado início à própria "produção artística da década de 70, de caráter eminentemente transgressivo, experimental e marginal"¹⁷⁷. Seja como for, o fato é que Do Corpo à Terra, até mais que o Salão da Bússola, não deixou mesmo de ser uma espécie de situação-limite de todo o projeto brasileiro de vanguarda. Pois do otimismo desenvolvimentista da arte concreta dos anos 50, passando pela consciência do subdesenvolvimento dos anos 60, e chegando, enfim, à castração da comunicação política do

¹⁷⁷ FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. (orgs). *Situações: arte brasileira – anos 70*. Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. a 24 set. 2000, pp. 06-07. Catálogo de exposição.

AI-5, foi justamente a mostra *Do Corpo à Terra* que explorou, nem sempre de modo consciente, as últimas barreiras que ainda se erguiam – porque deveriam se erguer – entre a produção estética e a intervenção política.

Realizada em Belo Horizonte, *Do Corpo à Terra* foi na verdade a soma de dois eventos simultâneos: a mostra *Objeto e Participação*, inaugurada no Palácio das Artes em 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida no Parque Municipal entre os dias 17 e 21 de abril do mesmo ano¹⁷⁸. Promovidos pela empresa estatal Hidrominas, os eventos fizeram parte da tradicional Semana da Inconfidência e prestaram-se, de resto, à inauguração do Palácio das Artes, previsto na ocasião para ser um importante centro cultural da capital mineira. Responsável pela direção artística da inauguração, a crítica Mari’Stella Tristão, então Diretora do Setor de Artes Plásticas do próprio Palácio, convidou o crítico Frederico Moraes para tomar parte na programação dos eventos.

De olho nas principais urgências de seu tempo, Frederico mostrou-se disposto a problematizar o status produtivo e institucional da arte de vanguarda, e com esse propósito assumiu a direção tanto de *Objeto e Participação* quanto de *Do Corpo à Terra*. Para o segundo evento, ocorrido quase todo ele nas dependências do Parque Municipal de Belo Horizonte, o crítico convidou artistas cariocas e mineiros e lhes ofereceu o espaço da cidade como suporte, o que não era pouco. Afinal, conforme Frederico, pela primeira vez na história da arte brasileira os artistas recebiam passagem, hospedagem e ajuda de custos não para exporem obras “acabadas”, mas para realizarem ações diretamente no local. E mais do que isso: pela primeira vez, do mesmo modo, “um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista”, como foi o caso do próprio Frederico, que ali realizou a obra *Quinze lições sobre arte e história da arte*¹⁷⁹.

¹⁷⁸ MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra*. In: *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição. Texto republicado em: MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra* [2001]. In: *Frederico Moraes*. Organizado por Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 115-123.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 117. Participaram de *Do Corpo à Terra* os seguintes artistas: Artur Barrio, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Lótus Lobo, Décio Novielo, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Luciano Gusmão e Lee Jaffe, além do próprio Frederico Moraes. Segundo Antonio Manuel, os artistas Hélio Oiticica, Lygia Pape e o próprio Antonio teriam sido convidados, mas recusaram-se a participar do evento mineiro. MANUEL, Antonio. *Eu sou a obra... eu sou a obra... O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1970. Para mais informações sobre

O resultado, não se negue, foi espantoso: entre outros acontecimentos, Luiz Alphonsus queimou uma faixa de plástico de cerca de quinze metros, Lótus Lobo iniciou uma plantação de milho, Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercaram uma área do parque, Barrio espalhou suas trouxas ensangüentadas pelos esgotos e Cildo realizou uma fogueira com animais vivos, numa série de episódios que chegaram a envolver multidões, além da presença eventual da polícia e dos bombeiros. Passando ao largo das metáforas políticas possíveis – como o “napalm” na faixa incendiária, a “desova” nas trouxas ou a “morte violenta” na fogueira, para ficar nas mais evidentes – os aspectos ritualizados, viscerais e performáticos dessas ações foram desde logo destacados – e em boa medida *antecipados* – pelo importante “Manifesto Do Corpo à Terra”, de Frederico Morais, escrito em 18 de abril e amplamente divulgado na época¹⁸⁰.

Assim, como vemos, embora não possa ser descrita como um grupo coeso e ainda menos como um movimento artístico, a “contra-arte” não abriu mão de manifestos nem de posturas polêmicas, publicistas e apaixonadamente militantes, ao que se aproximou, evidentemente, do ideário típico das vanguardas, ainda que em seus últimos estertores, como era o caso. Além disso, em contato com o conceitualismo internacional, a vanguarda brasileira vivia a contradição de ser vanguarda num contexto precário e repressivo, o que obrigava a readaptação constante – e antropofágica – dos postulados sociais da arte. Os artistas brasileiros, claro, e como já havia ocorrido em relação à pop art no Brasil, recusavam veementemente o rótulo de “artistas conceituais” ou qualquer outra forma de associação, direta ou indireta, com a arte do dito “primeiro mundo”,

Do Corpo à Terra, veja-se: MOTTA, Morgan da. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 27 abr. 1970; BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970; TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (1) e (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 abr. e 05 maio 1970; *Do Corpo à Terra*: um marco radical na arte brasileira. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição; *Depoimento de uma geração*: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

¹⁸⁰ MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra [18 abr. 1970], originalmente publicado em TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (1). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970, p. 05 e TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970, p. 05. Segundo Frederico, além da publicação na imprensa da época o “Manifesto” foi também distribuído diretamente junto ao público dos eventos. MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra*. Op. cit., p. 118. Analisarei alguns aspectos desse texto no capítulo 4.

sobretudo se fosse norte-americana¹⁸¹. Por outro lado, é preciso reconhecer que a “arte conceitual” desses artistas – entendida em sentido amplo – era realmente distinta da tautologia do conceitualismo anglo-americano. Pois como veremos, não apenas a questão ética e política, ainda que alegórica, foi um traço típico da “arte de guerrilha” brasileira, como nela ocorreu mesmo uma espécie de *introjeção do político* na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre *o que é dito* e *o modo como se diz*. E se, de um lado, como sabemos, a confluência entre estética e política não é incomum na trajetória histórica das artes, de outro, contudo, naqueles anos – e aí temos algo novo – a vanguarda brasileira, com sua “arte de guerrilha”, deixou uma contribuição importante ao investigar justamente os *limites* dessa confluência. Pois ali, a dimensão “social” não foi um aspecto “externo” ao mundo das formas, mas sim – e veremos todo o tempo – a *condição mesma de sua existência enquanto linguagem*.

¹⁸¹ A respeito de sua obra-exposição *De 0 às 24 horas*, analisada no capítulo 3, Antonio Manuel escreveu: “A exposição não é conceitual e não deverá possuir rótulos para justificar uma atitude criativa”. Oiticica foi ainda mais veemente: “Não sou ‘artista conceitual’ e nunca fui. (...) Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal”. Luiz Alphonsus, por sua vez, expôs com clareza a questão: “éramos conceituais, mas não gostávamos de ser chamados de conceituais, um pouco como os artistas da ‘pop’, no Brasil, que também recusavam o rótulo”. Já para Artur Barrio, a questão estética do corpo no “processo brasileiro nada tem a ver com a Body Art (arte do corpo), principalmente por a mesma ser ligada aos países super-industrializados estando portanto muito distante da nossa realidade cotidiana”. Respectivamente em: MANUEL, Antonio. Nota publicada em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973; Hélio Oiticica apud: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Op. cit., p. 184; ALPHONSUS, Luiz. Nossa tática: a nebulosidade [05 maio 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição; e BARRIO, Artur. 4 dias 4 noites [ago 1978]. In: CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 158.

1



o circuito

1. O CIRCUITO – Projeto Coca-Cola, de Cildo Meireles

Nada é mais essencial a uma sociedade que a classificação de suas linguagens. Mudar essa classificação, deslocar a fala, é fazer uma revolução – Roland Barthes¹⁸².



Projeto Coca-Cola é uma operação circular, uma forma de pensamento ou de consciência voltada sobre si mesma, sobre sua função e seu lugar no mundo. Sua inteligência, baseada numa evidente capacidade auto-reflexiva, é ao mesmo tempo – e por isso mesmo – a denúncia de seus próprios limites [fig: 16].

Em sentido estrito, essa obra não é exatamente um objeto com margens precisas, mas uma proposta de ação, uma estratégia pragmática bastante simples que se dispõe em três atos: a aquisição de garrafas comuns de Coca-Cola; a impressão nelas de mensagens imperativas de teor crítico-ideológico (como “yankees, go home!”, por exemplo); e a devolução dos cascos com suas novas inscrições ao seu meio circulante usual, o comércio [fig: 17].

Cildo Meireles

16. Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola, 1970. Garrafas de Coca-Cola e texto impresso. Alt.: 18 cm. Amostras ilimitadas. Coleção do New Museum of Contemporary Art.

Criado em 1970 por Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola* faz parte de uma série poética mais ampla, as chamadas *Inserções em circuitos ideológicos* – um conjunto de projetos em que o artista, na década de 70, repunha em circulação os mais diversos e ordinários objetos, de anúncios

¹⁸² BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982 [1963], p. 209.

de jornais a papel-moeda, sempre com alguma interferência crítica na comunicação habitual. Atualmente consagradas, as *Inserções...* de Cildo são geralmente vistas como um questionamento dos sistemas de circulação da sociedade capitalista, uma exposição das vísceras, ou melhor, das contradições de nossos sistemas de valores e referências simbólicas. E isso de algum modo lhe confere ainda hoje um sentido mais extenso, menos datado e que guarda, se for possível falar assim, um certo sabor universal. Seu êxito, portanto, ou a leitura que dele se faz, segue com validade indeterminada.

Dentre as diversas *Inserções...*, *Projeto Coca-Cola* talvez seja a mais citada, a mais conhecida, possuindo inclusive uma estatura internacional, o que não é uma informação menor. Destaco a atual e evidente consagração desse trabalho primeiro porque é inevitável que esse aspecto seja um condicionante ativo da interpretação. Mas também e sobretudo porque isso implica numa reconsideração constante das distâncias entre o que se disse (e se diz) sobre a obra, e as intenções estéticas e ideológicas de Cildo naquele ano de 1970.



17. Projeto Coca-Cola (detalhe)

1.1. O artista como guerrilheiro

Àquela altura, aos vinte e dois anos, Cildo vivia um momento de intensa ebulição criativa e já era visto como um dos mais destacados artistas da vanguarda brasileira, ou pelo menos carioca. Em janeiro de 1970, por exemplo, quando Frederico Moraes analisava em retrospectiva a arte dos anos 60, os nomes de Hélio Oiticica e Cildo Meireles despontavam

com segurança: este como o mais importante entre os jovens, aquele como o símbolo maior de nossa vanguarda¹⁸³.

Fora do Brasil desde 1969, a imagem sem concessões de Hélio Oiticica como artista experimental ganhara força nacional desde 1967, quando capitaneou a chamada Nova Objetividade Brasileira, no Rio de Janeiro. No entre-décadas, portanto, Hélio simbolizava a base de uma aventura estética brasileira e radical – era o fio da meada entre o artístico e o ético, o mentor do tropicalismo, o intelectual provocador e o proponente do novo. Era, numa palavra, a referência. Cildo, por seu turno, surgia como a súbita oxigenação, o presente e o futuro, o artista que num só lance representava tanto a continuidade vanguardista quanto a prova ou a esperança da regeneração permanente: era “o artista do tipo novo” – como lhe definiu Frederico – “guerrilheiro”¹⁸⁴.

Tal rótulo naquele contexto possuía claras implicações políticas. Ser um “artista-guerrilheiro”, por assim dizer, era algo que ganhava uma densidade incomum naqueles dias. Embora a imprensa não confirmasse, 1969 e 1970, no plano da resistência civil ao AI-5, foram anos-chave para a guerrilha urbana no Brasil – anos em que a reação pelas armas era vista, sobretudo pelas dissidências do Partido Comunista, como uma das poucas alternativas políticas viáveis no país. A idéia da violência como resposta possível tendia a ganhar força, e mesmo no domínio das artes plásticas, artistas como Carlos Zílio e Sérgio Ferro envolveram-se diretamente com organizações armadas de esquerda, algo bastante incomum na história política brasileira.

¹⁸³ MORAIS, Frederico. A década, no Brasil e no mundo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1970. No decorrer dos anos 70, o nome de Cildo foi se firmando no cenário artístico nacional. Já em 1969, aliás, mesmo alguns adversários da “vanguarda”, como Walmir Ayala e Thomas Cohn, não deixaram de reconhecer os méritos de Cildo no controverso Salão da Bússola. Em 1975, Frederico Moraes já se referia a Cildo como “o mais importante artista surgido na última geração dos anos 60, geração que explodiu com sua ‘contra-arte’ no Salão da Bússola (69), no Rio, e na manifestação ‘Do Corpo à Terra’ (70), em Belo Horizonte”. E em 1978, o crítico Wilson Coutinho assim se referia ao artista: “A obra de Cildo é, no nosso meio, um ‘paradigma de certeza’, utilizando aqui a expressão dos cientistas quando encontram enunciados inevitavelmente corretos”. Respectivamente: AYALA, Walmir. Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969; COHN, Thomas M. O Salão da Bússola. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969; MORAIS, Frederico. Cildo Meireles: primeira abordagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1975; e COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Arte hoje*, Rio de Janeiro, nº 13, jun. 1978, p. 20.

¹⁸⁴ MORAIS, Frederico. A década, no Brasil e no mundo. Op. cit.

Assim, quando Frederico Moraes definiu o artista Cildo Meireles como “guerrilheiro”, as idéias de subversão e resistência eram, claro, auto-evidentes naquela conjuntura. Mas mais do que isso, o que estava em jogo não era tanto a imagem de revolução em sentido político estrito, belicoso, mas sim e sobretudo a idéia de transformação estética radical – de extensa mutação perceptiva e comportamental. Em última análise, pesava menos a derrubada violenta do poder do que o próprio poder de violentar os julgamentos obtusos, as compreensões calcificadas, os símbolos vazios e os preconceitos servis.

Projeto Coca-Cola não era uma obra comum, mesmo naquela conjuntura de intensa experimentação artística. Seus limites fugidios e sua ironia frente à própria noção de arte, de obra de arte, eram expedientes que transferiam para o terreno da experiência estética um determinado sentido de resistência e provocação. A velha acepção de “obra”, inclusive, entendida como um artefato único, estável e valioso, era novamente posta em xeque por proposições como as que Cildo vinha desenvolvendo.

Já no final de 1969, Cildo havia recebido o primeiro prêmio no Salão da Bússola com algumas propostas que exploravam essas questões. Quando, poucos meses depois, Frederico Moraes pronunciou-se mais demoradamente a respeito, ficava evidente que o problema da função e da definição da arte era na realidade a expressão de um problema ainda maior, o do fundamento social dos valores.

Cildo Meireles, que recebeu o principal prêmio do Salão, juntamente com obras anteriores, realizadas com materiais diversos, concorreu com três desenhos. Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas à máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais *obra*. Não é mais possível qualquer julgamento¹⁸⁵.

Os “desenhos” a que Frederico se refere – na verdade textos datilografados – consistiam numa expedição poética extrema de Cildo, uma de suas poucas experiências com a arte conceitual *tout court*, por assim dizer. “Num texto, uma reflexão sobre o tempo”, explicou anos depois o artista,

¹⁸⁵ Idem. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970, p. 49.

eu propunha que se fosse a uma praia, fizesse um buraco na areia e esperasse até que o vento o preenchesse. Outro, que se referia ao espaço, era sobre uma esquina de Copacabana, o lugar mais barulhento do mundo, em que às vezes se registravam 120 decibéis ou mais. A idéia era ficar lá, fechar os olhos e tentar ouvir os sons mais distantes, vindos do mais longe possível; delimitar uma área na cabeça a partir dos limites dos ruídos ouvidos. O terceiro texto, sobre espaço-tempo, pedia que alguém não bebesse água por 24 horas e em seguida bebesse, bem devagar, meio litro de água de um copo de prata¹⁸⁶.

A obra perene e estável era substituída assim por uma proposta poética aberta e imprevisível, uma mera proposição de experiências, uma nova espécie de "obra" talvez. De certo modo, o insólito da proposta premiada de Cildo não deixava de ser um equivalente dos absurdos históricos de então. Diante da empáfia militar e do impasse guerrilheiro, as contradições da arte erigiam-se como um espelho do irracional: uma simples falência do juízo.

Evidentemente, Frederico não era literal quando vaticinava a impossibilidade de qualquer julgamento, pois que ele mesmo ainda guardava consigo um pequeno arsenal de critérios. Na sua lógica, aliás, o silogismo era direto: para um mundo instável e contraditório, o julgamento e a qualidade da resistência haveriam de ser igualmente cambiantes. A fixidez das posições pré-definidas era uma fraqueza desprezível, e tanto as "verdades" da classe média ascendente quanto as "certezas" utópicas da esquerda tradicional deveriam ser descartadas. Restava a mobilidade constante, a poética do desvio, a arte como estratégia.

Era chegado o momento, enfim, da cultura como guerrilha.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato,

¹⁸⁶ Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación: uma entrevista com Cildo Meireles, nov. 1994. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995. Catálogo de exposição. Excertos do texto, no original em espanhol, foram traduzidos e republicados in: HERKENHOFF, Paulo. (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp. 136-140.

agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas¹⁸⁷.

As *Inserções...* de Cildo surgiram cerca de dois meses depois da publicação desse artigo, e tinham com ele uma sólida convergência de propósitos. Quando *Projeto Coca-Cola* despontou, em alguma data entre fins de abril e maio de 1970, poucas manobras poéticas da época poderiam confirmar, com tanta clareza, a nitidez da leitura de Frederico Morais¹⁸⁸. Considerando-se o calor carioca, não havia “evento cotidiano” mais “banal” que tomar uma Coca-Cola, o que dava à intervenção direta no processo de circulação dessas garrafas uma força estético-ideológica pra lá de “imprevista” ou “inusitada”. Ocorria ali de fato a transformação do vulgar no incomum. E a imprevisibilidade, agora, bem como o anonimato e a desterritorialização compunham juntos o rol de semelhanças táticas efetivas entre as propostas da vanguarda e as ações da guerrilha.

O artista passava a ser visto como um estrategista que atua nas brechas do sistema, um proponente de ações auto-reflexivas, um operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas, reagia com violência frente à falsa neutralidade de circuitos sociais que eram e são, por definição, “ideológicos”.

No caso específico de Cildo Meireles, passados exatos trinta anos, a historiografia seguiu reforçando essa leitura. “A proposta de Cildo em *Inserções...*” – disse o crítico Paulo Herkenhoff, num texto de 2000 – “poderia ser comparada, no plano político, à estratégia de guerrilha do líder brasileiro Carlos Marighella: manifestações populares de rua em reação a uma rede de repressão”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. Op. cit., p. 49.

¹⁸⁸ Segundo Cildo Meireles, as *Inserções...* surgiram depois de uma mesa redonda realizada em fins de abril no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., p. 19. Embora não mencionado pelo artista, a mesa redonda fazia parte de um debate público mais amplo – intitulado “Perspectivas para uma arte brasileira” – que avançou de abril a maio de 1970, no MAM do Rio.

¹⁸⁹ HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: _____ (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., p. 48. Um ano depois, em 2001, Herkenhoff reiterou essa comparação ao afirmar que uma proposta como a do *Projeto Coca-Cola* “pode ser confrontada com as estratégias de guerrilha desenvolvidas por Carlos Marighella, com ações de rua tomando as condições concretas do tecido urbano, a presença popular e a teia da repressão”. HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles ou o esquecimento do Brasil. In: *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Recife, MAMAM, 14 dez. 2001 a 17 fev. 2002, p. 13. Catálogo de exposição.

A comparação, em partes, se justifica, e é fértil em sugestões. Se voltarmos, por exemplo, ao início de 1970, veremos que a questão do “artista-guerrilheiro” era simultânea ao processo de mitificação de Carlos Marighella. Tido como “o inimigo número um da ditadura”, o conhecido líder guerrilheiro havia morrido há poucos meses, em novembro de 1969, assassinado aos 58 anos em uma emboscada preparada pelos militares¹⁹⁰. Diante disso, sua “presença” era agora emblemática, tinha considerável poder de influência e tendia a ser definitivamente monumentalizada, pois que representava, de algum modo, o ponto máximo de resistência ao autoritarismo¹⁹¹.

Em abril de 1970, diga-se de passagem, o próprio Cildo Meireles radicalizaria a força estética da violência e da guerrilha na ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* – uma imolação de animais, espécie de ritual extremo em que o fogo, a morte e a crueldade foram infelizmente literais. Como considero esse evento importante para ampliar nosso entendimento do período, voltarei a ele mais adiante, num capítulo à parte. Por ora, no que diz respeito à aproximação entre vanguarda e guerrilha, cumpre adiantar apenas que é necessário recusar de antemão o componente “heróico” e “mitificador” que surge na aproximação entre Marighella e Cildo.

Isso, todavia, não nos impede de perceber que as figuras do militante armado e do artista experimental convergiam sim em pelo menos um importante ponto comum: o entendimento inquestionável de que tanto a vanguarda quanto a guerrilha não deveriam partir de um espaço tático previamente demarcado, pré-estabelecido, em que as forças em conflito se reconheceriam mutuamente. Ao contrário. O próprio Marighella afirmava, em seu *Manual da guerrilha urbana*, de 1969, que a “crise estrutural crônica do Brasil” impulsionava o guerrilheiro para uma guerra incomum, “a guerra de guerrilha”, uma forma subterrânea e imprevista de combate

¹⁹⁰ Marighella foi morto pelo conhecido e temível delegado Fleury. Um breve relato da emboscada pode ser lido em GORENDER, Jacob. Assim mataram Marighella. In: *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 171-178.

¹⁹¹ “A presença de Marighella”, como certa vez mencionou o sociólogo Florestan Fernandes, “incendiava a imaginação dos jovens e de ampla parte da geração adulta com inclinação radical. Todos queriam limpar o Brasil dessa nódoa e esperavam a oportunidade propícia a manifestações incisivas” FERNANDES, Florestan. *A contestação necessária: retratos intelectuais de inconformistas e revolucionários*. São Paulo: Ática, 1995.

que deveria ser travada segundo “métodos não-convencionais”¹⁹². No caso da arte, a estratégia prevista pelos críticos ou efetivamente adotada pelos artistas também partilhava, em alguns casos, da crença no poder transformador do inesperado e do choque. Os “lugares” e as “funções” da arte, de suas instituições e agentes não eram mais vistos como estáveis, estáticos ou definidos, e as próprias “obras” muitas vezes formalizavam essa diluição de parâmetros. Aliás: se recuarmos bem pouco no tempo, veremos que, em menos de três anos, Nelson Leirner já questionara a solidez dos valores da crítica, Lygia Clark testara os limites da arte como experiência sensorial total, e Hélio Oiticica incitara o espectador a tornar-se criador, co-autor, ou algo assim.

Deste modo, se a instabilidade de valores e a crise de julgamentos estavam na estrutura das relações artísticas, e se em plenos anos de chumbo as artes plásticas de vanguarda assumiam a guerrilha cultural como *modus operandi*, então era agora o próprio campo da arte que surgia como um correlato perfeito da tragicidade brasileira, uma arena de suas angústias, um laboratório de operações “não-convencionais”.

Absolutamente imerso nesse quadro, Frederico Moraes teve importante papel intelectual quando soube como poucos diagnosticar, sob a forma de analogias, a extensão da fratura que se punha entre arte, política e sociedade. “Na guerra convencional da arte” – disse ele – “os participantes tinham posições bem definidas”.

Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isso era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto, estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente de posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador¹⁹³.

¹⁹² Escrito em 1969 e publicado pela primeira vez em 1970 com o título *Mini-manual of the urban guerrilla*, este texto foi amplamente usado nos anos 70 como fonte internacional de literatura guerrilheira. Cf: MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974.

¹⁹³ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. Op. cit., pp. 49-50.

A analogia é literal: a arte está para a vanguarda assim como a guerra está para a guerrilha. A ausência de parâmetros seguros implicava numa resposta revolucionária e portanto numa perspectiva de reinvenção permanente das manobras do "artista-guerrilheiro". O vocabulário estético se "militarizava" na medida em que os projetos da luta armada eram aceitos como modelos de atuação. Consolidava-se, enfim, a idéia de que o risco irrestrito consistia na única alternativa conseqüente de resistência cultural.

Além disso, uma vez assumida essa perspectiva, note-se que boa parte da agressividade ou da eventual arbitrariedade de certas "obras" ganhava agora um sentido menos idiossincrático ou hedonista. Ao "politizar" seu discurso, a arte assumia uma agenda de compromissos mais amplos, "públicos", e tendia a transcender a esfera do mero capricho individual.

Logo, quando Cildo Meireles deu início às suas *Inserções em circuitos ideológicos*, tais projetos já gravitavam numa órbita duplamente revolucionária. Primeiro, havia neles uma preocupação explícita com a linguagem, um diálogo estrito com as matrizes de Duchamp e Oiticica, uma evidente vontade de compressão dos limites daquilo que culturalmente se aceita por arte, um teste mesmo das implicações lógicas e ideológicas dos nossos mecanismos de juízo. Mas, por outro lado, também havia ali uma referência evidente ao universo mais amplo da cultura, um comentário sobre a situação brasileira de dependência econômica e intelectual, um desafio simultâneo à alienação e ao reformismo, uma defesa certa das liberdades civis e das prerrogativas democráticas. Agora aplicada à arte, a noção de "guerrilha" permitia não só a junção desses dois aspectos como fazia dessa própria relação uma questão poética.

1.2. Império Coca-Cola: o museu e o mercado como lugares culturais

Exemplo manifesto dessa dupla condição, *Projeto Coca-Cola* já relacionava em sua própria origem as dimensões estética e política.

Quando, vinte e cinco anos depois, Cildo Meireles comentou o surgimento dessa obra, ficou evidente não só a imbricação desses domínios como inclusive um entendimento básico da situação política e social brasileira no quadro do capitalismo internacional. Disse ele:

Fui convidado a participar da Information (Museu de Arte Moderna de Nova York, verão de 70) por meio de uma carta de seu curador Kynaston L. McShine (que havia estado no Brasil em 1969 e conheci em 1971 quando fui morar em Nova York por dois anos). Para Information enviei *Inserções em circuitos ideológicos* (abril / maio de 70) compostas de dois projetos: (1) *Projeto Coca-Cola*: gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação; (2) *Projeto cédula*: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação. Para o catálogo fiz o texto "Cruzeiro do Sul". Eis o cenário: no centro-síntese da *Western civilization* – num momento especial de sua história – um artista brasileiro de 21/22 anos vê-se instado a produzir um trabalho que atentasse simultaneamente para três pontos:

1. a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, conseqüência em boa parte do
2. *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os
3. aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *readymades* de Marcel Duchamp. As *Inserções em circuitos ideológicos* explicitavam o primeiro e o segundo itens acima, e sobretudo enfatizavam as questões de linguagem contidas no terceiro¹⁹⁴.

O primeiro e o segundo pontos são conclusivos na associação direta entre o imperialismo norte-americano, de um lado, e a repressão e o subdesenvolvimento nacionais, de outro. Mas mais do que isso, eles correspondem, juntos, a uma parcela importante das motivações políticas de *Projeto Coca-Cola*, lembradas depois de muitos anos pelo próprio artista. O terceiro ponto, por sua vez, ao ancorar as discussões de linguagem num filão de questionamento ontológico da arte e suas instituições, busca situar a obra numa vertente artística contemporânea que tem na figura de Duchamp sua referência de fundação. Justapõem-se, desta maneira, uma fonte de legitimação situada na história da arte

¹⁹⁴ MEIRELES, Cildo. Information 1970/89. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., p. 108.

internacional e, por outro lado, uma consciência crítica de marcada orientação geopolítica¹⁹⁵.

Mas a partir daí, acredito, já é preciso compreender que a dimensão “social” da ação de Cildo é mesmo indissociável da estrutura de sua “linguagem”, ou seja, da estrutura inaugurada pela sua própria dinâmica enquanto proposta de arte. Pois, como vejo, quando Cildo Meireles insere frases críticas em objetos comuns e os repõe em circulação, a “mensagem” em sentido banal, verbal, só adquire conteúdo plástico-visual na medida em que a “obra” é vista como uma totalidade física, um evento material que se constrói no espaço e no tempo, um campo dinâmico de relações entre corpos. Porém, como no caso das *Inserções...* as “relações” são os próprios sistemas de troca (e suas respectivas mercadorias circulantes), resulta daí que é agora a própria “linguagem” que faz da sua inserção material no mundo um acontecimento “político”, e não o inverso. Em outras palavras, ao expandir a dimensão crítica da arte para além do território “temático” ou “anedótico”, Cildo representa um novo patamar de compreensão da história cultural brasileira, um expurgo de todo resquício didático, populista ou folclorizante – um prolongamento e ao mesmo tempo uma radicalização das propostas de Hélio Oiticica.

Naquele entre-décadas, havia em Cildo uma preocupação profunda com a definição de coordenadas, de localização, um trabalho refinado com o conceito de espaço. Em suas mãos, a espacialidade do objeto de arte, assunto central à história das vanguardas, passava a incorporar também os problemas dos “espaços” – dos “lugares” – da cultura. “Muito da minha obra” – afirmaria Cildo – “se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e

¹⁹⁵ A própria referência a Duchamp tinha para Cildo, já na época, um sentido cultural mais amplo: “Se a interferência de M. DUCHAMP foi ao nível da arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade do domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de DUCHAMP teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte, não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do Pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura”. MEIRELES, Cildo. Texto apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, texto datilografado, folha única, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, abr.-maio, 1970. O debate “Perspectivas para uma arte brasileira” foi realizado entre fins de abril e começo de maio no MAM do Rio e contou com a presença de Cildo Meireles, que havia acabado de voltar do evento Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, além de Frederico Moraes, Jorge Romero Brest, Raymundo Colares, entre outros.

históricas”¹⁹⁶. E realmente: nas *Inserções em circuitos ideológicos*, a estrutura espacial das obras não se limita somente ao corpo perceptível dos objetos apropriados, mas, ao contrário, comporta igualmente as relações materiais e simbólicas que esses objetos mantêm com certos “espaços” da cultura¹⁹⁷.

No caso específico de *Projeto Coca-Cola*, o espaço poético da obra relaciona-se com pelo menos três desses “lugares” culturais: o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, o sistema de circulação de mercadorias e a instituição-arte em geral. O terceiro lugar, a arte enquanto instituição social, é um aspecto importante da obra de Cildo e merece uma explicação à parte, a qual voltarei mais adiante, no próximo item deste capítulo. Já os outros dois lugares – o MoMA e o mercado – acusam as diversas facetas da hegemonia norte-americana, e ao fazê-lo formalizam na obra um sentido genérico, embora evidente, de localização cultural.

Imperialismo, colonização e dependência constituíam ali um retrato negativo mas possível das imagens do Brasil. Na obra, tanto a posição cultural dominante do MoMA quanto a razão instrumental da economia capitalista surgiam como a inversão alegórica das tragédias nacionais. A esse respeito, o comentário de Sonia Salzstein é certo:

Obras como as “Inserções em Circuitos” formalizavam para nós as simbioses entre barbárie e progresso tecnológico e percebiam a miséria e a selvageria nacional não mais como questão local, mas como manifestações periféricas da alienação mercadológica que grassava por toda parte¹⁹⁸.

Evidentemente há nas *Inserções...* uma exigência poética mais difusa, uma investigação formal e mesmo lúdica do conceito de “circuito” enquanto prática cultural estabelecida. Num depoimento de 1975, Cildo afirmou que essas obras “surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos habituais. As correntes de santos (cartas que

¹⁹⁶ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., pp. 19-20.

¹⁹⁷ Tais “espaços” ou, como prefiro, “lugares” culturais – e essa é uma discussão terminológica – correspondem àquilo que, já em 1978, o crítico Wilson Coutinho nomeou, a respeito de Cildo Meireles, “territorialidade”. “A obra de Cildo” – disse ele – “é tramada não mais sobre uma visualidade do espaço, mas do que podemos chamar *territorialidade*, extensão física, política, social, onde é preciso intervir sem mão e sem espírito, estrategicamente”. COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. Op. cit., p. 21.

¹⁹⁸ SALZSTEIN, Sonia. O prazer da experimentação. *Folha de São Paulo*, 14 out. 2000.

circulam de uma pessoa a outra por meio de uma cópia) e as garrafas de naufragos lançadas ao mar”. Para ele, tais práticas culturais traziam “implícitas a noção de meio circulante, uma noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel moeda e, metaforicamente, nas garrafas retornáveis (as garrafas de bebida, por exemplo)”¹⁹⁹. Esse importante aspecto, contudo, não esclarece a escolha específica das garrafas de Coca-Cola como matéria de reflexão poética – e aqui é preciso retomar o MoMA e o sistema de mercadorias como dois importantes lugares culturais previstos na obra de Cildo.

Começemos pelo primeiro.

Em 1969, Cildo estava em evidência. Logo no início de janeiro de 1970, Frederico Moraes, nas suas costumeiras retrospectivas anuais, publicava no *Diário de Notícias* três artigos que apontavam Cildo Meireles – o “guerrilheiro que atua imprevisivelmente” – como o mais significativo artista brasileiro de 1969²⁰⁰. Grande vencedor do Salão da Bússola, já no final desse ano Cildo chamaria a atenção do importante crítico e curador norte-americano Kynaston McShine, então de passagem pelo Rio de Janeiro. Poucos meses depois, agora em 1970, Kynaston convidaria quatro artistas brasileiros – Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles e Guilherme Vaz – para participar de um projeto internacional de amplo alcance: a mostra *Information*, uma grande exposição coletiva prevista para ocorrer

¹⁹⁹ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Antonio Manuel, 1975. Um excerto desta entrevista foi publicado pela primeira vez em BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro de. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. É claro que nem todos aceitaram esta aproximação entre arte e práticas banais como sendo um aspecto positivo da obra. Para Sérgio Ryff, por exemplo, a associação entre as práticas comuns e as estratégias das *Inserções...* foi entendida como um limitador de originalidade. Segundo ele, o trabalho do artista “consistia em produzir ‘inserções em circuitos ideológicos’, proposição aparentemente complexa mas que na realidade não passava da imposição de inscrições em garrafas de Coca-Cola já vazias que depois eram trocadas por outras cheias de refrigerante – como faz de ordinário qualquer consumidor – devolvendo-as assim ao circuito normal botequim-casa-casa-botequim. Peca no caso a proposta pela total ausência de originalidade. Sabe-se de há muito que tal experiência vem sendo realizada com maior eficácia pelos artistas (autores?) anônimos que costumam rabiscar versinhos pitorescos – e muito mais objetivos – nas notas de dinheiro de pequeno valor, reinserindo-as nos circuitos ideológicos, isto é, devolvendo-as à circulação”. RYFF, Sergio. Cildo Meireles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979.

²⁰⁰ MORAIS, Frederico. A década, no Brasil e no mundo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1970; Idem. Revisão / 69-1. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1970; Idem. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970. A citação é deste último artigo.

no Museu de Arte Moderna de Nova York. Os quatro brasileiros aceitam o convite; e *Projeto Coca-Cola* é uma das obras enviadas por Cildo²⁰¹.

Information, na história da arte contemporânea, tem hoje um valor quase mítico. Aberta ao público entre dois de julho e vinte de setembro de 1970, ela foi a primeira grande exposição de arte conceitual do planeta, um dos principais eventos culturais do período e a primeira vez que Joseph Beuys expôs nos Estados Unidos²⁰². Grandes nomes da vanguarda internacional de matriz conceitualista lá estiveram, de Jan Dibbets a Joseph Kosuth, de Richard Long a Robert Smithson, passando por Sol LeWitt, Bruce Nauman e Hans Haacke. Mas não era só isso. Tony Godfrey, em seu livro *Conceptual Art*, afirmou que Information também se destacou como uma das poucas exposições de arte conceitual que incluíram artistas dos países comunistas e da América Latina, o que por certo potencializava, ao menos para os artistas daqui, uma situação de confronto cultural direto entre a produção artística "brasileira" e a "internacional"²⁰³.

Anterior a isso tudo, entretanto, vinha a presença consagratória e por isso mesmo impositiva das paredes do MoMA, o maior e mais importante acervo de arte moderna do mundo, uma arena reconhecida de grande exposições internacionais. Fundado em 1929 por um grupo de colecionadores, o museu confundia-se com a história da hegemonia cultural norte-americana e tinha, como ainda tem, uma influência decisiva sobre os juízos de gosto do mundo da arte. Nas mãos da família Rockefeller, o MoMA foi peça fundamental de propaganda cultural em tempos de guerra fria e teve forte impacto na América Latina. Celebrou estilos, lançou nomes e movimentos, condenou o realismo socialista e estabeleceu a primeira

²⁰¹ Cildo Meireles, que não se encontrou com Kynaston McShine quando de sua vinda ao Rio de Janeiro no final de 1969, acredita que o curador tenha visto, na ocasião, as instruções datilografadas presentes no Salão da Bússola. MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles [Entrevista a Hans Obrist]. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!* em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006, p. 67.

²⁰² Para o historiador Michael Archer, Information foi uma das quatro grandes exposições temáticas da época, junto com a inglesa *Vive na tua cabeça*, de 1969, a nova-iorquina *Matéria Flexível*, de 1970, e a alemã *Documenta V*, de 1972. ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 62.

²⁰³ No original: "Information (...) was one of the very few Conceptual exhibitions that included artists from the Communist countries and from America Latina", GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998, p. 210. O próprio Kynaston McShine, curador da mostra, parecia assumir como positiva a descentralização cultural operada no circuito internacional de arte: "It is no longer imperative for an artist to be in Paris or New York. Those far from the 'art centers' contribute more easily, without the often artificial protocol that at one time seemed essential for recognition". In: *Information*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição.

vanguarda americana. Numa palavra, literalmente “escreveu” a história: com Alfred Barr Jr, seu primeiro diretor, o museu firmou uma narrativa teleológica, formalista e ainda hoje definitiva da história da arte moderna.



18. Projeto Coca-Cola (detalhe)

Daí que, frente a esse “lugar” da cultura mundial, não espanta que *Projeto Coca-Cola* partisse da premissa – tangencialmente antropofágica, aliás – do choque cultural. Nada como contrapor ao MoMA, bastião do expansionismo *cult* norte-americano, uma simples Coca-Cola, o emblema certo do consumo massivo e vulgar – e ao mesmo tempo, não se negue, um símbolo, ou melhor dizendo, uma “marca” muito, mas muito maior

que qualquer museu de arte. Ao confiscar um símbolo extremo do capitalismo sem diluir-se nele, a obra acabou por tornar-se uma presença forte no meio artístico brasileiro, num exemplo intenso e atualmente bem sucedido de reversibilidade de sentidos. É evidente que em si mesma, curiosamente, a estratégia é pop e remonta ao espírito de banalização estética de um segmento da vanguarda sobretudo nova-iorquina – “yankees, go home!”, lembremos, tem a facilidade retórica típica de um slogan publicitário. Mas, e até por isso mesmo, a referência à desestetização tropicalista é também evidente. Juntos, disse certa vez Celso Favaretto, “pop e tropicalismo analisam a sociedade de consumo e sua forçosa inscrição no circuito de arte”²⁰⁴. E eis que surge, integralmente, *Projeto Coca-Cola* – com o diferencial de que agora o “circuito de arte” era, ali, em primeira instância, o Museu de Arte Moderna de Nova York: a chance era irrecusável.

Em cada uma das garrafas de refrigerante o artista gravou, em processo serigráfico, duas ordens de mensagens. Mais direta, a primeira

²⁰⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2000 [1979, 1ª ed.], p. 48.

era uma frase seca: “yankees, go home!”, impressa em letras brancas vitrificadas, caixa baixa e centralizada em relação ao logotipo da Coca²⁰⁵. *Yankee*, ou ianque, era o nativo dos Estados Unidos que deveria – *go home!* – voltar para casa, cair fora. A outra ordem de mensagens, por sua vez, era essa: “INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS / 1 – Projeto Coca-Cola / Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação. CM – 5-70 [fig: 18]²⁰⁶”. Era, enfim, o resumo do projeto artístico, sua descrição-forte. Ou ainda, para ficar nos termos de Gérard Genette, era uma “declaração”, um “sistema de notação” que expunha os elementos pertinentes de uma operação conceitual que, não obstante, se abortava no museu. De importante mesmo, restavam a universalidade da crítica, a consideração do MoMA como lugar cultural e, sobretudo, a manobra conceitualista que garantia, no nível da linguagem, tanto uma compreensibilidade estética mais ampla, quanto uma abordagem poética “guerrilheira”, ou seja, exemplar das práticas da vanguarda no Brasil. *Projeto Coca-Cola* jogava com tais ambigüidades e fazia dessa instabilidade geopolítica o seu lugar de enunciação.

Nos primeiros meses de 1970, além do convite para participar de *Information*, nos Estados Unidos, Cildo também foi convidado pelo crítico Frederico Moraes para fazer parte do evento *Do Corpo à Terra*, a ser realizado em Belo Horizonte, no mês de abril. Aceitando o convite de Frederico, Cildo aproveitou a viagem de trem entre o Rio de Janeiro e a capital mineira para redigir um texto para a exposição norte-americana²⁰⁷. “Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade” – afirmava Cildo, logo na primeira linha do texto “Cruzeiro do Sul”, publicado no catálogo de *Information*. E prosseguia:

Ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém, vieram outros e a dividiram com uma finalidade. A divisão

²⁰⁵ “Tinta branca vitrificada. A mesma tinta que a fábrica usa para imprimir o nome Coca-Cola na garrafa”, explicaria MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 01, set.-nov. 1975, p. 15.

²⁰⁶ Em algumas garrafas, a frase impressa é: “INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS / 1 – Projeto Coca-Cola / Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M. – 5-70”. Na versão em inglês, o texto é o seguinte: “INSERTIONS INTO IDEOLOGICAL CIRCUITS/ 1 –Coca-Cola Project / To register informations and critical opinions on bottles and return them to circulation. C.M. – 5-70”. A data constante nas garrafas é sempre abril de 1970 (“5 – 70”), independentemente da data efetiva de cada impressão.

²⁰⁷ Cildo Meireles apud: ENGUIITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., p. 19.

continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio²⁰⁸.

O Brasil geográfica e historicamente “profundo”, enraizado, extra-oficial, mítico e irracional – a “selva” como virtude moral – surgia em oposição aberta ao sentido exótico, falsamente internacionalizado e quase-turístico de brasilidade. O “arcaico” nacional, expurgado dos discursos militares e das práticas nacional-desenvolvimentistas, ressurgia como alegoria de resistência. Ao contrário também das alternativas da esquerda tradicional, não havia ali qualquer sombra de nacionalismo míope ou efusivo, pois não havia nenhuma “realidade” cultural a se conservar de fato: restavam apenas as metáforas de um arcaísmo irrecuperável embora acintosamente avesso à imagem carnalizada dos trópicos. Aliado às *Inserções...*, esse texto de Cildo não perfazia a panacéia do recalçamento “brasileiro” em solo estrangeiro, nem repisava a vitimização típica da inferioridade acusatória, mas problematizava a oposição nacional/estrangeiro na medida em que conciliava, ou pretendia conciliar, vanguarda e selvageria, para não falar em vanguarda e subdesenvolvimento. E ao profetizar o casamento perfeito entre mercado e cidadania – poder de compra e liberdade civil –, a Coca-Cola, símbolo maior da democracia norte-americana, funcionava como a mais perfeita anamnese das aflições brasileiras: a lembrança do que não se era²⁰⁹. Assim, frente às margens simbólicas de Information e sobretudo do MoMA, *Projeto Coca-Cola* fez da sua própria inserção nesse “lugar” cultural um componente ativo de sua formalização “interna”, ao menos de parte dela, bem como de parte das intenções estéticas e geopolíticas de Cildo Meireles.

²⁰⁸ Idem. Cruzeiro do Sul, 1970. O original, em português, foi traduzido para o inglês e publicado em *Information*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição.

²⁰⁹ Para o sociólogo Renato Ortiz, não só a democracia norte-americana está em estrita associação com o consumismo como a própria identidade dos EUA origina-se em símbolos da esfera do mercado, como Disney, Hollywood, Coca-Cola. “A memória nacional, para se constituir, não faz apelo aos elementos da tradição (o folclore dos contos de Grimm na Alemanha, o artesanato na América Latina, ou os costumes ancestrais no Japão), mas à modernidade emergente com o mercado”. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Braziliense, 1994, p. 122.

Pensemos agora no segundo “lugar” cultural da obra: o *mercado*, ou melhor dizendo, os “circuitos ideológicos” – os sistemas de troca e circulação social de mercadorias, aí incluída a circulação de produtos industriais como a Coca-Cola. Em certo sentido, que se diga logo, tal “lugar” é simetricamente oposto ao MoMA, ao menos enquanto assunto previsto na obra. No museu, a “obra”, seja como for que a entendermos, só se viabiliza como objeto de contemplação quando retirada de circulação. E no mercado, por outro lado, ela só se viabiliza como eixo de um circuito se arrancada justo de qualquer inércia contemplativa, sobretudo institucional. Em outras palavras, há aqui um paradoxo: um duplo e conflituoso estatuto que no *Projeto Coca-Cola* não só aproxima “lugares” culturais opostos como inclusive acabará por reforçar um pelo outro, como direi mais adiante.

Por ora, entendamos, didaticamente, a noção de “circuito” conforme lhe descreveu Cildo, em 1973:

Circuitos são a repetição cíclica da trajetória de uma informação através de um veículo. Existem vários tipos de circuitos. Circuitos de controle centralizado, como a televisão, por exemplo, e circuitos de controle descentralizado. Entre esses, o que me interessa particularmente é o circuito de refrigerantes e bebidas, vendidos em garrafas de vidro, Coca-Cola, por exemplo. Depois de beber uma Coca-Cola, você devolve o casco vazio ao comerciante e em troca ele lhe dá uma garrafa cheia. O comerciante envia o casco vazio para a fábrica onde, através de processos automáticos, ele é lavado, desinfetado e torna a ser cheio de Coca-Cola e [é] vendido novamente²¹⁰.

Para o artista, o mercado e o respectivo comércio de mercadorias – os “circuitos descentralizados”, nas suas palavras – eram sistemas sociais *a priori*. Circuitos massivos, urbanos, anônimos e industriais: matéria-prima para o artista-guerrilheiro. “Então” – explicava Cildo – “a idéia inicial era a constatação de ‘circuito’ (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria

²¹⁰ MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: liberdade para plagiar, 1973 apud: BRITO, Ronaldo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Artes plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. Opinião*, Rio de Janeiro, nº 54, 19 nov. 1973, p. 28. Em 1975, parte deste texto foi republicado com algumas alterações, na revista *Malasartes*. Veja-se um complemento das idéias: “Lá, através de processos automáticos, ele é lavado, desinfetado, e torna a ser cheio de Coca-Cola. Após o que esta garrafa cheia é novamente enviada para o comerciante, que a venderá a outra(s) pessoa(s). Assim, sempre que você compra e bebe uma Coca-Cola e devolve o casco vazio ao comerciante, você está, por meio deste ato, criando e alimentando este circuito. Você e outras milhares de pessoas que também bebem Coca-Cola”, in: Idem. *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência*. Op. cit., p. 15.

sempre de contra-informação”²¹¹. Ali, o plano, o projeto, a possibilidade de intervenção nesses “circuitos”, era muito simples: “Inserções em circuitos ideológicos neste caso: gravar opiniões críticas e informações nas garrafas de Coca-Cola e devolvê-las à circulação”²¹².

Em agosto de 1971, no primeiro artigo crítico importante publicado na grande imprensa sobre as *Inserções...*, a crítica Aracy Amaral privilegiou o aspecto combativo do projeto. “Seus trabalhos mais recentes”, disse ela, em referência a Cildo,

resultaram numa série de experimentações de “interferência em circuitos”. (...) Trata-se de trabalhos realizados com garrafas de Coca-Cola, com notas de dinheiro e em anúncios classificados. No caso das garrafas de Coca-Cola, a experiência consistia na aquisição de determinadas garrafas, que marcava com um processo de estampagem, explicando seu objetivo e devolvendo-as ao seu circuito natural de circulação (do caminhão de entrega ao bar, do bar ao usuário, do usuário ao caminhão, do caminhão ao depósito, do depósito à fábrica, da fábrica ao depósito, do depósito ao caminhão, repetindo-se o circuito), colocando um momento de perplexidade na engrenagem aceita do sistema, ou seja, para quem recebe uma garrafa marcada (...) esse momento pode – e visa – a levar a uma reflexão e possível contestação do mesmo, rompendo o automatismo. Esse seu trabalho insere-se, evidentemente, na posição marcusiana de demonstração das contradições da realidade circundante²¹³.

Para Aracy Amaral, portanto, a ação de Cildo não deixava de ser um expediente clandestino, inusitado, de “emboscada” perceptiva, na exata medida em que, “dissolvida” no circuito de consumo, convocava o anonimato das reações imprevistas.

Além disso, fora essa afirmação da arte como tomada de assalto dos valores cotidianos, ordinários, havia ainda em Cildo, particularmente no *Projeto Coca-Cola*, uma postura questionadora da modernidade como um valor e do progresso como um fim em si mesmo. Como foi dito, no contexto do Museu de Arte Moderna de Nova York, a Coca-Cola ajudava a testar – na verdade, “confirmar” – os limites da autoridade cultural dos

²¹¹ Idem. Entrevista a Antonio Manuel, 1975. Op. cit. Em uma entrevista mais recente, Cildo confirmou algo próximo a essa idéia ao sugerir que nas *Inserções...* o “método de ação” é “um bom método que consiste em descobrir uma falha no sistema, afim de usá-la para espalhar a contra-informação”. MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles [Entrevista a Hans Obrist]. Op. cit., p. 72.

²¹² Idem. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. Op. cit., p. 15.

²¹³ AMARAL, Aracy. Reflexões: o artista brasileiro II e uma presença: Cildo Meireles. *O Estado de São Paulo*, 22 ago. 1971.

Estados Unidos. Agora, pensada no interior do sistema de trocas como “lugar” cultural, a mesma Coca alegorizava a hegemonia econômica norte-americana para daí extrair, não sem ironia, um retrato possível das injustiças do capitalismo, aí incluído todo o regressivo quadro histórico brasileiro. Desenvolvimento industrial, imperialismo ianque, progresso tecnológico, *fast-food* e publicidade massiva: tudo era Coca-Cola, essa festa do consumo, e havia ali uma leitura especialmente negativa – talvez apocalíptica mesmo – desse universo, uma tentativa de neutralização poética ou de conversão crítica de sua “ideologia”. Havia, numa palavra, um fundamento basicamente utópico.

A idéia de circuito econômico, social, portanto – este nosso segundo “lugar” da cultura –, tinha para Cildo um sentido forte: era uma espécie de aproximação menos abstrata e mais tangível com o monstro fantasmático da *modernidade* – uma forma de torná-lo presente, nem que por instantes, através daquelas tolas garrafas, todas tão absurdamente banais. Operar sobre elas, ativá-las com certa subversão lúdica ou infantil, consistia num modo de poetizar o “absoluto”, como diriam os antigos – uma formalização estética possível do próprio dilema do *moderno*: a onipresença do capital. Exemplo do embate entre vanguarda cultural e periferia sócio-econômica, *Projeto Coca-Cola* lançou-se sobre as contradições do moderno num duplo movimento: ora assumindo sua inteligência fabril, ora lhe opondo o improviso típico da miséria.

No primeiro movimento, a obra nos coloca o problema da fatura artística como “transformação” material do mundo. Nesse caso, a intervenção das mãos ou do corpo de Cildo na obra é mínima e nem sequer determinante, uma vez que a realização da obra, de sua estratégia, independeria em tese do contato físico do artista com as diversas etapas do projeto (embora realmente só “em tese”, que fique bem claro). Partindo da questão do *ready-made*, Cildo, num primeiro momento, inverteu a equação duchampiana: não carregou produtos industriais para o campo da arte, mas ao contrário deslocou propostas de arte para o mundo da indústria²¹⁴. É claro que, agindo desse modo, *Projeto Coca-Cola* acabou por

²¹⁴ Há aqui, na realidade, uma dupla inversão de Duchamp: a primeira, mais importante, consiste em carregar a obra para o circuito industrial, acabo de dizer; mas há ainda uma segunda inversão, esta mais genérica e recorrente nos anos 60, e que consiste em apropriar-se de objetos “ready-made” mediante um “interesse” explícito (no caso, um interesse “político”), ao contrário do conhecido “desinteresse” que Duchamp dizia estar na base de suas

incorporar, ao menos em potência, uma escala de produção anônima, repetitiva e baseada numa nova divisão de trabalho. “Acho que se deve pensar e interferir dentro do circuito industrial existente”²¹⁵ – diria o artista, para quem essa espécie de paródia do trabalho alienante continha a semente de uma resposta ao próprio processo de alienação. Para ele, era necessário alcançar

uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésica. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se a consciência como função da arte e anestesia como função da indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado). A arte teria uma função social e teria de ser mais ou menos densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário. Tal como existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto *Inserções em circuitos ideológicos* opõem precisamente a arte à indústria²¹⁶.

Os circuitos industriais e mercadológicos, portanto, eram tidos como alienantes tanto porque anestesiavam a consciência das relações sociais, quanto porque difundiam a ideologia do produtor. Em oposição a esse quadro de anestesia geral, a arte surgia como um mecanismo de re-estetização das práticas cotidianas, ou seja, de ativação dos julgamentos reflexivos sobre a experiência vivida – muito embora isso não se estendesse, claro, para qualquer forma de arte. Se, por exemplo, no plano do discurso, Cildo opunha abertamente a “selva” ao mundo corrompido dos arranha-céus e dos plásticos²¹⁷, é preciso notar, contudo, em obras como *Projeto Coca-Cola*, que tal oposição não restabelecia uma idéia romântica de arte ou de subjetividade criadora. Ao contrário: ao mundo alienado da indústria, a obra propunha, justamente, uma inteligência estética *industrial*.

escolhas – em que pese a ingenuidade psicanalítica desta concepção. A primeira inversão foi notada pela primeira vez pelo próprio artista – MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: liberdade para plagiar. Op. cit., p. 28 – e depois pela crítica: “*Projeto Coca-Cola* (...) é uma prática inversa à dos *ready-made* duchampianos, onde se sacraliza esteticamente um objeto cotidiano, deslocado para o museu” – COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. Op. cit., p. 23.

²¹⁵ MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: liberdade para plagiar. Op. cit., p. 28.

²¹⁶ Idem. Entrevista a Antonio Manuel, 1975. Op. cit.

²¹⁷ Idem. Cruzeiro do Sul, 1970. Op. cit.

A exatidão técnica e formal era evidente. E convenhamos: havia uma delicada economia de meios tanto no nível do objeto apropriado – a conhecida garrafa de Coca-Cola, com seu design característico baseado na noz de cola –, quanto na qualidade da intervenção do artista – a diagramação planejada e o decalque cuidadoso dos tipos brancos. Havia, enfim, um controle asséptico dos procedimentos e uma visível precisão tecnológica. Tais características, diga-se, remontavam a obras anteriores de Cildo Meireles, à clareza de idéias e às investigações rigorosas do espaço já presentes na malha estrutural de alguns desenhos geometrizados de 1967-69, ou na série *Espaços Virtuais: Cantos*, da mesma época. A referência à tradição construtiva, contudo, seja através de uma possível aproximação com o neoconcretismo, seja em função do tempo vivido em Brasília, mantinha o *Projeto Coca-Cola* numa situação de impasse. De um lado, havia a imersão cultural na situação brasileira de irracionalidade e barbárie, de outro, uma certa ancoragem na fatura positiva de viés construtivo, padronizado e racional.

A solução, ou melhor, a exposição crassa da própria ambigüidade, evidenciava-se na estrutura de *Projeto Coca-Cola* como “obra”. Vista como “objeto”, a obra remontava à civilização da máquina e comportava, assim, uma visualidade industrial, uma precisão construtiva e uma fatura próxima ao design. Mas vista como “projeto”, a obra era agora uma operação barata, pobre, improvisada, ao alcance de qualquer um: um inventivo aproveitamento das sobras ou do que estivesse mais à mão, o avesso miserável da sociedade da opulência e do desperdício. Ousado expediente poético, a obra demarcava à sua volta um certo contorno geopolítico e remontava, assim, a uma tradição que ia da “Estética da Fome”, de Glauber Rocha, aos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, ou aos *Popcretos*, de Waldemar Cordeiro. “Nossa condição de país periférico” – defendia Frederico Moraes – “obriga-nos a considerar a *sobra* como uma realidade concreta. Devemos fazer da miséria nossa maior riqueza”²¹⁸. E assim era.

²¹⁸ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 63.

1.3. A alegoria da circularidade ou quando a arte volta para casa

Mencionei há pouco que *Projeto Coca-Cola* dialoga (quero dizer, barganha uma parcela de seus significados) com três contextos específicos a que denominei “lugares” culturais. Pretendo agora resgatar o terceiro deles: a instituição-arte, ou seja, o museu, a galeria, a crítica de arte, a mídia especializada e, mais recentemente, a curadoria. Ou, dito de outro modo, o conjunto de “instituições” que possibilitam, no meio de artes plásticas, a interação dinâmica entre a produção, a circulação e o consumo de obras, agentes e valores.

A hipótese é bem simples. Como vimos, *Projeto Coca-Cola* deriva parte importante de sua lógica projetual da idéia de interferência direta nos circuitos de troca de mercadorias. Tal interferência a certa altura é tida como literal e depende da ação política concreta do sujeito, ao que surge uma imagem de aparente distanciamento das regras habitualmente ficcionais do mundo da arte. Em outras palavras, a obra, num primeiro momento, ao trafegar nas veias do corpo social, parece afastar-se da arte e afirmar-se como uma denúncia puramente política. Entretanto, conforme vejo, é somente quando *Projeto Coca-Cola* “retorna” ao circuito “de arte” como informação “artística” que seus efeitos estético-ideológicos ganham forma alegórica e definitiva. E se chamo essa forma de “alegórica”, é porque, entre outras coisas, o próprio “retorno” à instituição-arte, segundo me parece, já estava previsto no projeto de origem.

Sigamos esse caminho.

A certa altura de uma entrevista com Cildo, o crítico Gerardo Mosquera percebe no trabalho do artista a proposta de uma “nova realidade”, um apelo à literalidade, uma tentativa de “ir além da metáfora”. Há ali inclusive uma referência explícita ao efeito “o que você é o que você vê”, do minimalismo²¹⁹. Com essa lembrança, Gerardo nos remete à idéia basicamente moderna de que aquilo que uma obra de arte “representa” – simboliza, metaforiza, alegoriza – é menos importante do que sua presença

²¹⁹ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., pp. 17-19.

material no mundo e na percepção. Se formos por aí, contudo, e seguirmos numa marcha sem retorno, logo estaremos próximos daquilo a que Didi-Huberman chamava por “tautologia”: uma postura objetiva que recusa a “aura” ou qualquer latência do objeto e que insiste em afirmar a identidade manifesta e auto-evidente da experiência estética: “Esse objeto que vejo” – afirma o homem-tautológico – “é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”²²⁰.

Com essa interpretação, claro, confirma-se a obra de Cildo como um gesto radical, uma ação direta na vida material, uma opção pelo espaço da experiência cotidiana ao invés de sua simbolização ficcional, alusiva e indireta. Entretanto, note-se que há também aqui, como pano de fundo, uma afirmação implícita de identidade estética geracional, uma ênfase na crueza poética de artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel em detrimento das “metáforas” da geração precedente. “A geração anterior à nossa” – afirmaria o próprio Cildo, em 1977 – “trabalhava muito em termos metafóricos. Trabalhava com desenhos de pólvora. Uma coisa é a metáfora que, como se sabe, tem sido ao longo dos séculos a arma dos oprimidos. Outra coisa é trabalhar ao nível do comportamento”²²¹.

Essa, é verdade, tem sido a principal diferença que normalmente se aponta entre a vanguarda dos anos 60 e a dos tempos do AI-5: ambas partilhavam uma preocupação política, por certo, mas enquanto a primeira, vinculada à nova-figuração e à pop art, tinha no político um “tema” por tratar, a segunda, ao inverso, pensava a própria prática artística como ideológica – muito embora toda prática o seja, sabemos todos. Evidentemente esses grandes esquemas são cobertos de exceções, mas isso não impede que artistas e críticos tenham feito dessa diferença uma realidade.

Para a pop, por exemplo, a sociedade de consumo não só modificou os nossos valores sociais e padrões cognitivos como aliás serviu de mote irônico ao prestar-se, como alegoria, à banalização do conceito de arte, sobretudo de arte séria, culta. Concebida num contexto de acintoso

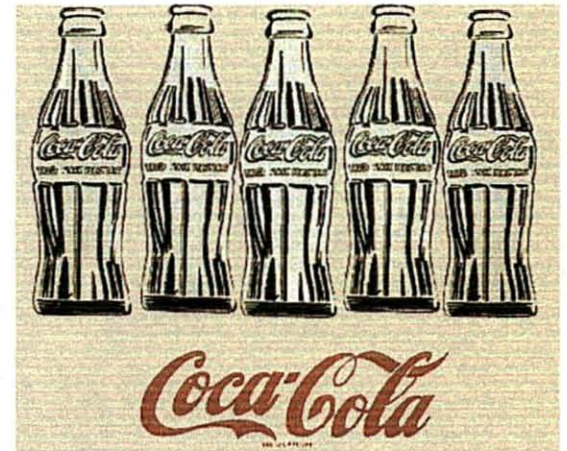
²²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998 [1992], p. 39.

²²¹ Cildo Meireles, em entrevista a MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre o seu trabalho até agora: o artista, como o garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977.

realismo urbano, não espanta que uma garrafa de Coca-Cola estivesse no eixo de qualquer natureza-morta contemporânea.

Cildo, contudo, como boa parte da vanguarda brasileira, desconfiava da leitura crítica que a pop nova-iorquina fazia ou poderia fazer do universo urbano, midiático e publicitário. E mesmo que assim não fosse, obras como *Cinco garrafas de Coca-Cola*, de Andy Warhol, ainda teriam grandes chances de serem compreendidas, enquanto linguagem, como mera constatação da iconografia de massa [fig: 19]. A leitura, aliás, tornou-se comum: “As garrafas de Coca-Cola” de Cildo – afirmou Nuria Enguita – “deixam de ser críticas irônicas da sociedade de consumo para converter-se em portadores de uma ampla estratégia conceitual”²²². Nesse sentido, enquanto *Projeto Coca-Cola* literalmente se apropriava tanto de garrafas de Coca quanto de seu meio circulante, a pop art elaborava a repetição anestésica de suas imagens – mas somente *de suas imagens*, perceba-se.

O mesmo valeria para o influxo da pop no Brasil. Quando o paulistano Cláudio Tozzi, exemplificando, homenageou o guerrilheiro Che Guevara na obra *Guevara vivo ou morto*, de 1967, a questão ainda se dava no âmbito mediatizado da imagem, pois havia ali uma transposição de certos expedientes da pop para um tema apaixonadamente político [fig: 20]. Por certo que, no âmbito dos efeitos ideológicos, a pintura de Tozzi talvez fosse menos inequívoca e mais prontamente compreensível enquanto “mensagem” – e a prova disso foi o atentado que a obra sofreu nas mãos de grupos de direita [fig: 21]. Mas ainda assim, restava uma diferença fundamental: enquanto obras como essa – como constatou Frederico Morais – transformavam “a imagem heróica de Che Guevara num



Andy Warhol

19. *Cinco garrafas de Coca*, 1962. Tinta polimerizada e tinta de serigrafia sobre tela. 40,6 x 50,8 cm. Coleção particular.

²²² ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., pp. 19-20.

clichê iconográfico na arte latino-americana²²³, já obras como *Projeto Coca-Cola*, por sua parte, faziam ou pretendiam fazer da própria estrutura poética uma ação política, num expediente, como se disse, de “guerrilha cultural”.



Cláudio Tozzi

20 e 21. Guevara vivo ou morto, 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 x 300 cm. A obra antes e depois do atentado.

Assim, pensada nesses termos, torna-se compreensível que a obra de Cildo Meireles possa ser vista como uma proposta não-alegórica, literal, como algo que lida com excertos da vida social e que, nessas condições, vai “além da metáfora”. Entretanto, vista como projeto “tautológico”, a práxis de *Projeto Coca-Cola*, afora certo sentido utópico-exemplar, nos impõe um problema de escala e desproporcionalidade: como plano de ação “real”, claro, o projeto apenas reafirma a onipotência do mercado e da lógica do consumo – e a facticidade tanto da obra quanto da história (“o que se viu é o que se viu”) é aqui um fardo impiedoso, sim, mas francamente irrevogável. Dizia Cildo:

Minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político; e creio que a peça conseguiu. Mas é praticamente impossível concretizar qualquer coisa em escala individual com esse trabalho. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção²²⁴.

²²³ Parafrazeava-se o crítico, em 1978, apud: MORAIS, Frederico. *Arte e crítica de arte nos tribunais militares (1978)*. In: _____. *Frederico Moraes*. (org: Silvana Seffrin). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 23.

²²⁴ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 12. Mais recentemente, Cildo deixou evidente a sua simpatia com o aspecto *ficcional* dessa desproporção: “As Inserções

Há um desnível evidente entre intenção e efeito, uma falha de proporção que só se vai “corrigindo” – é um modo de falar – na medida em que entendemos o óbvio: que o trabalho foi elaborado não tendo somente em vista os “circuitos ideológicos” em geral, mas sobretudo o circuito “de arte” em particular, ainda que de uma parcela muito específica deste.

Um dos “retornos” da obra ao meio artístico se deu, como vimos, no Museu de Arte Moderna de Nova York, justamente numa exposição em que a instituição-arte e o status ontológico do objeto de arte foram postos em xeque. O outro importante “retorno”, simultâneo a *Information*, é a primeira aparição pública do *Projeto Coca-Cola* em solo brasileiro: a exposição *Agnus Dei*, realizada no Rio de Janeiro.

Em verdade, *Agnus Dei* não foi bem uma exposição, mas uma soma de três mostras individuais e sucessivas realizadas respectivamente por Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz na galeria carioca *Petite Galerie*, entre junho e julho de 1970. Em seu conjunto, *Agnus Dei* surgiu como um grupo de propostas processuais e conceitualistas, uma série heterogênea de reduções estéticas baseadas na desconfiança das totalidades *a priori*, na recusa de qualquer barroquismo formal ou cultural e no enfrentamento das convenções artísticas institucionalizadas. “De extraordinária coesão ao nível ideológico” – relembra, dez anos depois, o crítico Francisco Bittencourt – “essas mostras revelaram no entanto repertórios dissociados, embora tivessem como denominador comum a vontade de enxugar ao máximo a linguagem artística”²²⁵.

Cada um dos três artistas explorou essa questão a seu modo. Thereza Simões, num gesto de asepsia estilística, apresentou telas em branco e com isso acusou um dos limites da pintura numa conjuntura de

lidam também com a noção de escala da ação: uma simples garrafa de Coca-Cola pode permitir a um indivíduo atingir a macroestrutura. Eu amo essa ficção”. MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles [Entrevista a Hans Obrist]. Op. cit., p. 72.

²²⁵ BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição. A respeito da interação recíproca entre as obras de arte e o espaço expositivo, Roberto Pontual destacava, em 1975, o aspecto inovador de *Agnus Dei* no cenário nacional: “Nunca foram e não têm sido freqüentes entre nós as exposições interessadas em ser, elas próprias, enquanto ocupação de espaço, a fonte principal de uma leitura específica. (...) Na absoluta maioria das vezes, o que ocorre é a mera distribuição mais ou menos aleatória de peça a peça no recinto de galerias e museus. (...) Nos últimos cinco ou seis anos lembro-me de raríssimos casos pretendendo essa tática expositiva, entre eles a seqüência *Agnus Dei*”. PONTUAL, Roberto. *Entre a norma e ruptura*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1975.

negação da obra de arte como trabalho transformativo, metafórico e aurático. Guilherme Vaz, mais voltado ao conceitualismo lógico, simplesmente “expôs” alguns enunciados verbais, meros textos datilografados em que “desapropriava” certas datas ou se “apropriava” dos espectadores da mostra. E Cildo, por fim, apresentou dois trabalhos que, num certo sentido, funcionavam como vestígios de projetos recentes: *Tiradentes* – sacrifício de animais que retomarei em capítulo à parte e que ali se registrava com quatro fotografias e mais um poste queimado, feito de madeira – e o próprio *Projeto Coca-Cola* – composto agora de três garrafas de refrigerante, numa disposição que se relacionava com os “espaços” da instituição-arte como “lugar” cultural.

Surgia, a partir daí, uma diferença importante. Antes, como programa de ação literal, a obra de Cildo diluía suas margens no mundo do comércio, dos sistemas de troca, e passava assim a ser compreendida não como “arte”, é evidente, mas como um fenômeno de insubordinação social – “uma espécie de *graffiti* móvel”, como afirmou certa vez o próprio artista²²⁶. Mas agora, apresentada no interior de uma galeria de arte, a obra, enquanto visualidade de um processo elaborativo, só poderia referir-se ao princípio ativo dos tais “circuitos ideológicos” se deles se afastasse. Assumindo esse risco, Cildo optou por “referir-se” ao projeto ideológico literal mediante uma determinada estratégia formal: a exposição de três garrafas de refrigerante, nem mais nem menos, sendo uma vazia, uma cheia e outra pela metade.

A idéia de expor simetricamente três garrafas de Coca com níveis variados de líquido consistia numa forma possível de apresentar, como arte, e com algum didatismo, o “projeto” ideológico ao circuito de vanguarda [fig: 22]²²⁷. Diante do meio artístico (galeria, galeristas, críticos, artistas), era necessário formatar de algum modo a abstração do sistema de circulação e troca de mercadorias: era preciso, numa palavra, tornar “visível”, esteticamente visível, uma proposta que remontava justamente à “invisibilidade” das relações econômicas. Por diversas vezes,

²²⁶ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 13.

²²⁷ Não é à toa, portanto, que já a partir de 1970, as fotografias publicadas do *Projeto Coca-Cola* na mídia especializada (catálogos, revistas e colunas de arte) tenham privilegiado exatamente esta formação: um conjunto simétrico de garrafas, normalmente três, expostas frontalmente, cada qual com um nível diferente de refrigerante.

por exemplo, Cildo referiu-se ao contraste entre as letras brancas impressas e o líquido escuro da Coca como um expediente intencional: "a tinta sendo branca só aparece quando a garrafa estiver cheia", afirmou²²⁸. A nitidez do contraste entre claro e escuro era uma propriedade física de materiais como a garrafa de vidro, a letra decalcada ou o líquido gaseificado. Mas uma propriedade que dependia, contudo, de um processo temporal (o esvaziamento e o preenchimento dos cascos) que por sua vez aludia – mas apenas "aludia" – à relação entre comércio, indústria e intervenção crítica. Agora devidamente "especializado", o processo se decompunha como eventualmente se decompõe um plano cinematográfico: em partículas mínimas, estáticas, "fotográficas". E dentre estas, apenas três foram eleitas como "etapas essenciais" do processo, cada qual referida por um único "fotograma ideal", ou melhor dizendo, um único casco de vidro.



22. Projeto Coca-Cola na disposição padrão: três garrafas com diferentes níveis de preenchimento líquido.

Assim, quando Cildo cuidadosamente expunha três garrafas, cada uma com um nível diferente de preenchimento, ficava claro uma certa intenção formalizadora, um conjunto de escolhas que evidenciava sim o "projeto" de origem, mas que não se confundia com ele.

"A seqüência das garrafas em

foto ou exposta no museu não é um trabalho" – ponderou o artista: "é uma relíquia, uma referência. O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco o do terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem"²²⁹. Deste modo, funcionando como alegoria das inserções nos sistemas de troca, o trabalho denunciava de um lado os limites de intervenção da arte no corpo social. Mas, de outro, contudo, agora em pleno meio artístico, ele passava a ter chances reais de

²²⁸ MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: liberdade para plagiar. Op. cit., p. 28

²²⁹ MEIRELES, Cildo. Roteiro das obras [entrevista a Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilla, entre 1992 e 2001]. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Recife, MAMAM, 14 dez. 2001 a 17 fev. 2002, p. 58. Catálogo de exposição.

repercutir – “artisticamente” – como um *gesto-exemplar*; algo, diga-se de passagem, que ocorreu de fato, se considerarmos a extensa projeção de *Projeto Coca-Cola* nos circuitos de arte contemporânea. Já na origem, portanto, enquanto plano de ação crítica e reflexão estética, enquanto projeto idealizado e executado nos idos de 1970, a obra conformou o “retorno” à instituição como parte de sua inteligência poética e assim pôde, ao assumir a *circularidade* como sua forma típica, projetar-se como uma alegoria possível dos circuitos sociais²³⁰.

De qualquer forma, ainda que exposto numa galeria de arte (e ainda que as garrafas expostas não sejam as mesmas que eventualmente ganharam as ruas), mesmo assim o trabalho tendia desde o início a ser interpretado sobretudo como um plano de ação: como um projeto literal que – não neguemos – realmente ia “além da metáfora”. O problema é que, diante disso, a eventual eficácia política transformadora do trabalho tendia a ser vista como desproporcionalmente remota: cheirava a utopia desvairada ou franca impotência – o que, afinal, dava na mesma. E, ao que parece, num certo sentido, não foi outra senão precisamente esta a interpretação que Frederico Moraes, justo ele, fez de *Agnus Dei* como um todo, e de *Projeto Coca-Cola* em especial.

Sua resposta, veremos agora, foi bem eloquente.

²³⁰ Esta interpretação tem o efeito de relativizar a leitura recorrente das *Inserções em circuitos ideológicos* como uma obra cujo sentido, aparentemente oposto ao circuito de arte, deriva apenas de sua eventual ação direta no corpo social. Até onde sei, o crítico Wilson Coutinho parece ter sido um dos primeiros e principais defensores dessa leitura. Nas suas palavras, as *Inserções...* “exigem do espectador não mais a participação – modelo da experiência neoconcreta – mas a ação que ultrapassa o fluxo da percepção. Nesses trabalhos a consciência age não sobre a experiência advinda da obra, mas do sistema social, onde a obra é denotador de uma visibilidade não perceptível”. E ainda: na obra de Cildo, o “visual” é “uma operação sobre a prática social, [e] a liberação dessa nova visualidade já não é mais controlada pelo museu, nem pela História da Arte. É um saber que se integra ao da comunidade e sua prática transformadora”. Citações nesta ordem: COUTINHO, Wilson. *Ganha forma de livro a transgressiva obra de Cildo Meireles*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1981; e Idem, *A estratégia de Cildo Meireles*. Op. cit., p. 23. Na mesma linha, Frederico Gomes, também em 1981, assim iniciava seu artigo: “O trabalho de Cildo Meireles é uma recusa do circuito de arte, um confronto político e ideológico com o modo de produção artística tal como ele está configurado na sociedade capitalista”. GOMES, Frederico. *O território sem fronteiras da arte*. *Módulo – revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, jul/ago. 1981, p. 26.

1.4. Um desfecho possível: a exposição Nova Crítica

Logo em seguida a *Agnus Dei*, no dia 18 de julho de 1970, Frederico Moraes abriu, na mesma Petite Galerie, a exposição Nova Crítica, com obras de sua autoria. Era chegado o momento do crítico-criador.

Conectado à problemática cultural de sua época, Frederico compreendia que a “crise da arte”, como ele mesmo a nomeava, era parte de um processo ético-existencial mais amplo de convulsão moral, colapso das opiniões, fluidez dos valores e mobilidade dos juízos. A resposta contracultural, potencializada pela negação de um regime autoritário, incorporava no universo dos comportamentos uma forma voluntária de frouxidão de parâmetros – algo que se estendia à arte, por certo, mas sobretudo à arte de vanguarda. Não que o “vale tudo” tivesse enfim entrado em vigor, até porque esse “tudo” é sempre culturalmente localizado e portanto relativo. Mas é um fato, creio, que em geral os círculos de vanguarda tendiam a ver qualquer defesa de imobilidade dos papéis sociais como uma atitude retrógrada, para não dizer regressiva.

No campo das artes plásticas, o espectador agora participava, reagia e portanto saía de sua passividade histórica, contemplativa. O artista analisava, julgava competências e marcava o mundo com seu crivo, muitas vezes aceitando a palavra como matéria-prima. E a crítica de arte, no limite, abandonava o posto de juiz autorizado do gosto para emergir como atividade criadora – *visual e plasticamente* criadora.

O próprio Frederico Moraes, aliás, no artigo *Crítica e críticos*, de 1970, expunha a situação com clareza. Segundo ele, estava em curso, no plano da cultura ocidental e brasileira em especial, uma crise generalizada do julgamento. Essa crise, por sua vez, “agravada particularmente na época atual” – como dizia –, reverberava nas artes através da “falência total dos ismos, gêneros e valores plásticos”. Deste modo, diante da produção artística contemporânea,

como dizia recentemente em um debate público Mário Pedrosa, os críticos não conseguem, com seus critérios caducos, acompanhar o processo da arte atual. O panorama atual parece ser o seguinte: de um lado temos a crítica judicativa,

firmando critérios, de outro, a nova crítica, abrindo o processo, buscando fazer da crítica, um ato criador²³¹.

Portanto, se Agnus Dei, com suas propostas conceituais, pretendeu fazer uma espécie de crítica do próprio estado das artes e dos artistas, não admira que a exposição Nova Crítica, de Frederico Moraes, pretendesse, por seu lado, e num sentido generoso, fazer agora da crítica uma experiência estética. Assim compreendida, a exposição de Frederico era uma soma de duas posições: uma formalização prática da questão da crítica de arte como recriação cultural, e uma resposta direta, pontual, à mostra Agnus Dei, que ali funcionava como um sintoma condensado dos impasses da vanguarda.

Em sua exposição-crítica, talvez por um hábito de ofício, Frederico adotou uma metodologia de “análise” bem nítida: para cada trabalho de Agnus Dei, fez corresponder, em sua própria exposição, uma determinada “obra-comentário”. Às telas vazias de Thereza Simões, contrapôs um conjunto de outras telas brancas que deixara por alguns dias em banheiros públicos e que agora surgiam marcadas por palavrões e críticas ao governo militar. Expôs também um texto datilografado em que simplesmente “desapropriava” todos os espectadores que haviam sido “apropriados” há pouco por Guilherme Vaz – num diálogo conceitual e público de enunciados verbais. E às duas obras de Cildo – *Tiradentes* e *Projeto Coca-Cola* –, o crítico expôs dois trabalhos distintos. Primeiro, frente ao ritual de sacrifício de animais, respondeu com fotografias de um monge vietnamita que ateava fogo ao próprio corpo, numa referência – a que voltarei mais adiante – de que a barbárie da história é sempre maior do que a arte pode suportar. E ao *Projeto Coca-Cola*, finalmente, a resposta foi ainda mais direta e eloqüente: espalhou cuidadosa e simetricamente pelo chão da galeria um conjunto de milhares de garrafas vazias de Coca-Cola que juntas, de pé e super-compactadas formavam um extraordinário tapete sobre o qual o espectador era obrigado a andar, não sem certo risco. Como complemento, ao fundo do espaço expositivo, e em negociação com a arquitetura da galeria, Frederico levantou ainda uma parede formada por

²³¹ MORAIS, Frederico. Crítica e críticos. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 23, 1970, sem paginação. Frederico baseava-se sobretudo no conceito de *écriture*, de Roland Barthes – segundo o qual não há diferença fundamental entre o texto dos escritores e o da crítica literária – para daí estender a fluidez de fronteiras da literatura ao universo criativo das artes plásticas.

inúmeras pilhas de engradados repletos de Cocas-Colas. E para finalizar, num gesto de provocação, colocou apenas duas das Cocas "ideológicas" de Cildo Meireles no ambiente – dissolvendo-as portanto naquele total de 15 mil garrafas "gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A."²³² [fig: 23].



23. foto da exposição *Nova crítica*, de Frederico Morais – Petite Galerie, Rio de Janeiro, 18 jun. 1970.

Da esquerda para a direita: Frederico Morais, Dionísio Del Santo, Mário Pedrosa e Jackson Ribeiro, todos pisando sobre as incontáveis garrafas de Coca-Cola. Ao fundo, os engradados de refrigerante.

No seu todo, porém, *Nova Crítica* não deve ser lida, imagino, como detração mesquinha dos artistas de Agnus Dei. Havia ali, ao contrário, um componente de solidariedade crítica, ideológica e estética – um forte laço geracional que Francisco Bittencourt resumiu com lucidez:

²³² A descrição de *Nova Crítica* feita pelo próprio Frederico é bastante esclarecedora: "Nela, [respondi] a Thereza Simões com a apresentação dos despojos de telas originalmente brancas colocadas em mictórios de bares localizados na Tijuca e Ipanema, a primeira semi-destruída depois do primeiro palavrão escrito, a segunda, com contundentes críticas ao governo Médici (uma terceira, colocada na Taberna da Glória, foi simplesmente roubada). A Cildo, [respondi] com 15 mil garrafas vazias de refrigerante, 'gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S. A., além de fotos de um monge se auto imolando no Vietnam, legendadas por textos bíblicos do Gênesis e Êxodo. Finalmente, [substituí] o documento de Guilherme Vaz, que ele denominara 'projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala' por um outro, expropriando o primeiro". Idem. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 312.

Essa exposição-comentário que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais do que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali não como opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele, levantando de forma inteligente e sensível as barreiras que sempre existiram entre as duas classes. Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico²³³.

A instabilidade era a regra. Ameaçada pela polícia, a mostra durou apenas um dia, na realidade uma noite, e permaneceu aberta por cerca de quatro horas, das 18 às 22, aproximadamente²³⁴. Ainda assim, conforme reportagem da época, o público “participou” da efêmera exposição “caminhando sobre as 15 mil garrafas de Coca-Cola, cuja distribuição sobre o piso da galeria resultou em belíssimo efeito visual de sentido ótico”²³⁵. Segundo a mesma reportagem, também foram expostos em Nova Crítica alguns excertos do artigo *O corpo é o motor da obra*, de Frederico Morais²³⁶, com ênfase na questão da guerrilha cultural, boa parte dela inclusive parafraseada na própria matéria do jornal.

De importante mesmo, para não fugir do assunto, restam as possíveis conclusões estéticas, políticas – críticas mesmo – da exposição de Frederico frente ao *Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles. Já de saída, não se contesta: a resposta do crítico, original em diversos aspectos, foi um “comentário” que, por conta de seus expedientes “internos”, alcançou extratos semânticos efetivamente inviáveis à retórica crítica tradicional, verbal. Mas sobretudo: com esse gesto, enfático sobre a obra de Cildo, Frederico acabou por nos dizer algumas coisas fundamentais sobre os limites da vanguarda.

Em primeiro lugar, há uma interpretação ideológica irreverente, parcialmente pessimista, no fundo uma obviedade que Frederico teve o mérito de formalizar primeiro: a questão, já mencionada, da desproporção política de *Projeto Coca-Cola* como ação eficaz. Nesse sentido, as 15 mil garrafas de Nova Crítica cumpriam um papel ao mesmo tempo literal e

²³³ BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). Op. cit., sem paginação.

²³⁴ MORAIS, Frederico. Currículo datilografado, c. 1970, primeira página. (Disponível na pasta pessoal do crítico no acervo documental do MAM-RJ).

²³⁵ GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe agora é o crítico. 28 jul. 1970.

²³⁶ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. Op. cit.

metafórico. Literal, porque, como uma gota no oceano, as garrafas marcadas de Cildo, agora imersas no "mar" de Cocas comuns, não apresentavam qualquer diferença estética fundamental frente às demais – ao que a "mensagem ideológica", diluída, se perdia. E metafórico porque, face ao sistema real de circulação de mercadorias, as próprias 15 mil garrafas cedidas pela fábrica eram, é evidente, uma simples gota no oceano sublime do capitalismo internacional – uma alegorização possível dos limites sociais da arte, de vanguarda ou não.

Mas há ainda uma segunda questão, conectada à primeira, que tem a ver com as condições históricas do juízo. Quando Frederico, como crítico de arte e portanto como um teórico do julgamento, assumiu em termos pragmáticos a idéia de que a atividade crítica poderia ser *esteticamente* criadora, evidenciava-se claramente um outro limite: o do conceitualismo como radicalização absoluta do projeto moderno.

Mencionei há pouco, em nota de rodapé, que Frederico Morais construiu parte de sua concepção de nova crítica a partir da noção de *écriture*, de Roland Barthes, conhecido crítico e semiólogo estruturalista. Para Barthes, não havia diferença estrutural, paradigmática, entre a fatura textual dos escritos dos críticos literários, de um lado, e os dos escritores, de outro, uma vez que a palavra, sendo suporte de ambos, garantiria uma determinada equivalência de matéria e procedimentos²³⁷.

Esse raciocínio, entretanto, não seria a princípio plenamente extensível às demais formas de arte, dada a aparente incompatibilidade entre a linguagem textual da crítica e toda a imensa diversidade de meios expressivos não-verbais de outras artes. Dito com simplicidade, acharíamos perturbador, acredito, que um crítico musical compusesse uma música como crítica, ou que um crítico de arte fizesse o mesmo pintando um quadro. O mito moderno da pureza dos meios – segundo o qual as especificidades do pictórico, por exemplo, não se confundem com as do cinemático, do teatral ou do musical, e vice-versa – é uma barreira intransponível à extensão da tese barthesiana. Mas então, cabe perguntar, sobre que espécie de terreno histórico Frederico Morais pôde afinal erigir sua Nova Crítica?

²³⁷ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Op. cit.

Numa palavra: sobre o território *das vanguardas*, na verdade das neovanguardas ou, ainda mais especificamente, de sua condição-limite: o conceitualismo. Cercada por esse contexto, *Projeto Coca-Cola* era parte ativa de um processo histórico de quebra de divisas entre os meios expressivos. “O que eu faço é música”, já dizia, provocativo, Hélio Oiticica, em referência ao ambiente cultural que nos anos 60 fez de músicos, performers; de poetas, fotógrafos; de artistas plásticos, *videomakers* e por aí vai. E esse embaralhamento conceitual assentava-se na concepção algo libertária de *projeto*, e tinha como solo comum a “falência” da autoria, a reprodutibilidade irrestrita e a ênfase na obra como “idéia”, como “conceito”, em detrimento da história material do objeto acabado.

Deste modo, quando obras como *Projeto Coca-Cola* surgiam como um “programa” de ação que poderia – e nesse caso deveria – ser operacionalizado *por qualquer pessoa* (a rigor pelo sujeito anônimo que bebe Coca-Cola), ficava então evidente que não existia mais um domínio estético restrito por defender, o que trazia graves implicações. O artista de vanguarda expandia seu campo de atuação estética ao limite do imponderável. E assim, de uma vez, a arte podia chegar, em alguns momentos, ao extremo de se reduzir a simples enunciados verbais ou meros projetos de ação corporal²³⁸.

Prescindindo da fixidez confortável dos chamados “valores burgueses”, e por extensão abrindo mão da especificidade material de cada meio expressivo, o artista invadia os domínios do julgamento crítico e passava a atuar “diretamente” – entre aspas – sobre a vida social; e no caso brasileiro, sobre a *trágica* vida social. A arte operava, ou parecia querer operar, num campo que a rigor não era o seu. O anseio crítico da arte moderna, que desde a origem das vanguardas retinha um fundamento político, parecia conter em si o germe do próprio fim da arte, como já lhe profetizara Hegel. E agora, com a radicalização conceitualista, refreada a dinamização do prazer estético, a produção artística enfrentava o risco de diluir-se como teoria de si.

²³⁸ Dizia Frederico Morais: “O que importa, não custa repetir, é a idéia. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra”. MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. Op. cit., p. 59.

Na arte contemporânea – afirmava o crítico de arte e esteta hegeliano Arthur Danto – “o objeto tende a desaparecer enquanto sua teoria tende ao infinito. Ao final, virtualmente, o único que há é a teoria: a arte se volatiliza em um resplandecer de mera auto-reflexão, convertida no objeto de sua própria consciência teórica”²³⁹. A questão do “fim da arte”, típica do início dos anos 80, tornava-se um sintoma não só da crise da arte, mas da crise dos julgamentos, para não falar da erosão da própria idéia de modernidade²⁴⁰. E realmente: se o artista, dobrando-se sobre sua própria prática, agora “invadia” os domínios teóricos da estética e da crítica, então era “chegado o momento de deixar a tarefa definitivamente nas mãos dos filósofos”²⁴¹ – ou, vale dizer, nas mãos dos profissionais da teoria da arte.

Frederico Morais, como homem da teoria, antecipou-se a Arthur Danto, e como sujeito reativo, ultrapassou-lhe, ousou dizer. Se o *Projeto Coca-Cola*, conforme o considero, é um belo exemplo dessa situação “invasora”, de volatilização de domínios, então a sua resposta, a exposição *Nova Crítica*, não é apenas a denúncia da condição de permeabilidade entre arte e crítica, mas a sua legítima execução – o que já é muito, deixemos claro. *Nova Crítica* foi uma das melhores interpretações já feitas sobre as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles – uma parceria inaugural, é o que me parece. Havia ali um sentido de solidariedade, como notou Francisco Bittencourt, uma aproximação ética e poética em tempos difíceis, uma afinidade, por que não dizer, “guerrilheira”.

Há pouco foi dito, porém, que a exposição-comentário de Frederico Morais interpretou o *Projeto Coca-Cola* como um plano de ação que, indo “além da metáfora”, tornava-se desproporcional em sua impotência subversiva – o que reafirmo. Vale notar, entretanto, que para Cildo havia no uso poético da metáfora uma certa intenção ideológica, um sentido aberto de localização cultural e de interesses geopolíticos, aos quais já fiz

²³⁹ DANTO, Arthur. El final del arte. *Paseante*, 1995 [1984], nº 22-23.

²⁴⁰ Veja-se, por exemplo, LANG, Berel (ed). *The death of art*. Nova York: Haven Publishers, 1984; BELTING, Hans. *The end of the history of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; VATTIMO, Gianni. A morte ou o ocaso da arte. In: _____. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [1985].

²⁴¹ DANTO, Arthur. Op. cit.

referência. Reaparecia, em resumo, a idéia da selva como resistência: um contraponto cultural.

Dizia o artista, no catálogo de Information:

No seu ventre ela – [a selva] – traz ainda o acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas: quero algum dia que cada trabalho seja visto não como objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a História desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas e alegorias fantásticas. Porque o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz²⁴².

Para Cildo, portanto, *Projeto Coca-Cola* não deixava de ser um marco de conquistas reais, visíveis, concordo. Frederico mesmo não deveria discordar por completo desse importante modo de ver, mas, como crítico militante que era, não pôde deixar de expor, com incômoda clareza, os limites – estéticos, sociais, políticos – da vanguarda brasileira, sobretudo em sua fração conceitual.

De resto, importa mesmo fazer do “retorno” paulatino de *Projeto Coca-Cola* à instituição-arte, este nosso “lugar” cultural, uma medida realmente possível de comparação – uma medida perversa, admito, mas ainda possível. Afinal, é somente nesse sentido que a alegoria circular, política, da obra, ganha aqui e há tempos um estatuto estético exemplar: um estatuto – lembremos disso – cuja reverberação tem ainda hoje um alcance que Nova Crítica jamais sonhou ter.

²⁴² MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul, 1970. Op. cit.

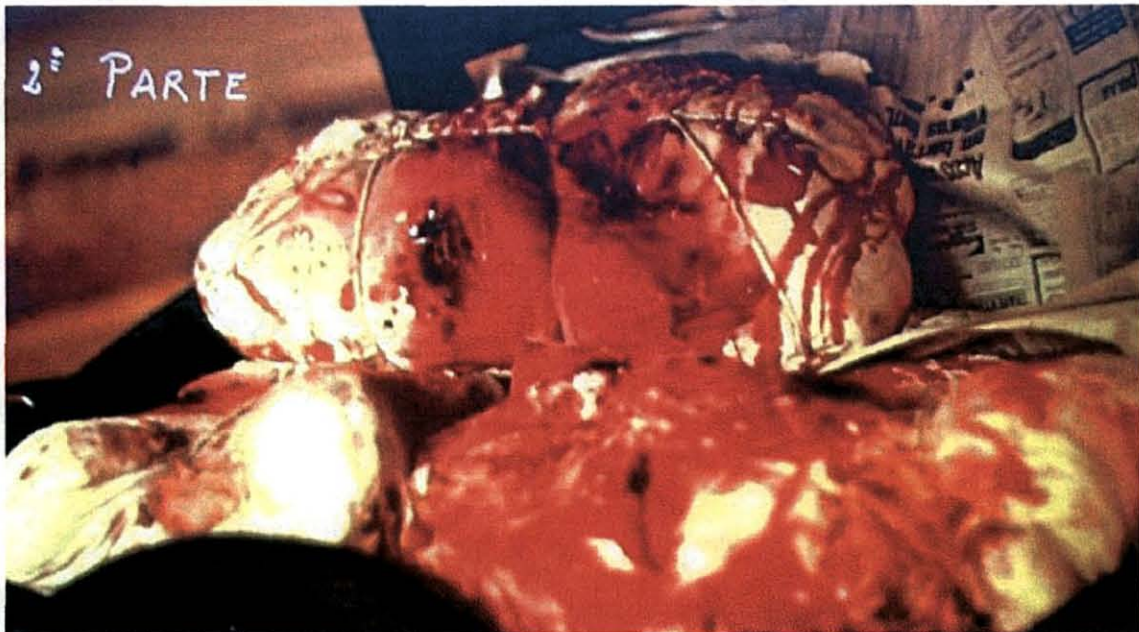
2



o precário

2. O PRECÁRIO – Trouxas Ensangüentadas, de Artur Barrio

Afirmar que a obra de Barrio é substancialmente política não quer dizer que se usou esta palavra como mero adjetivo, trata-se de um fato que responde a uma característica de sua raiz, de sua materialidade e sobretudo de sua linguagem – Adolfo Montejo Navas²⁴³.



Artur Barrio

24. **Trouxas ensangüentadas**, 1970. Objetos-trouxa preparados para a "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

Dejetos, detritos. Aquilo que simplesmente resta e portanto não compõe o todo como discurso: as sobras enfim do trabalho como atividade biológica e social, como operação transformadora, como movimento e

²⁴³ NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio. In: CANONGIA, Lúcia (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Mago, 2002, p. 216.

decomposição dos corpos, organismos, sociedades. Carne e sangue, resquícios da vida, da indústria, jornais e espumas, papéis velhos, sacos e panos – o lixo, afinal, a sujeira do mundo como matéria-prima, tudo à disposição do artista. Embale, ensaque tudo, amarre com cordas, perfure e faça sangrar, deixe entrever a matéria informe. Exponha o resultado ao mundo e abandone à sorte, às reações humanas, à deterioração da natureza – condição obrigatória: as *Trouxas Ensangüentadas* [fig: 24], esses sacos de abjeções, só funcionam no diálogo direto com o entorno imprevisível do tempo e da história. São, numa palavra, o avesso de Matisse: desconfortáveis.

Esse, segundo me parece, é o predicado mais importante das tais *Trouxas Ensangüentadas* – a sua capacidade de assalto, o modo com que interpelam nossos sentidos e juízos. A questão é a apatia, ou melhor dizendo, sua implosão: *Trouxas* é um trabalho que não se constrói na delicadeza, é obra de luta explícita contra a indiferença, é um agudo desafio perceptivo, hermenêutico e ético, sobretudo ético. É uma imposição – mais que uma sugestão – de postura, de posicionamento frente ao mundo. Um desconforto, enfim, permanente, ou pelo menos até hoje permanente. Encerre-a, abrande-a, encontre seu lugar, e a terá perdido como obra.

Criadas entre 1969 e 1970 pelo inquieto artista Artur Barrio, as *Trouxas*, acredito, trabalham no registro da pura vertigem semântica, e não apenas porque despertam múltiplos significados – o que é óbvio, uma vez que todo fenômeno tem, na interpretação, essa faculdade –, mas porque nelas, agora, a própria inteireza da *obra como fenômeno* é que é, por definição, múltipla e inconstante. Difícil definir com firmeza, por exemplo, se “*Trouxas Ensangüentadas*” são uma única obra ou várias, se um grupo de eventos ou de objetos, se um projeto conceitual ou um único, intervalado e extenso *happening*.

Para dizer o mínimo, por ora, *Trouxas*, conforme prefiro denominá-la como obra, é a soma de pelo menos duas ações desenvolvidas por Artur Barrio, a primeira ocorrida no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, e a outra na mostra *Do Corpo à Terra*, em

Belo Horizonte, no ano seguinte²⁴⁴. E se considero, para fins argumentativos, que as *Trouxas Ensangüentadas* – ditas assim mesmo, no plural – são *uma única obra*, um único trabalho formado por duas ações distintas, isso não implica, entretanto, de minha parte, nenhuma pretensão de desvelamento ontológico da obra como fenômeno – guardemos esse problema para os estetas. A idéia é mais simples: apenas deixar claro o meu ponto de partida interpretativo, a minha estratégia inicial de compreensão do fenômeno, o que não supõe concordâncias universais²⁴⁵.

De resto, confirmemos de uma vez: vistas como ações, processos, etapas, as tais “situações”, como Barrio as chamou, têm no uso do “tempo”, não se negue, um vetor poético decisivo. A esse respeito, inclusive, já mencionei rapidamente que a questão da temporalidade como atividade plástica era um dos fundamentos das vanguardas, sobretudo entre os anos 50 e 70, o que por certo nos ajuda a ambientar melhor as coisas. Ocorre, entretanto, que nessa obra de Barrio o aspecto temporal não é acessório ou secundário: é central, e se manifesta de dois modos. Primeiro, através da própria estrutura material das “trouxas” – simples sacos informes e esgarçados que, amarrados, continham em seu interior toda espécie de detritos e dejetos. Ali, a própria “existência” das peças já era organicamente “efêmera”, ou no mínimo menos duradoura que o habitual para um objeto de arte – e o “tempo”, enquanto dado poético, despontava como mera decomposição física, química, literal. Mas mais do que isso, Artur Barrio não construía apenas “objetos”, mas propunha com eles “ações”. O tempo, assim, ou a questão da temporalidade, se

²⁴⁴ Tais ações, denominadas pelo próprio artista como “situações”, ganharam títulos complexos, ritualísticos, cifrados, no melhor estilo *underground*. A primeira ação, por exemplo, a de 1969, intitulada “Situação... ORHHHHH... ou... 5.000... TE... em... n.y... city”, traz no nome uma espécie de equivalência entre o êxtase onomatopéico da interjeição “Orhhhhh” e a imaginação delirante que projeta cinco mil trouxas ensangüentadas (“5.000... TE”) em solo norte-americano (“n.y... city” como Nova York). A segunda ação, por seu turno, de título mais enxuto, foi simplesmente batizada de “Situação T/T,1” – numa significativa analogia nominal entre as operações da arte e as da pesquisa experimental, onde nomear e enumerar despontam como etapas efetivas do processo de investigação. Sobre o primeiro título, aliás, Barrio confessou sua ironia: “Minha idéia era fazer milhares dessas [trouxas] e jogar sobre Nova Iorque” – apud: ZARUR, Fernando. A anarquia plástica de Artur Barrio em exposição. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 nov. 2002.

²⁴⁵ O próprio artista, por exemplo, parece-me que adotava, à época, uma postura diversa da que defendo. Considerando, por exemplo, que as tais “situações” foram *individualmente* nomeadas por seu autor, como dito na nota acima, não fica então difícil admitir que cada uma delas fosse vista por Barrio, já na origem, como uma totalidade poética autônoma, independente. Essa leitura, claro, não inviabiliza outras, mas sem dúvida demarca certa postura poética. Para o artista, aliás, cada uma dessas ações era uma totalidade, sim, mas uma totalidade que se subdividia internamente em outras tantas “partes” ou “fases”, como se verá mais adiante.

preferirmos, reaparecia também quando o artista, nas suas “situações”, expunha ou abandonava as tais “trouxas” em certos contextos reativos, e com isso rompia, por instantes, mas profundamente, o tecido da ordem pública – das paredes do museu às ruas da cidade.

Mas que se diga logo: nenhum dos objetos-trouxa, como chamarei daqui por diante cada peça considerada individualmente, ainda existe ou foi recuperado, ao menos nenhum dos que efetivamente integrou qualquer dos dois eventos de 1969 e 1970. Restam reminiscências, digamos assim, apenas vestígios: um conjunto de informações visuais e verbais composto por registros fotográficos das ações, anotações escritas pelo artista e relatos que narram o ocorrido.

Entretanto, note-se bem: vendo por outro ângulo, não creio que faria grande diferença se um daqueles objetos-trouxa, eventualmente resgatado das próprias ações, tivesse nos chegado até hoje sob a forma de relíquia. Seria um fóssil, mais que uma obra de arte. E como obra, convenhamos, *Trouxas* nos fala de muitas coisas, menos de obviedades fossilizadas. Nos fala dos limites da arte como política e da própria política da arte. Da matéria como região estética possível, alargada e auto-evidente. Das tensões da história, do medo e ainda assim de certa coragem civil. Mas, sobretudo, e é aqui que quero chegar, esse trabalho nos fala da impossibilidade mesma de se recuperar, em certos casos, um único e permanente “objeto” como definidor da própria concepção – fenomênica – de “obra”. E ao tocar nessa questão, *Trouxas* acaba por aproximar o universo abstrato da estética moderna ao universo geopolítico da cultura brasileira como problema ideológico – traço típico, aliás, da dita “vanguarda guerrilheira”.

Assim, tentando acompanhar a convergência entre o genérico da vanguarda e o específico da cultura na periferia, e buscando enfatizar as relações contraditórias entre a violência estética de *Trouxas* e sua tensa carga ideológica e cultural, proponho desde já um percurso de análise que se desmembrará em alguns momentos-chave: o da situação “mente-corpo” em Barrio, o dos objetos-trouxa como matéria e metáfora, o das duas situações-trouxa e, finalmente, o do monumento-trouxa.

2.1. Barrio radical: do neoconcretismo à situação “mente / corpo”

Diante da intensidade experimental da obra de Artur Barrio e de seu desapego frente às formas convencionais de arte, a historiografia vem tendendo a ver nas propostas desse artista um marco, um ponto de virada, uma ruptura daquelas que, na captura da tradição, a re-inventa ou a destrói. Exemplo dessa leitura, o texto “A constelação Artur Barrio”, escrito em 2002 pelo crítico Adolfo Montejo Navas, começa textualmente assim: “A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura, a uma falha geológico-artística na territorialidade da época, já que supõe um corte profundo, quase abissal”²⁴⁶. Escrito no mesmo ano e publicado na mesma coletânea, o texto “Barrio dinamite”, da crítica Ligia Canongia, segue na mesma linha:

Quando Artur Barrio surgiu na cena artística brasileira, no final da década de 1960, sua obra determinou uma cisão, uma fratura, diante de tudo o que se havia produzido anteriormente no país. Muito embora alguns artistas de origem construtiva, especialmente Hélio Oiticica, já tivessem culminado em experiências marginais, nada acontecera que fosse semelhante ao radicalismo das obras de Barrio. Ele estabeleceu um novo paradigma, uma referência inaugural e, possivelmente, permaneça único até os dias de hoje²⁴⁷.

Como se vê, Barrio desponta como o modelo – “o paradigma” – do artista radical, e sua obra como o exemplo de rompimento, fissura ou corte profundo com a história, princípio fundamental da vanguarda. A própria menção a Hélio Oiticica, inclusive, tem ali um peso decisivo no reforço dessa imagem, dada a posição central, quando não monumentalizada mesmo, do artista neoconcreto no contexto da arte contemporânea brasileira. A avaliação de Ligia tem sua ousadia, afinal, pois afirma que a obra de Barrio vibra mesmo que na contraluz da potência neoconcreta. Mas note-se, por aí, que a inescapável relação com o neoconcretismo não deixa de ter suas contradições.

²⁴⁶ NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio. In: CANONGIA, Ligia (org) Op. cit., p. 207.

²⁴⁷ CANONGIA, Ligia. Barrio dinamite. Ibidem, p. 195.

De um lado, existem as semelhanças. Barrio, é certo, realmente seguiu na trilha dos problemas estéticos, éticos e existenciais abertos pelas sendas neoconcretas. Quase não é possível pensá-lo sem a idéia do ambiental, do dado pluri-sensorial e da questão da experiência – todos tópicos bem marcados na agenda poética do neoconcretismo. “As experiências de Lygia Clark com o sensível” – afirma a historiadora da arte Sheila Cabo – “junto às ‘vivências’ das estruturas de Hélio, abriram o espaço para que Barrio pensasse as situações de vida como repotencialização de uma arte agonizante”²⁴⁸. Não há dúvida. Em 1964, Lygia Clark radicalizou a idéia de obra como participação, co-autoria e experiência vivida ao propor, na ação *Caminhando* [fig: 10], que o simples ato de cortar uma fita de Moebius com tesoura fosse esteticamente significativo²⁴⁹. Dez anos depois, Barrio fotografou em seis passos o ato de cortar uma tela com uma tesoura, na obra *Seis movimentos*. Em 1964, Hélio Oiticica partiu de homologias perceptivas entre a sua obra e a estrutura “ambiental” do mundo social para afirmar, por exemplo, que “na arquitetura da ‘favela’ está implícito um caráter do *Parangolé*” [fig: 11]²⁵⁰. Passados cinco anos, o olhar sobre a informidade social brasileira já era um lastro estrutural da formatividade de Artur Barrio. E por aí vai.

Por outro lado, contudo, as diferenças são também fundamentais. De saída, o óbvio: a obra de Barrio seguiu um percurso basicamente inverso ao do legado construtivo – aí incluído, portanto, o neoconcretismo, ou ao menos parte dele. Sabemos, como notou, em 1975, o crítico Ronaldo Brito, que a plataforma neoconcreta representou a um só tempo o auge e a ruptura do projeto construtivo no Brasil²⁵¹. Ou seja: que as obras dos neoconcretos eram tanto uma espécie de reação ao pretenso “racionalismo” da arte concreta, como um prolongamento da utopia construtiva e do rigor formal no uso do espaço e da cor – nada,

²⁴⁸ CABO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade [1987]. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 102.

²⁴⁹ Em 1965, no seu importante texto “Do Ato”, Lygia Clark defendeu, a respeito de suas obras, a descoberta poética do “efêmero por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato”. CLARK, Lygia. *Do ato*, 1965.

²⁵⁰ OITICICA, Hélio. *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé* [nov. 1964]. In: *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965. Catálogo de exposição.

²⁵¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 [1975], p. 55 e ss.

evidentemente, que se aproximasse da abjeção, anarquia e irracionalidade da obra do jovem Artur Barrio. Essa obra – lembra Navas –, “mais do que à vertente construtiva”, pertence “à vertente destrutiva da arte”²⁵², pois que “contra o rigor construtivo” – complementa Ligia Canongia – ela recorre a “elementos escatológicos, ao lixo, aos restos”²⁵³. A leitura é comum, admito, mas guarda um sentido retórico específico: na diferença com o viés construtivo do neoconcretismo, sanciona-se, enfim, a obra do artista como inaugural, e sua imagem de ruptura, fissura, corte profundo se confirma²⁵⁴.

Podemos, claro, discordar da eventual profundidade desse corte, até porque, em arte, só “rompe” – entre aspas – com o passado o artista que mais nele se afunda, que mais lhe conhece e domina os termos, ainda que de modo nem sempre consciente. Isso não nos impede, contudo, de ver que obras como *Trouxas* derivam sua importância da capacidade que têm, mais do que outras, de potencializar a realidade contraditória do presente em função, justamente, do passado.

Em *Trouxas*, como em geral na obra de Barrio, o corpo – da obra, do artista – é crasso, cru e imundo: banalidade orgânica que nega as convenções da beleza e os pudores sociais, numa aspereza inaudita mesmo para os neoconcretos. “Por mais urgente e ‘africana’ que seja a corporalidade dos Parangolés”, percebe Luiz Camillo Osório,

a veia construtiva e a vontade de forma não deixam abalar. Há uma idealização do samba e da praia no corpo que dança, toca e veste as obras de Oiticica. Em

²⁵² NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio. Op. cit., p. 208.

²⁵³ CANONGIA, Ligia. Barrio dinamite. Op. cit., p. 204.

²⁵⁴ O próprio Artur Barrio parece assumir uma relação contraditória com o legado neoconcreto quando, em 2000, diz: “A história da arte (vanguardas do (no) século XX) é bem mais longa, para mim, do que as obras de Hélio Oiticica, Lygia C. e Lygia Pape, que têm como base o construtivismo... e etc., Meu trabalho tem como princípio o dadá, o surrealismo e alguns pontos de encontro com o momento H. O.... L. C.... e L. P.” – conforme escrito nas paredes do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, em 14 out. 2000, como parte da obra *Vai lá...Artur...dá um título ao trabalho* – publicado em CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 126. Ou ainda mais recentemente, numa entrevista de 2005: “Claro que dialoguei com o trabalho da Lygia Clark, do Oiticica, com um mundo, para chegar onde estou, mas ser aluno, receptivo, e não ter nenhum tom diferente do que vivi e aprendi, chegar ao mundo tal qual todo mundo fez, não...”. BARRIO, Artur. Entrevista a Afonso Henrique Costa. *Artur Barrio*, Espaço Arte 21, Rio de Janeiro, 08 jun. a 23 jul. 2005, sem paginação. Catálogo de exposição.

Barrio, o corpo é informe, dionísíaco, agônico, estranho. O prazer é inconcebível aí sem a dor. O corpo não é o lugar da formã, mas da raiva²⁵⁵.

A dita “informidade” de obras como *Trouxas* não é senão outro modo de afirmar que a “violência” – mencionada como “raiva” em Luiz Camillo – é ali, no objeto e na ação, uma propriedade “estrutural” e não anedótica do trabalho. Há, entre intenção e gesto, projeto e matéria, uma fusão de problemas: amálgama poética que distribui pelos planos formal, perceptivo e alegórico a questão da violência. Se há algum radicalismo em *Trouxas*, e concordo que haja, ele decorre precisamente do modo com que a formatividade da obra expôs, em registro tão brutal, o limite da relação entre corpo e idéia. Dialética decisiva às vanguardas, o movimento contraditório dessa relação não só está no centro da poética de Barrio – e basta pensar nos *CadernosLivros* do artista [fig: 25] –, como na própria origem de *Trouxas Ensangüentadas*, o que não é segredo²⁵⁶. Assim, quando Adolfo Navas afirma que “a matéria prima da arte em Barrio já é uma ação/reflexão primeira, um gesto composto de matéria e pensamento ao mesmo tempo”²⁵⁷, simplesmente sintetiza-se aí algo que já estava presente e consciente em Barrio desde o final dos anos 60:

Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva / objetiva = mente / corpo. Considero esta relação uma coisa só. É ela que inicia o processo energético que vai deflagar situações psico-orgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à situação apresentada, seja em seus aspectos táteis, olfativos, visuais, gustativos e auditivos, seja em suas implicações de prazer ou repulsa. Chego mesmo a encarar as implicações psicoemocionais orgânicas tais como vômito, diarreia, etc. Isto diante de fatores deflagradores (provocadores) que agem em função do inesperado, fragmentando o cotidiano. No meu trabalho, a função do processo criativo não

²⁵⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. Barrio: aspectos de uma poética... ou não. *Artur Barrio*, VII Semana de Arte de Londrina, 23 out. a 09 nov. 2001, sem paginação. Catálogo de exposição.

²⁵⁶ Os *CadernosLivros* consistem numa série de cadernos com anotações, colagens e desenhos em que o artista, sobretudo nos anos 70, registrou idéias, projetos e vivências dos mais variados tipos. Inspirados, em partes, na escrita automática surrealista, os cadernos são ao mesmo tempo trabalho de arte e documentação de outros trabalhos. Como projeto poético, os *CadernosLivros* tiveram início em 1966. Entretanto, em maio de 1970, os cadernos realizados entre 1966 e 1968 e parte de 1969 foram perdidos, espalhados pelas ruas do Rio de Janeiro pelo próprio artista como parte da ação *4 dias e 4 noites*. Em 1978, várias peças foram adquiridas pela coleção Gilberto Chateaubriand, mesmo ano em que os *CadernosLivros* ganharam sua primeira exposição exclusiva na Pinacoteca de São Paulo. Sobre o assunto, veja-se: BITTENCOURT, Francisco. Os cadernoslivros de Barrio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1978; AYALA, Waldir. Destaques 78 – uma promoção desta página de arte: Barrio e seus *CadernosLivros*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1978; e BARRIO, Artur. *CadernosLivros*. Texto manuscrito e assinado, duas folhas, ago. 1978. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ)

²⁵⁷ NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio. Op. cit., p. 208.

se prende mais à situação interna: o ateliê como início e fim do processo de criação. A idéia pode germinar em qualquer local, inclusive no banheiro, considerado, portanto, como local de trabalho. Faço uso de materiais precários (situações de perecibilidade) em função de uma consciência minha, individual, e ao mesmo tempo como resultado de uma visão de uma realidade coletiva. Acho importantíssimo o uso desses materiais, pois seu poder de contestação é muito forte. E real. Em meu trabalho, encaro o registro através do filme ou fotografia simplesmente como processo informativo de uma idéia. Reneguei as categorias em função de uma maior abertura, inclusive a denominação obra de arte (envolta em pompa duvidosa). Refiro-me ao que faço apenas como trabalhos. A cidade, substituindo o papel ou a tela, pode ser o suporte da obra e da mesma forma o país, o continente ou o próprio planeta em relação ao cosmos²⁵⁸.



Artur Barrio

25. Exemplo de *Caderno Livro*, 1973. Nanquim e colagem sobre papel. 20,5 x 17 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.

A realidade *projétual* da obra de arte – a “idéia” que germina “em qualquer local” – surgia definitivamente imbricada a uma *corporeidade* literal – a germinação que podia se dar “inclusive no banheiro”. Concordo, claro, que nessa associação entre baixa escatologia e experiência sublimada da arte havia uma dose de humor e inconformismo extremamente banais, um ensejo de rebeldia juvenil, de choque gratuito.

²⁵⁸ Há um original datilografado deste texto, ligeiramente diferente, no acervo do MAM do Rio de Janeiro: BARRIO, Artur. Depoimento I. Texto datilografado e assinado, folha única, 1969-1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ). A versão da citação, “corrigida” em relação ao original, foi retirada de dois artigos de 1973: BARRIO, Artur. A cidade como suporte. Apud: MORAIS, Frederico. O lixo é a arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1973; e LEITE, José Roberto Teixeira. Veste Sagrada apresenta Barrio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1973.

Mas isso não diz tudo. Ali, por exemplo, o "mau-gosto" não era mais a citação estetizada da cafonice, como no tropicalismo, mas sim a aberrante evocação do vômito e da diarreia – novos estágios de resposta incivilizada a um mundo violento e repulsivo. Para Hélio Oiticica, por exemplo, a essa altura fora do país, a equação era esta: contra a situação brasileira de pura "diluição na diarreia", como dizia, restavam ainda os "elementos construtivos" de uma "posição crítica universal permanente"²⁵⁹. Já para Artur Barrio, ao contrário, não havia mais propriamente o que equacionar: restava apenas o diarréico, o repulsivo e ponto final. Fim da linha.



Artur Barrio

26. P. H., 1969. Ação com papéis higiênicos. Fotografia de César Carneiro.

e fotos, algumas muito bonitas, por sinal. Intitulada *P... H...* [Papel Higiênico], essa obra, ou melhor, essa classe de obras, já apontava claramente para a importância corporal, material, de um acontecimento estético, o que se confirma num manuscrito de Barrio, também de 1969, e que levava o mesmo nome da obra: "Do corpo como ponto de apoio auxiliar no desenvolvimento de formas na relação através do papel higiênico. Enrolamento. Desenrolamento. Do momentâneo. Do perecível";

De qualquer modo, a obsessão pela precariedade da vida e pela carnalidade do mundo representava em Barrio uma forma de consciência da experiência estética como acontecimento. Em 1969, ainda antes do Salão da Bússola, o artista propôs e realizou uma série de ações em que desenrolava no vento, na água e no solo diversos rolos de papel higiênico, aceitando sempre o balé improvisado do papel no ar, sua relação com o corpo que age e sua integração com a paisagem [fig: 26]. Dessas ações restaram apenas memórias, registros

²⁵⁹ OITICICA, Hélio. Brasil diarreia [1970]. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 05, maio 1981, p. 45.

sem esquecer igualmente o fundamento projetual da obra como um todo: "Da realização de trabalhos coletivos a partir desta *idéia*"²⁶⁰.

O dilema conceitualista se expressava com vigor em Barrio, pois apesar da imponderabilidade de seus trabalhos, notamos que havia um "projeto poético" que ainda fundamentava a totalidade de cada obra-ação. E se esse projeto não dá conta, evidentemente, da experiência estética como acontecimento atual, perceptivo, corporal, por outro lado, é ele, justamente ele, que nos permite pensar sobre aquele punhado de fragmentos sensíveis como uma totalidade estética nomeável – como uma "obra", enfim. Assim sendo, fosse em função da obra ou do corpo – ou do corpo da obra, o que é mais certo dizer – a instantaneidade do presente, com sua atualização permanente da percepção, não deixava de remontar, em Barrio, a uma certa base de intenções, controle e finalidade, ou dito mais simplesmente: a uma "idéia". E essa relação, por sua vez, essa contraditória e superlativa relação entre "corpo e mente", para ficar nos termos do artista, ocupará em *Trouxas* um lugar de radicalidades tanto estéticas quando ideológicas.

2.2. Os objetos-trouxa

2.2.1. Os objetos-trouxa e a tautologia: matéria

Nas *Trouxas*, a fusão entre o carnal e o ideal, por assim dizer, assume uma condição limite – e cada objeto-trouxa registrado nas fotografias das ações parece ser uma forma de tocar essa condição. Rotos, sujos e cobertos de lixo, os objetos que vemos nas imagens fotográficas são sobretudo *precários*, e sequer resistiram ao tempo como patrimônio cultural – o que não significa, porém, que a gratuidade ou indeterminação predominem, pura e simplesmente. Ainda há neles, nesses objetos, apesar

²⁶⁰ BARRIO, Artur. P... H... 1969. Texto manuscrito e assinado. Publicado em CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Op. cit., p. 14. O grifo é meu. A respeito dessas ações, Frederico Moraes escreveu: Barrio "faz poesia com o que há de mais prosaico: que voa no espaço ou é decomposto na água de um lago. Nada sobra. Puro gesto poético – que, contudo, enriquece. Breve a obra será resto, detrito". MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970.

de tudo, uma soma de traços que remontam a um fazer planejado, um princípio mínimo de ordenação e de controle no trabalho transformativo. Cumpre-se um ritual: inicialmente, os panos se estendem no chão, são preenchidos com material orgânico, para depois, finalmente, serem enrolados, repuxados e amarrados com cordas finas. O resultado – vemos nas fotos [fig: 27] – indica certa coesão, tanto no método de construção quanto na disposição de suas partes. Nas imagens, os objetos-trouxa têm escala e formato determinados, compressão física robusta, postura longilínea – e apesar da irregularidade na densidade e no contorno, são substancialmente compactos na estrutura. Daí, portanto, o primeiro alerta: Barrio não acrescentou mais lixo à desordem do mundo: ele criou *corpos* – estruturas limitadas que acusam certa intenção formativa e que, ao fazê-lo, indicam a existência de uma atividade projetual de fundo. Atividade mínima, reconheço, mas ativa, e nalgum aspecto, determinante.



Artur Barrio

27. **Trouxas ensangüentadas**, 1969. Objetos-trouxa na "Situação Orhhhhh" – Salão da Bússola, Rio de Janeiro.

Ligadas à materialidade mais rasteira do mundo, essas peças não se confundem com a realidade massiva da cultura mundana e ordinária, mas tampouco se abrigam nas funções "sagradas" do objeto "aurático". Tecidos, órgãos e sangue: os objetos-trouxa, como *corpos*, têm vida curta, e se escarnecem da tradição imposta pela cultura material. Perenidade é fetiche, monumento, caretice, e não há espaço nem tempo para salvar as ruínas de um mundo em decomposição: eis um retrato possível do jovem Artur Barrio. A bandeira da efemeridade, entretanto, comporta uma situação curiosa, duplamente cruzada. Primeiro, desvia-se da

aspiração à eternidade da estética tradicional – o *monumentum aere perennius* –, sem no entanto abandonar a pretensão de profundidade da arte maior. E depois, numa inversão de termos, esquiva-se sim da

superficialidade da cultura de massa, mas sem deixar de compartilhar com ela um certo desprezo pela perenidade da "aura"²⁶¹.

O apelo à materialidade, e mais do que isso, à sua condição efêmera e mundana, era não só um traço central da poética de Barrio como um dos mais fortes vetores estético-ideológicos da dita "vanguarda guerrilheira". Em si mesma, aliás, a idéia de trabalhar artisticamente com os restos inomináveis da sociedade de consumo não era nova, e avançava na trilha tipicamente moderna de desestetização dos materiais e suportes. Do alemão Kurt Schwitters, já nos anos 20, à arte povera italiana, nos anos 60, a vanguarda fez da impermanência dos materiais vulgares uma resposta moderna a todo "estetismo congelado" – para usar a expressão de Harold Rosenberg²⁶². Contudo, a violência formal e repulsiva de *Trouxas* – fosse como projeto, ação ou objeto –, se de um lado negava o impulso construtivo do neoconcretismo no Brasil, de outro também se opunha abertamente à estetização do precário posta em prática por certa vanguarda européia ou norte-americana. Embora isso nem sempre tenha sido notado pela crítica da época.

A primeira aparição dos objetos-trouxa ocorreu no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Essa mostra, como já foi dito, durou de 05 de novembro a 05 de dezembro de 1969, e foi um evento-chave na história das vanguardas no Brasil, tanto em função da potência de certas obras e artistas presentes, quanto de sua capacidade de condensar, em apenas um mês, algumas das principais questões artísticas da época – do radicalismo conceitualista à recente agenda política das artes.

²⁶¹ Assim, *Trouxas* e seus objetos é uma recusa tanto da "nostalgia da eternidade" da arte e da estética, quanto da lógica instrumental dos meios de comunicação de massa. A respeito da relação entre a "profundidade perene" da arte e a "precariedade superficial" dos *mass media*, sugiro: VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992 [1989], pp. 53-65.

²⁶² A questão do tempo e da efemeridade do objeto de arte era recorrente nos anos 60, e uma boa formulação de seus pressupostos pode ser encontrada no texto "O objeto de arte e a estética da impermanência", escrito em 1964 pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, e publicado em ROSENBERG, Harold *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 89-109. Da *Merzbau* de Kurt Schwitters – assemblage de "lixo" que cresceu por dezesseis anos até que tomasse os dois andares da casa do artista – à temporalidade da *action painting* e do próprio *happening*, Rosenberg teoriza o alcance e as contradições da estética da impermanência.

Nesse contexto, Artur Barrio, vinte e quatro anos, surgia como uma espécie de ponto de convergência dos limites da vanguarda e dos impasses de uma geração. Irreverente e experimental, o artista dividia opiniões – e a relação de *Trouxas* com a evocação vanguardista da impermanência catalisava essa divisão. Para o Salão da Bússola, Barrio inscreveu dois objetos-trouxa na “categoria Etc”, e contou, muito provavelmente, com a defesa decisiva dos críticos Frederico Moraes e Mário Schemberg no júri do evento²⁶³. Na Introdução, já mencionei que o “Etc” foi uma “categoria” escolhida pelos artistas mais irreverentes com base numa ambigüidade do texto do Regulamento do Salão da Bússola²⁶⁴.

Diante do “lixo amontoado por Barrio”, o crítico Jayme Maurício foi um dos poucos a apostar na experiência do artista, chegando a qualificá-la, no calor da hora, como “uma das experiências mais corajosas do Salão”²⁶⁵. No mais, a recepção da obra, quando publicada, foi via de regra negativa.

Para alguns, a idéia de “etc” na arte apenas exprimia o estado caótico das vanguardas e não acrescentava muita coisa. “E o que será Etc?” – perguntava-se Walmir Ayala, um dos júris do evento. “Etc é tudo depois do que já se sabe. Trata-se de uma liberação total da arte, de qualquer preconceito ou perspectiva. Uma arte antimuseu, antigaleria, antiartística, transformada em ação ou situação”²⁶⁶. Crítico de renome, Ayala condenava as “excentricidades” da situação de “vale-tudo” inerente às proposições de “Etc”, aí incluídas as de Barrio.

²⁶³ “No Salão da Bússola, onde eu apresentei as primeiras *Trouxas*, protótipos, digamos assim. A coisa foi aceita, acho que por causa de Mário Schemberg e do Frederico. O Walmir Ayala parece que foi contra e o Roberto Pontual também” – disse Artur Barrio, em depoimento à pesquisadora Joana D’Arc Lima, apud: LIMA, Joana D’Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação – Mestrado em Sociologia, Unesp, Araraquara, 2000, p. 151. Na realidade, Roberto Pontual não foi júri no Salão da Bússola; o júri, como já se disse, foi formado por Renina Katz (AIAP), Mário Schemberg (MAM-SP), Walmir Ayala (AICA), Frederico Moraes (Aroldo Araújo Propaganda) e José Roberto Teixeira Leite (MAM-RJ).

²⁶⁴ Recapitulando: o item 4 do Regulamento do Salão previa que os artistas poderiam inscrever seus trabalhos “em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto etc...”, de onde decorreu que vários artistas assinalaram na ficha de inscrição que seu trabalho era não um “desenho”, uma “escultura” ou um “objeto”, mas justamente um “etc”. Cf: Regulamento do Salão da Bússola, folha única, promoção de Aroldo Araújo Propaganda LTDA, Rio de Janeiro, 1969.

²⁶⁵ MAURÍCIO, Jayme. Salão da Bússola: cibernética ou Macunaíma? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1969.

²⁶⁶ AYALA, Walmir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

Para que se aceitasse tranqüilamente estas propostas, que no Salão da Bússola chegaram ao ponto de apresentar como obra uma saco plástico contendo um rolo de papel higiênico, teríamos de rejeitar todo o resto do mesmo salão. Como adotar critérios que justifiquem a obra a que me referi antes e um quadro pintado em tela com tinta e pincel? ²⁶⁷.



28. Barry Flanagan – 4 rabsb 4' 67, 1967

29.. Mario Merz – Object cache-toi, 1968. trabalho da "arte povera"

Para outros, se há décadas a arte já aceitara o vigor estético da matéria desorganizada do mundo cotidiano, então o gesto de Barrio, anacrônico ou despropositado, soava como mera diluição desses propósitos. "A problemática do lixo dá pra muita picaretagem. Já vimos o lixo do inglês Barry Flanagan [fig: 28] e têm vários americanos trabalhando nessa mesma onda", afirmava, a respeito da obra de Barrio, o crítico Thomas Cohn, aparentemente desconfiado da gratuidade do artista – esse "postulante a vanguardista" – e do próprio Salão da Bússola²⁶⁸.

²⁶⁷ Idem, ibidem.

²⁶⁸ COHN, Thomas. O salão da bússola. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969. Logo no início do artigo, aliás, Thomas Cohn, passando em revista as obras do salão, adiantava que se um lado, entre as obras selecionadas, "há sem dúvida trabalhos de algum mérito", de outro "há também lixo e tapeação".

Embora justificável, o julgamento do crítico era incapaz de marcar a diferença entre a posição de um Flanagan – ou da arte povera [fig: 29], quer dizer, de uma arte européia polida em sua formatividade – e a energia agressiva e miserável daqueles objetos-trouxa. É claro que Barrio também estava esteticamente interessado nos “efeitos dos processos naturais e do tempo sobre os materiais”, para citar, nas palavras do historiador Michael Archer, os princípios básicos da povera²⁶⁹. Entretanto, marcado por questões ideológicas, esse interesse pela impermanência ganhava em obras como *Trouxas* um aspecto corrosivo, imundo, decomposto. “A arte povera” – afirma Adolfo Navas – “trabalha com uma certa precisão formalista, ainda é limpa, *clean*, em relação aos trabalhos infra-povera de Barrio”²⁷⁰. E já em 1975, aliás, o próprio artista afirmava algo parecido: “O uso de materiais precários / momentâneos em meu trabalho NÃO tem nada em comum com Arte Pobre [povera], que é escola, corrente esteticista”²⁷¹. Olhando uma e outra, povera e trouxas, só posso novamente concordar: os objetos-trouxa, aqueles corpos sangrentos e putrefatos, são tudo menos a “estetização” de materiais pobres.

Mas então – cabe a pergunta – a quem podemos atribuir tal radicalidade?

Segundo entendo, naquele momento, a violência formal da obra de Barrio – e de *Trouxas* em especial – era fruto do 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 – movimento auto-reflexivo que se radicalizou internacionalmente em fins dos anos 60. E de outro, a questão da “cultura brasileira” (latino-americana, periférica), em tudo o que ela podia sintetizar, àquela altura, da miséria e da violência como valor de

²⁶⁹ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 92.

²⁷⁰ NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio. Op. cit., p. 208-9. Em 1968, Oiticica já criticava a arte povera: “a tal arte povera italiana é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositadamente pobre, mas na verdade bem rica: é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da idéia de pobreza. Para nós, não parece que a economia de elementos está diretamente ligada à idéia de estrutura, à formação desde o início, à não-técnica como disciplina”. OITICICA, Hélio. Carta para Lygia Clark, 15 out. 1968. In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986-87, p. 12-13

²⁷¹ BARRIO, Artur. Em relação aos aspectos: rótulos / escolas e possibilidade, 1975. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 151.

resistência à repressão e ao imperialismo, estes vistos como faces regressivas de um mesmo contexto internacional.

Indo por aí, contudo, inicio com uma breve ressalva. Sabemos todos que a fala do artista sobre a própria obra é via de regra muito esclarecedora, mas jamais determinante: é um discurso privilegiado, sem dúvida, pois nos remete ao campo das intenções e dos problemas formativos, sociais etc, mas nunca uma leitura maior do que as questões inerentes à própria produção. Especialmente arredo, o discurso autoral em Barrio, embora firme, apresentou uma mudança visível com o passar dos anos. Antes, nos anos de chumbo, o artista defendia, entre outras coisas, uma postura mais “metafórica” diante de seu trabalho, uma tendência, como se verá, a alegorizar os fundamentos ideológicos de sua poética. Passados cerca de vinte anos, todavia, já em tempos de redemocratização, nos anos 80, o artista reduziu a importância do sentido “figurado” de suas obras anteriores para destacar nelas, acima de tudo, o aspecto “literal” de sua materialidade:

Ver através de símbolos é também uma maneira de ver. Mas o que pretendo é fazer justamente aquilo que eu acho que as coisas são. As trouxas ensanguentadas ou os pães não eram simbólicos. Não simbolizavam nada. Eram o que eram. Pedacos de carne e pão que, mais tarde, tentaram associar com outras coisas da realidade brasileira ou internacional, ou com aspectos filosóficos. Para mim, eles têm um sentido concreto. Por que não se tenta analisar o pão pela matéria, pelo que ele é?²⁷².

Percebe-se com facilidade que aqui Barrio revive o “homem da tautologia” de Didi-Huberman, para quem coisas banais como um pedaço de carne, lixo e pão simplesmente “são o que são” e nada mais. Deste modo, há, em 1987, na posição de Barrio, uma redução de foco em relação às décadas precedentes – o que é bem justificável, enfim, se relembramos que o discurso tautológico, autográfico, é uma das bandeiras históricas das vanguardas²⁷³. De resto, aponto essa mudança discursiva porque ela nos

²⁷² BARRIO, Artur. Entrevista a Marcio Doctors. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1987. O “pão” mencionado diz respeito a outra obra, a ação *Situação... cidade... y... campo...*, de 1970, em que o artista fotografou oito pacotes amarrados de pão bisnaga que foram dispostos em diversos pontos da estrada que divide a lagoa de Marapendi, no Rio de Janeiro.

²⁷³ Em 1977, ou seja, numa data equidistante entre 1987 e o final dos anos 60, Barrio curiosamente adotava, ao que parece, uma postura intermediária: “As trouxas poderiam ter um sentido de objeto, um sentido que fosse social ou da época e também o sentido interior. Meu trabalho sempre se liga aos aspectos interiores e exteriores. Quando pretendo colocar as trouxas num sentido político e dizer que isto está ligado a realidade brasileira, de certa

remete, de modo meio enviesado, para uma importante conclusão: a de que numa obra como *Trouxas*, o seu escopo cultural mais amplo, alegórico mesmo, não provém de uma abordagem alusiva ou temática, mas precisamente de sua “bruta” e “quase tautológica” materialidade.

Então vejamos.

2.2.2. Os objetos-trouxa e a estética do lixo: metáfora

Menos de uma semana depois do término do Salão da Bússola, a revista *Fatos & Fotos* publicou uma matéria sobre a relação entre vanguarda artística e o tema do fim da arte. Nela, logo abaixo de uma foto em que Artur Barrio posa abraçado a um de seus objetos-trouxa, é citada uma breve fala do artista:

O que faço pode ser chamado de arte do ‘sim e do não’. A pessoa gosta ou não, não há meio-termo; o que faço é o que sinto. É um ferro, um berro de contestação, destruição, construção. Trabalho com o material que acho na rua, sejam sacos, plásticos, papéis: cato e levo para casa. Isso dá ao meu trabalho um aspecto mais América Latina²⁷⁴.

A soma de materiais – plásticos, sacos, papéis – e procedimentos – apanhar na rua e levar para casa – aproximava os objetos-trouxa, na leitura do artista, de uma condição cultural “mais América Latina”. Com isso, Barrio estava se referindo, evidentemente, a uma analogia possível entre as questões da ideologia e as da criação estética – no caso, entre as carências sociais e econômicas dos países latino-americanos e a precariedade deliberada de certos materiais e procedimentos artísticos. Ou como sintetizou Frederico Morais: “É da sobra que vivem os países

violência, então está tudo bem, pode ser enquadrado. Agora, houve a Guerra do Vietnã – que estava em pleno fogo – a Guerra de Angola, Moçambique, Guiné Bissau e outras; os movimentos de protestos na Europa, nos Estados Unidos. São realidades passadas ou não passadas, mas o trabalho continua. Aí tem seu valor e as trouxas ainda são contemporâneas, são momentâneas. Então tudo está ligado. Meu trabalho nunca esteve ligado aqui ou lá, esteve sempre ligado à minha realidade”. BARRIO, Artur. Depoimento ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP [09 set. 1977]. In: PECCININI DE ALVARADO, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 116.

²⁷⁴ BARRIO, Artur. Citado em legenda de fotografia impressa na revista *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, nº 462, 11 dez. 1969.

periféricos, como de resto, freqüentemente, o artista²⁷⁵. O modelo, na linha do “conceitualismo ideológico”, era duplamente revolucionário, pois fundia a revolução estética – e seu respectivo deslocamento da própria faculdade de juízo: “a pessoa gosta ou não, não há meio-termo” – com a denúncia social da revolução política – “um berro de contestação” que punha, lado a lado, a “destruição” (das injustiças) e a “construção” (de uma nova ordem).

Para o artista, naquele momento, percorrer as ruas como um mendigo recolhendo os refugos da vida urbana era algo que estava na base de uma certa formatividade, de um caminho poético que mesclava os problemas da vanguarda experimental com os da cultura no subdesenvolvimento. Relembremos suas palavras: “Faço uso de materiais precários (situações de perecibilidade) em função de uma consciência minha, individual, e ao mesmo tempo como resultado de uma visão de uma realidade coletiva. Acho importantíssimo o uso desses materiais, pois seu poder de contestação é muito forte. E real²⁷⁶”.

Já no final de 1969, aliás, no seu *Manifesto contra as categorias de arte*, Barrio formalizou com clareza, e sem meias palavras, a associação que fazia entre a perecibilidade da arte e a condição própria à cultura no terceiro mundo.

Devido a uma série de situações no setor de artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de estar livre. Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc²⁷⁷.

²⁷⁵ MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra (18 abr. 1970), originalmente publicado em TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (1). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970, p. 05 e TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970, p. 05.

²⁷⁶ BARRIO, Artur. Depoimento I. Texto datilografado e assinado, folha única, 1969-1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ).

²⁷⁷ BARRIO, Artur. Manifesto contra as categorias de arte, 1969. Apud: CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio. Op. cit.*, p. 145. Três versões manuscritas deste manifesto foram aceitas como “obra de arte” no II Salão de Verão, logo no início de 1969. Para mais detalhes, veja-se a nota 320, mais à frente.

Nessa linha, além das “trouxas”, dos “papéis higiênicos” e dos “pães”, estes citados há pouco, Artur Barrio ainda executou, em 1970, o trabalho *Deflagramento* [fig: 30]²⁷⁸ – ação em que espalhou por diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro 500 sacos plásticos contendo dejetos e detritos de toda sorte: “sangue, pedaços de unha, saliva (escarro), cabelos, urina (mijo), merda, meleca, ossos, papel higiênico, utilizado ou não, Modess, pedaços de algodão usados, papel úmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filme (negativos), etc²⁷⁹”. O lixo, recolhido e embalado pelo artista, simplesmente retornava à dispersão social da vida urbana, ao trânsito efêmero das cidades, numa operação de resignificação de espaços, por assim dizer, “para-visíveis”, como os são os espaços da indigência ou da abjeção.



Artur Barrio

30. Defl... Situação... +s+... ruas... abril... 1970
[Deflagramento], 1970. Sacos espalhados pelas ruas do Rio de Janeiro.

Em linhas gerais, essa defesa da associação entre miséria subdesenvolvida e miserabilidade estética não era, entretanto, um fato isolado ou sem precedentes, mas sim a atualização artística e política de um campo razoavelmente determinado de problemas culturais. De saída, por exemplo, havia uma correspondência, esta mais direta, entre a estratégia de Barrio e os posicionamentos estético-ideológicos defendidos e teorizados, à época, pelo crítico Frederico Morais²⁸⁰.

Para este, a recusa dos materiais nobres e do bom-acabamento na

²⁷⁸ O título completo da obra é *Defl... Situação... +s+... ruas... abril... 1970*.

²⁷⁹ BARRIO, Artur. *Defl... Situação... +s+... ruas... abril... 1970*. Publicado em CANONGIA, Lígia (org). *Artur Barrio*. Op. cit., p. 26.

²⁸⁰ Digo “correspondência” porque, ao que parece, houve de fato uma interação mútua entre o crítico e alguns artistas que lhe eram próximos, como Cildo e Barrio, e não uma simples ascendência do primeiro sobre os segundos. Em depoimento prestado à pesquisadora Joana D’Arc Lima, Frederico confirmou o aspecto dialógico que parece ter havido, na época, entre ele e os artistas: “Eu acho que foi a partir dos trabalhos desses artistas que eu elaborei muito das minhas idéias, as minhas teorias. O conceito de arte de guerrilha, de contra arte, todos esses conceitos evidentemente estavam fundados, foram elaborados a partir da minha análise, da minha observação do trabalho desses artistas. Evidentemente que é um diálogo, o que eles faziam repercutia em mim, eram trabalhos que me estimulavam a cometer certas ousadias, certos radicalismos, e por sua vez o que eu escrevia voltava para eles. Um diálogo”. Frederico Morais apud: LIMA, Joana D’Arc de Souza. *Trajectoria artística e política de uma neovanguarda...* Op. cit., p. 120.

execução, questão fundamental para Barrio, aliada à efemeridade de procedimentos, era a única forma possível, crítica e coerente de atuação da vanguarda na periferia do capitalismo.

Enquanto nas selvas do Vietnã, os vietcongs derrubam a flechadas os aviões F-111, colocando em questão, por processos primários, a tecnologia mais avançada e exótica do mundo, a arte pobre, tropical, subdesenvolvida, mostra que o 'plá' está na idéia e não nos materiais ou na realização. Enquanto europeus e norte-americanos usam 'computers' e raios 'lasers', nós brasileiros (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista. A arte pobre e conceitual aproxima-se, assim, da 'estética do lixo', da 'junk culture', de William Burroughs, da arte de detritos (merz) de Kurt Schwitters, que empilhou entulhos fazendo a sua famosa 'merzbau' e usou tudo o que achava na rua para realizar seus quadros (...) e poemas (...), da arte precária dos neo-dadá, como Burri, dos happenings realizados por Cage, Kaprow, Warhol, Lebel nas ruas, oficinas, cemitérios de automóveis, borracheiros. Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito²⁸¹.

Como em Barrio, os detritos do consumismo surgiam como amarras poéticas de uma arte "pobre, tropical, subdesenvolvida". Mas, também como em Barrio, "vanguarda" e "cultura periférica", as duas forças históricas em questão, acusavam igualmente a origem de uma contradição insolúvel. "Pobre e conceitual", a resposta "subdesenvolvida", em si mesma oposta ao primeiro-mundismo *high-tech*, tinha precedentes históricos e estéticos – justamente – nas obras de artistas "europeus e norte-americanos" como John Cage, Alan Kaprow e Andy Warhol. Na contrapartida, contudo, Frederico citava o pioneirismo neoconcreto de nomes como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A arte pobre, que cresce na Europa e nos Estados Unidos com a mesma força dos movimentos de contestação, e que tem no Brasil alguns de seus mais importantes participantes (Lygia Clark e Hélio Oiticica são, indiscutivelmente, dois pioneiros internacionais) é um esforço semelhante, no plano "artístico", ao dos hippies e guerrilheiros. Ela opõe-se ao binômio arte / tecnologia tal como os hippies lutam contra o conforto, a higiene, contra o meio tecnológico e, por extensão, contra o caráter repressivo da tecnologia atual. A arte tecnológica repõe o tabu dos materiais nobres, que são agora o acrílico, o alumínio, o pvc e,

²⁸¹ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970, p. 57.

também, o preconceito da arte bem feita, higiênica, limpa, resistente e durável²⁸².

Anti-tecnológicos nesse sentido, os objetos-rouxa realmente “dialogavam” com as idéias de Frederico Moraes – e não à toa foram por ele defendidos, muito provavelmente, no *Salão da Bússola*. O “corpo”, a “idéia” e os “materiais pobres”: a estética “guerrilheira” de Frederico tinha nos objetos de Barrio um depósito fértil de suas camadas de sentido – e com eles ampliava o embate cultural já posto em movimento por Hélio Oiticica.

A arte parangolé de Oiticica (capas, tendas, estandartes) lembra os trapos pobres que habitam nossas ruas e favelas, mas também, as roupas dos hippies. O remendo, a colagem de objetos (badulaques, quinquilharias) no próprio corpo, a transformação de embalagens (latas de lubrificantes, por exemplo) em novos objetos como cestas e lampiões, não são indicativos apenas da miséria, mas do sentido altamente criador e lúdico do brasileiro²⁸³.

A argumentação guardava de fato considerável equivalência com a obra e o discurso de Oiticica. De um lado, recusava tanto o repertório de formas da cultura nacional-popular quanto a citação anedótica de suas pretensas virtudes morais. E de outro, apostava no improvisado da miséria – da “extraordinária arquitetura das favelas” – como uma qualidade inventiva própria do sujeito “brasileiro”. Assim, partindo de Oiticica, o argumento de Frederico também se aproximava, num certo sentido, da “lógica” dos objetos-rouxa, pois previa, como ela, e curiosamente, uma espécie de inversão de sinais na relação entre o “atrasado” (a miséria nacional) e o “desenvolvido” (o pensamento estético moderno). Apropriando-se das matérias banais disponíveis no seu entorno e “montando-as” espontaneamente, com novo sentido, o “brasileiro”, embora imerso nas vicissitudes sociais, agia agora como um artista moderno, mas sem as amarras repressivas da tradição do mundo desenvolvido.

E note-se: é mais do que sabido pela tradição crítica que a “montagem”, em sentido amplo, é um expediente poético básico da arte moderna. “Montar”, no tempo e no espaço, equivale a conjugar contrários num só corpo: fazer do resultado uma totalidade que não pressupõe,

²⁸² Idem, *ibidem*.

²⁸³ Idem, *ibidem*.

todavia, uma “unidade” no sentido clássico. Operação elementar no cinema, a montagem implica, por definição, um processo de seleção e combinação – “cortar e colar” –, uma ação que, afinal, acaba por romper com a unidade espaço-temporal da obra. Indo por esse caminho – e o raciocínio é adorniano, reconheço –, a montagem, portanto, introduz “em si as ruínas literais e não fictícias da empiria heterogênea”, e ao fazê-lo rompe o pacto de integração com o todo social²⁸⁴. Deste modo, quando Frederico Morais, a partir de Oiticica, apontava o “sentido altamente criador” da estética “popular”, miserável, da “colagem de objetos no próprio corpo” ou da “transformação de embalagens em novos objetos”, era a própria operação artística que sofria uma “inversão” interpretativa substancial. Do arcaico como moderno, o “remendo”, esta colagem de contrários, passava agora da dimensão da necessidade para a da estética, e seguia definitivamente marcado, enquanto “montagem”, pelo selo da civilidade moderna: nascia, assim, o *remendo-montagem*, para dizer de algum modo.

A obra de Oiticica entre 1965 (Parangolés) e 1967 (Tropicália), para ficar em marcos históricos fortes, era significativa das questões do próprio período, de suas aflições e utopias. Mediadora utópica de mundos, a aproximação com o “popular” supunha, ali, uma carga positiva nas práticas cotidianas da miséria urbana, do morro, da vida na favela. Cada tenda, estandarte ou parangolé previa, na participação dos “populares” ou na estrutura improvisada de suas invenções, uma construção estética que se evidenciava na própria organização das obras de Oiticica. Em Artur Barrio, entretanto, já em plena vigência do AI-5, a “aproximação” com o “popular”, se existe, se dá pelo viés do choque quando não da agressividade. É claro que ambos, Barrio e Oiticica, ainda guardavam em comum, nesse aspecto, a concepção de “remendo-colagem” como suporte estrutural de suas obras e ações, conforme Frederico Morais, como vimos, percebeu com clareza. Mas se em Oiticica a tal concepção continha em si um traço ético e inventivo potencialmente *positivo*, já em Artur Barrio, ao

²⁸⁴ O modelo, claro, é o da *collage* cubista, e tem um sentido específico em Adorno: “a arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua supressão. A montagem é a capitulação intra-estética da arte perante o que lhe é heterogêneo”. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 177. Para Peter Bürger, teórico adorniano alemão e grande estudioso das vanguardas, “uma teoria da vanguarda tem que partir do conceito de montagem tal como derivou das primeiras *collages* cubistas”. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993, p. 128.

contrário – e aqui a diferença é gritante –, a miséria só cabia no fazer “estético” se posta como sujeira, fealdade e choque deliberado. Não havia beleza possível nas desgraças sociais do subdesenvolvimento, e os objetos- trouxa demarcaram o modo com que Barrio expôs, publicamente, a crueza dessa verdade.

Assim, se pensarmos o entorno da história, veremos que a opção de Barrio tinha lá seus porquês, concordemos com eles ou não. Entre fins dos anos 60 e início dos 70, o crescimento econômico nacional ganhava ares de sucesso publicitário com o dito “milagre brasileiro”, o que ajudava a obliterar a denúncia pública da repressão política e da exploração econômica da classe trabalhadora. Diante desse quadro, não admira que os objetos- trouxa optassem abertamente pela recusa da obra acabada, da forma limpa e da fatura hiper-controlada. Esses objetos, notamos facilmente, estavam no avesso histórico do otimismo desenvolvimentista, e isso os afastava, quase que por definição, dos “princípios claros e inteligentes” que orientaram, ainda nos anos 50, as formas concretistas²⁸⁵. E não era para menos. Havia em Barrio, àquela altura, mais do que uma inquietação, uma visão certamente agônica do “progresso capitalista”: uma tragicidade nascida da consciência da exploração do trabalho, da violência dos corpos e das retóricas oficiosas.

Português de nascimento, o artista radicou-se no Brasil ainda menino, em 1955, aos dez anos de idade. Antes, porém, residiu por cerca de três anos em diversos países da África, onde vivenciou as contradições de um continente oscilante entre a exuberância cultural e os mais infelizes traumas coloniais: “jamais esquecerei a África tanto pela sua poética densa e majestosa quanto por toda a tragédia que ela vive há séculos, transformada em chaga viva”²⁸⁶. “Na África”, afirma Paulo Herkenhoff, o “choque epistemológico” de Artur Barrio “foi descobrir a rica diferença

²⁸⁵ “É o novo: (...) a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” – lia-se no *Manifesto Ruptura*, documento concretista publicado na ocasião da I Exposição do Grupo Ruptura, São Paulo, 1952. CORDEIRO, Waldemar et alii. *Manifesto Ruptura*, 1952. Apud: BELLUZZO, Ana Maria (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / Unesp, 1990, p. 298.

²⁸⁶ Artur Barrio apud: HERKENHOFF, Paulo. Barrio: liberdade, igualdade e ira. In: BOUSSO, Vitória Daniela (org). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000, p. 26.

cultural e ver pela primeira vez pessoas acorrentadas²⁸⁷. Tais marcas, profundas, levaram Barrio, mais tarde, à consciência da condição colonial:

Barrio leu *Peau noire, masques blancs* [Pele negra, máscaras brancas] de Frantz Fanon, sobre a identidade negra, traumatizada pela alienação patológica e divisão através do duplo comportamento com respeito a si e aos brancos, resultante da dominação colonial. Fanon apontou processos de inferiorização da África, alienadores da identidade cultural na relação colonizador / colonizado. Barrio buscava Fanon como grande mentalizador da liberação das colônias²⁸⁸.

Falecido em 1962, Frantz Fanon, psiquiatra e conhecido ativista da descolonização francesa na Argélia, tornara-se forte referência intelectual e revolucionária nos anos 60. Para ele, face à realidade nacional colonizada e subdesenvolvida, não restavam – ou não deveriam restar – diferenças entre a dimensão da cultura e a da luta efetiva. “Pensamos que a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que se possa imaginar²⁸⁹. Diante do contexto opressivo, a prática da violência fundia-se à totalidade da vida cultural e vice-versa – o que trazia, sempre segundo Fanon, implicações urgentes aos homens da cultura. “No momento que se dá o trabalho de fazer obra cultural, o intelectual colonizado não percebe que utiliza técnicas e uma língua emprestadas pelo ocupante²⁹⁰. Sem opção, portanto, restava ao “intelectual” apenas o mergulho na verdade da causa coletiva.

Mas claro: a posição literalmente belicosa de Fanon era fruto de uma conjuntura histórica determinada, a saber, o processo de descolonização da África. Assim, quando “transposto”, já nos anos 60, ao campo cultural brasileiro, o ideário combativo do psiquiatra acabou sofrendo um importante desvio: repercutiu como *metáfora* da violência e adquiriu estatuto meramente evocativo. A literalidade no agir político, proposta em seu discurso, transmutou-se numa simbolização da violência, ou melhor ainda, numa defesa da violência simbólica.

²⁸⁷ Citação de Herkenhoff. Idem, *ibidem*.

²⁸⁸ Idem, *ibidem*.

²⁸⁹ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 [1961], p. 205.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*.

Exemplo dessa transmutação, Artur Barrio dinamizou a passagem do “literal” para o “simbólico” quando, em cada objeto-roupa, reteve a “violência” no campo da forma, da percepção e do julgamento. A relação ideológica, ali, enfim, era direta: ao par “colonizador / colonizado”, historicamente autêntico no caso argelino, associava-se o par “desenvolvido / subdesenvolvido”, seu possível correlato brasileiro – o que parecia justificar as conversões discursivas. Saltava-se de uma atmosfera beligerante, de convocação à guerrilha estrita, para o campo alegórico das analogias, da idéia de arte *como* guerrilha. E não à toa o próprio Frederico Moraes acabou por processar transmutação semelhante quando, em sua defesa da arte pobre e “guerrilheira”, evocou a imagem do corpo colonizado argelino como modelo de resistência:

Frantz Fanon, o principal intelectual da revolução argelina, mostrou um estudo extraordinário sobre a contribuição da mulher árabe à guerra de libertação, a relação do esquema corporal feminino e sua mobilidade revolucionária, com a roupa que trajava (quando vestia à européia ela participava do esquema colonialista de dominação, perdendo seus valores árabes)²⁹¹.

Como vejo, esse processo de transmutação da “violência” em “discurso violento”, típico em Barrio ou Frederico, não deixava de ser a radicalização de um universo de problemas que já se evidenciava em meados dos anos 60, com as desilusões da esquerda brasileira e a consciência do subdesenvolvimento nacional. Naqueles anos, as vicissitudes sócio-econômicas da periferia surgiam, para uma pequena fração da intelectualidade brasileira, como o fundamento histórico “positivo” de uma atividade cultural inventiva e mesmo libertária. O *terceiro mundismo*, como o sociólogo Roberto Schwarz nomeou esse fenômeno,

deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que o capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho²⁹².

²⁹¹ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Op. cit., 59.

²⁹² SCHWARZ, Roberto. *Existe uma estética do Terceiro Mundo?* In: _____. *Que horas são?* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 127. Ou ainda, como sugeriu Marcelo Ridenti: “A brasilidade voluntarista consolidada nos anos de 1960 como estrutura de sentimento não pode ser dissociada do cenário internacional. Até mesmo a afirmação da nacionalidade no período tem um componente internacional significativo. No contexto da Guerra Fria, surgiam esforços dos países “não alinhados” para organizar autonomamente o

Imersos nesse contexto, Glauber Rocha e Hélio Oiticica despontavam como importantes precedentes. Ambos leram Frantz Fanon²⁹³ – e assim como Frederico e Barrio, não só dialogaram com essa leitura em suas obras, como, antes, a *problematizaram*. Em Glauber, a evidente transformação discursiva da “violência” em seu correlato “estético” foi bem resumida por Ismail Xavier: “Onde Fanon diria ‘a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária’, na linha de argumentação de *Os condenados da terra*, Glauber Rocha acrescenta ‘a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária’”²⁹⁴.

Pisando na mesma linha, o sociólogo Renato Ortiz assim referiu-se à relação Glauber-Fanon:

Somente Glauber Rocha recuperou no Brasil uma discussão do tema proposto por Fanon. E aqui, creio eu, podemos falar de influência direta, pois o manifesto sobre uma “Estética da Fome” possui uma inspiração acentuadamente fanoniana. Mas o que Glauber propõe é simplesmente uma estética violenta, isto é, uma violência simbólica que exprima no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo. Existe porém uma distância entre a violência como realidade e a violência como metáfora²⁹⁵.

Diante disso, não há como e nem porquê esconder a proximidade com Barrio ou, ainda antes, com Hélio Oiticica. No mesmo ano, por exemplo, em que Oiticica “carregou” a favela, via *Parangolés*, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Glauber opôs internacionalmente o “*miserabilismo*” do cinema novo “à tendência ao *digestivo*” dos “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo”²⁹⁶. Aí sua *Estética da fome*, de 1965 – manifesto

que então ficou conhecido como Terceiro Mundo, para além do Primeiro Mundo alinhado aos norte-americanos e do Segundo Mundo, na órbita soviética. Todo o globo vivia o clima do “terceiro-mundismo”, da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo, da solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam em Cuba, no Vietnã, na Argélia e em outros países”. RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, vol. 17, nº 01, São Paulo, Jun. 2005, p. 89.

²⁹³ Cf. OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Clark, 08 nov. 1968. In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 75; e ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. (Ivana Bentes, org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 546.

²⁹⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154. Grifado no original.

²⁹⁵ ORITZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 62.

²⁹⁶ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome, jan. 1965. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 01, jan.-mar. 1979, p. 16. Cabe lembrar, contudo, que tais aproximações não se deram sem tensões. Em 1972, Oiticica trabalhou como ator no filme *Câncer*, de Glauber, o que não impediu um posicionamento bastante crítico do cineasta, desde

fílmico em defesa da arte no subdesenvolvimento, espécie de “preâmbulo”, se assim quisermos, de questões que também estarão, enviesadamente, em Artur Barrio²⁹⁷. E não por acaso: o “terceiro mundo” de Barrio, esse permanente conflito entre o Brasil arcaico e o moderno, entre o atraso estrutural e a linguagem de vanguarda, guardava em si algo das questões do cinema novo, e em especial do imaginário fílmico glauberiano. A respeito de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber, Barrio lembrou-se especialmente

daquela passagem em que Antonio das Mortes sai do sertão e entra no estacionamento de caminhões [com] sua arma – uma Winchester que poderia ser do século XIX – e sofre o choque cultural. O Glauber provocava nos filmes dele choques culturais, entre esse lado do Brasil intemporal e o Brasil da informação, da industrialização acelerada²⁹⁸.

Com essas lembranças, estou querendo apenas situar os objetos-trouxa em função de um quadro cultural razoavelmente delimitado, uma rede de forças históricas formada tanto por semelhanças quanto por diferenças. Quanto às semelhanças, por um lado, admito: a “transmutação” do ideário fanoniano em uma “estética da fome” ou da “violência”, se quisermos, certamente “aproximou” as intenções estético-ideológicas de Artur Barrio, Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Frederico Moraes. A convergência entre eles nascia de coisas genéricas mas comuns como a defesa do marginal, a apologia da miséria e da violência como vetor poético, ou a estratégia desencantada do choque e da agressividade – para mencionar as mais evidentes.

Por outro lado, contudo, as diferenças, igualmente importantes, não só resistem como, em alguns pontos, saltam aos olhos. Nesse sentido, de início, temos as questões específicas de cada meio expressivo – no caso,

o início avesso à voga contracultural. Escreveu Glauber: “Em New York, Hélio Oiticica, que só pensa no sucesso, me dizia, entre irônico e espantado: Poxa, aqui só se fala em cinema novo. O cinema novo acabou, me irmão (respondi). Mas vocês precisam aproveitar. Mas não queremos usar política pra fazer promoção artística”. Ou ainda: “chegou a hora de pulverizar os ratos. Pau neles com Detefon. [É preciso] dizer pra Oiticica que ele chegou tarde com a favela no museu porque Nelson com *Rio Norte 40 graus* já tinha mostrado a favela ao mundo e achado uma merda. Oiticica deve ser acusado de explorador sexual de favelados”. Respectivamente: cartas para Cacá Diegues de 1971 e 1972. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Op. cit., pp. 414; 434-435.

²⁹⁷ Partindo do *terceiro-mundismo* mencionado por Roberto Schwarz, o sociólogo Marcelo Ridenti afirmou que a *Estética da fome*, de Glauber, “provavelmente tenha sido o exemplo mais marcante da estética terceiro-mundista no Brasil”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 58.

²⁹⁸ Artur Barrio apud: HERKENHOFF, Paulo. Barrio: liberdade, igualdade e ira. Op. cit., p. 27.

cinema e artes plásticas. Em Glauber, por exemplo, a violência típica da miséria não tem como ultrapassar, claro, os limites da “representação”. Ou seja: ainda que problematizados frente à narrativa naturalista, imagem e discurso – fotografia e texto – compõem juntos, na linguagem fílmica, uma *mediação* entre o espectador e os escombros da vida subdesenvolvida. O *miserabilismo*, como dizia o cineasta, “antes *escrito* pela literatura de ‘30, foi agora *fotografado* pelo cinema de ‘60”²⁹⁹ – do mesmo modo, eu acrescentaria, com que foi também *pintado* por Rubens Gerchman, por exemplo – e aqui chegamos ao ponto. Pois há, enfim, uma certa diferença entre “fotografar” a pobreza, como diz Glauber, e oferecê-la como experiência imediata no museu, como inicialmente fez Oiticica e depois, a seu modo, Artur Barrio. A “fome”, de Glauber, agora transformada em “carne” (podre) e “dejetos”, se distanciava, enquanto *mediação* fílmica, da apresentação *imediate* – “não-mediada” – de cada trouxa, essas montagens-remendo. Ambas as posições, fílmica ou plástica, corriam o risco da fetichização da “pobreza” e do “popular”, evidentemente, mas a diferença poética – ainda que não hierarquizada – permanecia demarcada. Deste modo, a diferença básica se fundamenta aqui justo naquilo que Barrio “tautologicamente” defenderia já nos anos 80: a bruta *materialidade* de suas obras, ou melhor dizendo, o modo com que os objetos-trouxa expuseram, não sem certa crueldade, a precariedade violenta dos corpos, do tempo e da história.

Entre parangolés e popcretos, Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro também aceitaram, nos anos 60, a potência poética dos entulhos da experiência cotidiana, e acusaram uma fronteira possível do “miserabilismo” glauberiano. Barrio, entretanto, com seus objetos-trouxa, apontava para um “terceiro-mundismo” de outra espécie, uma negação obsessiva do desenvolvimento tecnológico e do seu correlato estético tanto construtivo quanto deliberadamente tecnicista. Nem o aspecto “concreto” do neoconcretismo, nem o estatuto “artístico” das fotografias das ações cabiam na agenda estética de Artur Barrio. O “tecnológico”, reificado como precisão, limpeza e pragmatismo, surgia no oposto ideológico da violência formal de cada objeto-trouxa. A figura a se combater, afinal, sintetizava-se

²⁹⁹ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Op. cit.

numa imagem muito ampla, mas bastante recorrente na época: a tal “sociedade afluyente” – como se dizia – e tudo que a ela se relacionasse.

A idéia de “sociedade afluyente” – ou “sociedade da abundância” – retinha por certo um sentido ideológico especial para a inteligência de países como o Brasil, pois fixava, de algum modo, uma imagem econômica inversa à do subdesenvolvimento dos países periféricos. A expressão, nascida em 1958 com o influente livro *The affluent society*, de Kenneth Galbraith, descrevia o estatuto “super-desenvolvido” de países da América do Norte e da Europa Ocidental³⁰⁰. Em resumo, por “sociedade afluyente” entendia-se todo o saldo social do grande acúmulo de riquezas dos “anos dourados” (c. 1945 a c. 1973): a abundância produtiva, sobretudo no campo privado, e o estímulo de “necessidades artificiais” através da publicidade. Não espanta, portanto, que aos olhos dos críticos das misérias nacionais se visse na “afluência” uma espécie de fonte de todos os males.

Artur Barrio estudou Economia e, embora tenha abandonado o curso, deparou-se com alguns autores fundamentais. Conforme Paulo Herkenhoff, o artista “leu Adam Smith, Marx, Rosa Luxemburg, Celso Furtado e” – veja só – “J. K. Galbraith”³⁰¹. Desconheço se a leitura de Kenneth Galbraith por Barrio foi anterior aos objetos-trouxa, mas sem dúvida havia neles uma inversão de qualquer positividade afluyente. Essa idéia, aliás, de inversão estética da afluência econômica, era a própria base intelectual da “arte de guerrilha”, e estava presente em Frederico Moraes quando este escreveu seu conhecido texto “Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra”:

MARCUSE CONTRA MC LUHAN. O caráter repressivo da tecnologia atual, o desperdício da sociedade afluyente já foram denunciados amplamente por Marcuse. A tecnologia atual é grandemente orientada para a morte, apesar de todo o esforço contrário no sentido de salvar a vida (a luta contra o câncer, a leucemia, etc). Marcuse, no seu prefácio político de ‘Eros e Civilização’ afirma o corpo quando diz: ‘A propagação da guerra de guerrilha no apogeu do século tecnológico é um acontecimento simbólico: a energia do corpo humano contra as máquinas da repressão’. (...) O sucesso da “arte povera” tem o mesmo sentido simbólico apontado por Marcuse para a guerra de guerrilha³⁰².

³⁰⁰ GALBRAITH, John Kenneth. *A sociedade afluyente*. Rio de Janeiro: Expresso e Cultura, 1974 [1958].

³⁰¹ HERKENHOFF, Paulo. Barrio: liberdade, igualdade e ira. Op. cit., pp. 25-26.

³⁰² MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. Op. cit., p. 59.

A lógica de Frederico era simples: diante do atraso econômico e da calamidade social, restava ao artista brasileiro a oposição à arte afluyente – à arte “tecnológica” dos países “desenvolvidos” – através da afirmação estética da miséria, do precário e do corpo. Ou por outras palavras: era chegada a hora, enfim, do lixo como emblema moral.

Quem introduziu o detrito na arte foi Schwitters, na década 10/20. (...) A pop, arte afluyente, retomou a estética do lixo, tornando-a consumível. Os países periféricos, como o Brasil, alimentam-se das sobras (lixo, detritos, sucatas, embalagens) das nações que os dominam econômica e culturalmente. Sobretudo o lixo cultural, que aliena. Mas a sucata industrial é reaproveitada mesmo nos países ricos. No Brasil, transformamos, no Nordeste, a embalagem de leite em pó em filó, a lata de lubrificante em cesta de pão, assim como na favela carioca, o papelão corrugado pode servir de cama ou telhado. Nos Estados Unidos, como no Nordeste, ou na favela, o que importa não é tanto o lixo, resíduo de civilizações tecnológicas, mas a maneira como é transformado. A pop reifica os objetos que constituem o prosaico cotidiano, tal como artesão de Juazeiro ou Feira de Santana. Por outro lado, o Brasil, país subdesenvolvido, não é um só. O imperialismo paulista deságua o lodo de sua produção no Nordeste, que assim vai deixando de ser rural e artesanal. Enfim, o lixo é, sobretudo, um problema urbano, das grandes cidades, São Paulo, Nova York, Tóquio ou Milão. Um problema sócio-cultural – quando não moral. O lixo é a violência política, é o Esquadrão da Morte, é a tortura, a censura ou a fome – e todos os demais clichês brasileiros ou estrangeiros³⁰³.

Do lado da teoria, é certo, Frederico – que reivindicava o “subdesenvolvimento” como “um problema sócio-cultural, quando não moral” – estava realmente próximo do filósofo Herbert Marcuse, para quem o homem, diante da “sociedade afluyente”, só “podia evitar a fatalidade de um Estado de Bem-Estar Social através de um Estado Beligerante”³⁰⁴. Mas do lado da prática, convenhamos, era Barrio, precisamente ele quem confirmava essa “beligerância” através de seus objetos-rouxa.

³⁰³ Frederico Morais apud: BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

³⁰⁴ MARCUSE, Herbert. Prefácio político, 1966. In: _____ *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 15.

2.3. As duas situações-trouxa: tempo, evento, ação

Já se afirmou, no início deste capítulo, que o “tempo” (ou a “temporalidade”) era um importante eixo poético de *Trouxas*, um vetor fenomenológico decisivo que atravessava a obra em pelo menos dois registros. O primeiro – acabamos de ver – era a precariedade da matéria, evidente no aspecto decomposto dos objetos-trouxa; e o segundo – veremos agora – consistia nas ações processuais e efêmeras de Barrio, modalidades de *happenings* em que o artista dispunha suas trouxas no espaço público, buscando sempre o enfrentamento do juízo. Quanto ao primeiro registro, vimos que a precariedade da matéria evocava, nos objetos-trouxa, uma série de combinações de sentido que tinha no “tempo” seu fundamento primeiro. A “passagem do tempo”, evidente no processo transformativo do mundo físico, trazia em si, curiosamente, as marcas históricas de duas ordens semânticas distintas: de um lado, a desestetização da vanguarda internacional, e de outro, a alegorização da miséria brasileira, subdesenvolvida. Entretanto, veremos agora que Barrio não apenas criou objetos precários que fatalmente se desmanchavam “no tempo”, mas sobretudo fez deles o fundamento material e simbólico de algumas de suas ações estéticas mais importantes. Tais “ações”, bastante recorrentes na trajetória de Artur Barrio desde os anos 60, eram em geral denominadas pelo artista como “situações”, e envolviam um apelo quase ritualístico à percepção atual.

Já se disse que pela expressão “*Trouxas Ensangüentadas*”, ou simplesmente *Trouxas*, como prefiro, entendo o conjunto de pelo menos duas “situações” específicas desenvolvidas por Barrio entre os anos de 1969 e 1970. Em ambas as situações, os objetos-trouxa estavam no centro do sistema de relações estético-ideológicas do artista, sempre operando como uma espécie de eixo gravitacional de toda a dinâmica temporal da obra. E, como veremos a seguir, a temporalidade desses dois eventos estéticos também dialogava, já na origem, e simultaneamente, com as forças históricas da “vanguarda” e da “cultura brasileira”.

Por ora, vamos aos fatos. Somadas as duas situações-trouxa, o intervalo de tempo compreendido foi de cerca de cinco meses, o limite

geográfico englobou duas capitais brasileiras – Rio de Janeiro e Belo Horizonte – e as circunstâncias, em cada caso, expressaram marcos fortes da história das vanguardas. A primeira ação, intitulada “Situação... ORHHHH... ou... 5.000... TE... em... n.y... city”, ocorreu no Salão da Bússola, Rio de Janeiro, entre novembro e dezembro de 1969. Nela, depois de um mês de exposição pública de dois objetos-trouxa, Barrio acabou por dirigir-se ao Museu de Arte Moderna – o centro da vanguarda carioca – onde realizou uma espécie de *happening* envolvendo os dois trabalhos, num ritual de re-significação da arte ou de suas possibilidades. E a segunda ação, nomeada “Situação T/T,1”, ocorreu em Belo Horizonte nos dias 19 e 20 de abril de 1970, como parte do evento Do Corpo à Terra, organizado por Frederico Morais³⁰⁵. Ali, Artur Barrio preparou quatorze trouxas e as lançou no riacho do Parque Municipal da cidade, atraindo a atenção da polícia, do corpo de bombeiros e de uma multidão de pessoas. Do total de dezesseis objetos-trouxa envolvidos nas duas ações, todos foram abandonados nos respectivos locais, restando hoje apenas seus registros fotográficos, bem como breves anotações e relatos.

De saída, portanto, percebe-se: não temos como distinguir certos detalhes, amiúde essenciais, numa obra que não presenciamos com todos os sentidos, e esse é aqui o caso, afinal. A abordagem de acontecimentos que se perderam no tempo é, como sempre, apenas lateral, pois parte de um *corpus* limitado a imagens, letras e memórias – vestígios que apontam os limites potencialmente narrativos de um evento artístico que também é, nesse momento, um fato histórico. Esse aspecto, contudo, no meu entender, não comporta nenhuma espécie de inefabilidade do fenômeno, pois que apenas revela diferentes graus de experiência frente a um evento histórico determinado. Chego a pensar, inclusive, que há um momento na história das vanguardas – os anos 60 – em que as propostas estéticas processuais já nascem sob o horizonte de sua futura “restauração”, ainda que apenas documental. E se isso não diz tudo, naturalmente, por outro lado não nos impede de notar, por exemplo, que as “situações” de Barrio não foram ocasionalmente registradas pela câmera fotográfica, mas ao contrário. Assim, há, vemos logo, gostemos ou não, uma exacerbação do

³⁰⁵ A bem da verdade, como se verá logo à frente, a segunda situação-trouxa diz respeito apenas às duas primeiras das três partes que compõem a “Situação T/T,1” – nome mais genérico dado por Barrio ao conjunto de suas ações realizadas em Belo Horizonte no evento Do Corpo à Terra.

sentido de consciência histórica nessas *Trouxas*, o que implica em “vestígios” que talvez sejam, em Barrio, mais do que simples espectros de uma ausência.

Vistas como gestos exemplares daquilo a que Frederico Moraes nomeou por “arte de guerrilha”, as duas situações-trouxa de Artur Barrio – “Situação Orhhhhh” e “Situação T/T,1” – tinham um evidente traço comum: a aproximação radical entre a dimensão da forma (sintática) e a da ação (pragmática). Mas é claro: sendo *happenings*, essas “situações” faziam da sua estrutura formal uma ação no tempo, e até aí tudo normal. De importante mesmo, não a aproximação em si, mas seu *modus operandi* – o modo com que efetivamente se processou no espaço e no tempo. Daí, uma hipótese: em *Trouxas*, ao que parece, a forma estética e irreversível dos eventos não se moldou em função de uma ação qualquer – simples arranjo ou ordenação de partes –, mas sim em função de um conjunto de ações – vale dizer – *de tipo político*. Assim, conforme entendo, as duas “situações” em questão constituem verdadeira introjeção política das condições da vanguarda no Brasil, e pretendo desenvolver aos poucos essa afirmação.

Sob esse aspecto – o da introjeção de uma pragmática (“política”) no âmbito de uma sintaxe (“forma”) –, *Trouxas*, como obra integral, seguiu por dois caminhos diferentes: o da política da arte e o da arte política. No primeiro caminho, a formatividade da obra – das duas “situações” – era tributária de um esforço típico das vanguardas: a negação deliberada da arte como instituição social. Nessa opção anti-institucional, *Trouxas* desenvolveu-se, entre outras coisas, como uma forma de problematizar a “política da arte” – ou seja, como uma forma de testar a validade das estratégias e dos valores então tidos como hegemônicos na instituição-arte. E aqui vemos sua primeira introjeção política. No segundo caminho, o da “arte política”, temos a obra como uma forma de negociação entre as concepções estéticas do artista e a urgência de seus julgamentos éticos a respeito, sobretudo, da repressão militar. Nesses termos, *Trouxas* surgiu como uma inegável vontade de ação na vida pública, um desvio do terreno ficcional para o da consciência política e do impacto social.

Vejamos os dois caminhos, começando pelo primeiro.

2.3.1. As situações trouxa: anti-arte e Salão da Bússola

Trouxas é obra de vanguarda em sentido estrito, ou seja, obra que não só “experimenta” novas estratégias de linguagem, mas que sobretudo questiona os fundamentos – as “regras” – dos próprios jogos de linguagem, bem como seus lastros sociais. No final dos anos 60, quando Barrio despontou aos olhos da crítica, logo evidenciou-se em sua obra uma inquietação que se mostraria permanente frente ao conceito de arte e seu respectivo suporte institucional (a saber, os salões, a crítica e o mercado).

Roberto Pontual, em 1974, escreveu:

Foi por volta de 1969 que o trabalho de Barrio começou a chamar a atenção. Era uma época de intensa atividade pública da nossa vanguarda, ainda que, vista agora de certa distância, já se estivesse indicando ali o ponto extremo de um posicionamento coletivo a que a mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967, dera uma primeira consciência³⁰⁶.

E nesses termos, vemos logo: *Trouxas* despontava como um ponto de virada, não só na trajetória pessoal de Barrio, como na trajetória do pensamento de vanguarda no Brasil; muito embora não deixasse de remontar a outras ações anteriores, como reconheceu o próprio artista:

Depois que desenrolei meu primeiro rolo de papel higiênico era difícil conter o processo. Eu realizava trabalhos com papel higiênico em praias e morros e não queria fazer algo que fosse estático. Então, me veio a idéia de acumular lixo dentro do Museu. Eu não tinha qualquer preocupação com dinheiro, prêmios, não queria vender nada. Queria viver, dar o sentido de aventura que dei a meu trabalho³⁰⁷

A princípio, nada excepcional: eram apenas dois objetos-trouxa, simples sacos repletos de lixo. Ambos, enviados para a organização de um salão *de arte*, foram julgados por críticos *de arte*, aceitos como obras *de arte* e posteriormente expostos ao público dentro de um importante museu

³⁰⁶ PONTUAL, Roberto. Pão e papel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1974.

³⁰⁷ Artur Barrio apud: FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. (orgs). *Situações: arte brasileira – anos 70*. Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. a 24 set. 2000, pp. 12-13. Catálogo de exposição.

– adivinhem – *de arte*. A taxa de redundância era, ali, altíssima e o círculo, tautológico, se fechava: o museu, a crítica e o salão validavam-se como instituições “artisticamente” consagradas na exata medida em as obras expostas, criticadas ou selecionadas fossem consagradas, justamente, como “arte”. Frente à aparente perversão desse esquema, a linha questionadora de artista como Nelson Leirner (*Porco*, 1967) ou Lygia Pape (*Caixa de Baratas*, 1967) parecia ressurgir em Artur Barrio quando, em suas obras, o artista pretendeu expor as contradições dessa “lógica” institucional. *Trouxas* era propositalmente repugnante, invendável, se perdia no tempo e não se deixava estocar ou conservar. E sua formatividade, que operava, admitamos, um pequeno curto naquele circuito, encontrou, na invenção da categoria “Etc” do Salão da Bússola, uma brecha para chegar ao público pela primeira vez, embora não sem resistências.

Para Walmir Ayala, por exemplo, influente crítico de arte da época, os objetos-trouxa, como aliás boa parte das obras do Salão da Bússola, não pertenciam – ou não deveriam pertencer – ao universo da “arte”. Já foi dito: Ayala, júri do Salão, foi voto vencido frente ao “saco plástico” de Artur Barrio, e deixou claro nos jornais seu desconforto diante do “valeduto” da genérica categoria “Etc”³⁰⁸.

Já me referi ao surgimento da categoria acadêmico-dadá, aparecida no Salão da Bússola sob o epíteto de etc. (...) Ressalto o absurdo de reunir num mesmo salão propostas antagônicas, como os etc. e as outras, que se anulam mutuamente; sugiro aos defensores e teóricos desta arte de detritos, perecível, instantânea e circunstancial, a organização de um salão [feito] exclusivamente destas propostas, para um teste de exaustão e comunicação³⁰⁹.

A vocação “antimuseu, antigaleria, antiartística” dos objetos-trouxa, nomeada por Ayala³¹⁰, não deveria, na opinião do crítico, partilhar dos mesmos caminhos institucionais – o salão, a premiação, o júri – da “arte”.

³⁰⁸ AYALA, Walmir. Salão dos etc. Op. cit.

³⁰⁹ Idem. Salão da bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969.

³¹⁰ Idem. Salão dos etc. Op. cit. Outro crítico, Antonio Bento, também definiu a poética de Barrio em termos semelhantes – “Antiarte, antiestética, anticultura” – e aproveitou para salientar sua falta de originalidade – “Não há novidade na posição [de Barrio], análoga a de muitos jovens que nos últimos anos têm se declarado anarquistas, enquanto outros proclamam-se filiados a Dada e fazem trabalhos que se assemelham aos dos adeptos dessa corrente, nascida a mais de meio século”. BENTO, Antonio. O salão dos jovens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.

Ocorre, contudo, que o aspecto anti-artístico de uma obra como *Trouxas* não se limitava única e exclusivamente à estrutura formal do objeto no *espaço*, pois igualmente comportava uma estrutura transformativa e por isso mesmo *temporal*. Ou, dito de outro modo: a contestação de uma dada política da arte se dava *também como processo*, e esse foi o caso, afinal, da ação de Barrio, posteriormente batizada de “Situação Orhhhhh”.

De acordo com o artista, “Situação Orhhhhh” dividiu-se em duas “fases”, ambas contrárias a uma certa política institucional da arte. A primeira:

1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, interferência no regulamento do salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69 transformou os conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução.

Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T. E. (Trouxas Ensangüentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T. E. palavras. Após, meti um pedaço de carne nas T. E.

No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas³¹¹.

Como evento, não há como negar, essa tal “fase interna” [fig: 31] da “Situação Orhhhhh” remontava à idéia, importante na cultura política dos anos 60, de “participação”, e mais especificamente de “participação do espectador” – essa espécie de mito poético conceitualista. Como vejo, a idéia de “participação” nas artes plásticas passava pela negação de uma outra idéia, a da “contemplação desinteressada”. Por trás dessa negação, no caso brasileiro, havia um fundamento político acirrado pelo antagonismo entre produção cultural e governo militar. Entre 1964 e 1968, sabemos, era preciso participar, opinar, posicionar-se, e os artistas, alguns pelo menos, acabaram convertendo tal demanda ideológica em autêntico

³¹¹ BARRIO, Artur. Situação... ORHHHHH... ou... 5.000... TE... em... n.y... city, 1969. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 16.

fundamento estético quando passaram a cobrar do “espectador” uma posição, por assim dizer, “interessada”. Avesa aos mecanismos institucionais das exposições de arte, essa crítica ao “desinteresse” contemplativo assumiu duas formas típicas: uma *positiva*, em que o espectador era incitado a cooperar com a experiência criativa, como em Oiticica e Lygia Clark, e outra *negativa*, essencialmente centrada no enfrentamento da indiferença, e cujo expediente habitual era o choque³¹².



Artur Barrio

31. Trouxas ensangüentadas, 1969. Objeto-trouxa na “Situação Orhhhhh” – Salão da Bússola, Rio de Janeiro.

Sobretudo depois de 1969, com o fechamento dos canais de “participação” pública no debate político, a forma *positiva* da idéia de “participação do espectador” tendeu a ser sobreposta pela evidente agressividade de sua forma *negativa* – e é desse contexto, claro, que *Trouxas* derivou partes de sua estratégia. Frederico Moraes deu a medida: “Reaproveitando os materiais mais toscos, aproximando elementos díspares em ambientes neutros e higiênicos, Barrio consegue de tal forma

³¹² No livro *A sociedade transparente*, de 1989, Gianni Vattimo partiu de uma associação teórica entre a *Stoss* de Heidegger e o *Shok* de Walter Benjamin, para afirmar que o “choque”, como categoria, foi uma estratégia poética definidora das ações das vanguardas históricas ou das neovanguardas. Com o “choque” – escreveu Vattimo – “a obra de arte dadaísta é de fato concebida como um projeto lançado contra o espectador, contra qualquer segurança, expectativa de sentido, hábito perceptivo”. VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992 [1989], p. 55.

tensionar o local que ninguém pode permanecer indiferente”³¹³. Exato. O choque da visualidade patológica dos objetos-trouxa impôs aos espectadores do Salão da Bússola uma resposta de fato reativa: ao longo de um mês de exposição, a “participação dos espectadores”, se é que podemos falar assim, se deu quando os visitantes do Salão, num misto de insubordinação e ironia, espalharam ainda mais lixo na sala do museu e escreveram palavrões nos objetos-trouxa. Carregada de contradições, essa resposta do público era acima de tudo ambígua, pois parecia tanto concordar com os propósitos anti-institucionais da obra – já que somava-se a ela na condenação da assepsia museológica – quanto discordar da arbitrária aceitação de “sacos de lixo” num salão de arte – na medida em que rasurava, irremediavelmente, a “obra” apresentada. Para Barrio, as trouxas

provocaram uma certa reação. Na época houve agressividade ao mesmo tempo que apoio por parte dos espectadores. O Salão da Bússola foi formado por pessoas ligadas às artes publicitárias, esteticamente muito condicionadas a uma linha de pureza. Então, desde o momento que se rasga um monte de coisas, se quebra outra série de coisas e as transformam em lixo. Isso no Museu de Arte Moderna, uma área bem higiênica, automaticamente houve uma reação violenta por parte das pessoas, mas sem maiores conseqüências³¹⁴.

No dia 05 de dezembro de 1969, data de encerramento do Salão da Bússola, Barrio dirigiu-se ao Museu de Arte Moderna e decidiu dar seqüência à evolução de sua obra-processo, agora alterando a própria estrutura material de seus objetos-trouxa. Até aquele momento, como lembraria depois, em 1978, o crítico Francisco Bittencourt, cada trouxa exposta no Salão “ainda tinha um resquício de preocupação estética, cuidadosamente furada e pintada de vermelho, pendurada como



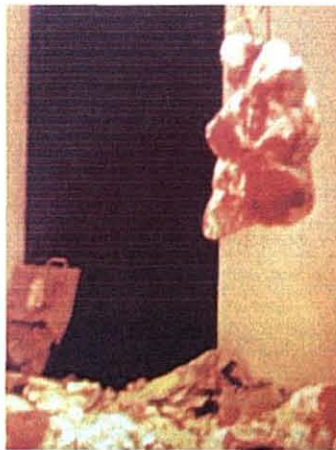
Artur Barrio

32. Trouxas ensangüentadas, 1969. Ação de Barrio na “Situação Orhhhhh” – Salão da Bússola, Rio de Janeiro.

³¹³ MORAIS, Frederico, apud: PONTUAL, Roberto. Pão e papel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1974.

³¹⁴ BARRIO, Artur. Depoimento ao Departamento de Pesquisa... Op. cit., p. 116.

num açougue em pleno ambiente sagrado do MAM³¹⁵. Chegado o último dia do Salão, Barrio, acompanhado pela lente do fotógrafo César Carneiro, mergulhou literalmente no lixo [fig: 32] e, como afirmou, “meteu um pedaço de carne nas T. E. [Troupas Ensangüentadas]”³¹⁶ – [fig: 33]. Pela primeira vez, portanto, a carne crua entrava na “composição” dos objetos-troxa, e esse era um dado novo – concordemos com Francisco Bittencourt – pois aprofundava, nesses objetos, um fundamento material (a carnalidade do vermelho-sangue) antes apenas evocado.



Artur Barrio

33. Troupas ensangüentadas, 1969. Objeto-troxa na “Situação Orhhhhh” – Salão da Bússola, Rio de Janeiro.

Feito isso, Barrio carregou os dois objetos-troxa e mais um punhado de lixo para os jardins do Museu de Arte Moderna, centralizando todo esse estranho conjunto numa área concretada e retangular destinada, nos dizeres do artista, “às esculturas consagradas” [fig: 34]. Disposta a ironizar a monumentalização das esculturas públicas e duradouras, a obra de Barrio ali permaneceu, abandonada, por cerca de dezenove horas – e até que foi bastante – antes de retornar à “invisibilidade” do mundo dos detritos. Era a segunda “fase” da “Situação Orhhhhh”:

2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (meu trabalho) de 1) para 2), dentro de um saco (usado para o transporte de farinha / 60 kg), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio.

Abandono desse trabalho no local às 18 hs.

No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior rebuliço, devido às T. E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local (...) imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou o que era aquilo... Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente ação de seus guardas, só

³¹⁵ BITTENCOURT, Francisco. Barrio: criar como viver, um eterno ato de luta. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, 1978.

³¹⁶ BARRIO, Artur. Situação... ORHHHHH... Op. cit., p. 16.

no dia seguinte, às 13 hs, é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos (de lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³¹⁷.

O amontoado orgânico e “ensangüentado” chamou a atenção da polícia carioca assim como no ano seguinte também chamaria da polícia mineira, em Belo Horizonte, no evento Do Corpo à Terra. O poder de estranhamento e a capacidade de sugerir imagens violentas ficavam por fim evidentes naquelas trouxas. Mas elas também punham em xeque o próprio parâmetro institucional da noção de “arte”. Se *não fossem* “arte”, os objetos-trouxa, vistos pela rádio-patrolha, teriam sido retirados imediatamente pelos funcionários do museu no momento do questionamento policial. E se, por outro lado, realmente *fossem* “arte”, não teriam sido recolhidos, no dia seguinte, para o depósito de lixo, mas sim devolvidos ao artista, pois o caso seria apenas de uma obra não retirada ao final da exposição³¹⁸. Visto no todo, esse evento, pitoresco e imprevisível, acabou de certo modo confirmando as contradições da instituição-arte em tempos de vanguarda – algo que afinal já estava em questão desde Marcel Duchamp, e que agora ressurgia, não sem certa violência, nas mãos de alguns jovens e inquietos artistas brasileiros, entre os quais Artur Barrio.



Artur Barrio

34. Trouxas ensangüentadas, 1969. “Situação Orhhhhh” – Salão da Bússola, Rio de Janeiro.

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 17.

³¹⁸ “Meu trabalho é perecível. Quando acaba é varrido pro lixo. Para mim, importa o que foi feito. É uma maneira bem subjetiva de conceber as coisas”, afirmou Artur Barrio, apud: ZARUR, Fernando. *A anarquia plástica de Artur Barrio em exposição*. Op. cit.

Às vanguardas nos anos 60 – já vimos – a operação anti-institucional surgia de dois modos: ora violentando “internamente” a “lógica” laudatória das instituições culturais, ora dela escapando, ou tentando escapar, através da diluição da experiência estética em espaços alternativos – públicos ou privados. Exemplo do primeiro modo, *Trouxas*, em sua atuação no Salão da Bússola – a tal “Situação Orhhhhh” –, acabou confirmando no final das contas aquilo a que aparentemente se propusera desde o início: uma contestação “interna” à política da arte, nomeadamente ao salão e ao museu. Nesse período, aliás, entre os anos de 1969 e 1970, Artur Barrio, na esteira do *Happening da crítica*, de Nelson Leirner³¹⁹, chegou mesmo a assumir a “crítica interna” à instituição-arte como um procedimento estético-ideológico central³²⁰.

O que não quer dizer, por outro lado, que naqueles mesmos anos, o segundo modo de operação anti-institucional – de ordem “externa”, por assim dizer – não estivesse também presente nas ações de Artur Barrio. Ao contrário. A idéia de explorar a imprevisibilidade estética das ruas da cidade – que havia se tornado mais comum desde 1968, com os eventos *Apocalipopótese* e *Domingo das bandeiras* – manifestou-se com todas as letras na “Situação T/T,1”, de Barrio – a segunda ação de *Trouxas*, ocorrida em 1970, na capital mineira.

Avancemos até lá.

³¹⁹ O *Happening da crítica* diz respeito ao caso em que Nelson Leirner contestou nos jornais a aceitação de seu porco empalhado como obra de arte no Salão de Brasília de 1967, o que obrigou os jurados do evento a justificar publicamente a aceitação do mesmo.

³²⁰ Entre o final de 1969 e o início de 1970, houve o caso mais significativo de Barrio nesse sentido. Para o II Salão de Verão, evento nacional ocorrido no Rio de Janeiro, o artista inscreveu na categoria “Desenho” três cópias manuscritas de um mesmo texto. Tratava-se um manifesto anti-institucional (“contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte”) onde se lia uma defesa da precariedade estética da arte do “3º mundo (América Latina inclusive)”. O manifesto foi aceito pelo júri do evento – então formado pelos críticos Walmir Ayala, Antonio Bento, Roberto Pontual, Carmem Portinho e Alcídio de Souza – sob a alegação de que a “caligrafia” (do texto manuscrito) era uma forma válida de “desenho”. Barrio, que havia partido de uma evidente provocação institucional, reagiu indignado à aceitação de sua “obra” e redigiu um novo manifesto, verdadeira declaração de guerra contra o júri. O novo texto – intitulado “Ao público” – foi distribuído durante a abertura do II Salão de Verão (20 de janeiro de 1970 – MAM-RJ), o que acirrou ainda mais os ânimos. Cf. BARRIO, Artur. Ao público. Texto datilografado, datado e assinado, folha única, Rio de Janeiro, 20 jan. 1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ). A polêmica, importante para a compreensão dos aspectos históricos envolvidos na “crítica interna” à instituição-arte, pode ser acompanhada através de artigos publicados na imprensa. Cf., por exemplo, os textos de Walmir Ayala (“II Salão de Verão”, 18 jan. 1970; “Sintomas de um salão”, 20 jan. 1970; “Manifesto e comentário”, 28 jan. 1970; “Salão de Verão: dois depoimentos”, 14 fev. 1970), de Antonio Bento (“O salão dos jovens”, 14 fev. 1970) e de Roberto Pontual (“Objeto e objeções”, 14 fev. 1970) – todos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* –, além do artigo “Critérios de julgamento” (27 jan. 1970), de Frederico Morais, publicado no *Diário de Notícias*.

2.3.2. As situações-trouxa: da anti-arte à encenação da morte

Estava prevista para abril de 1970 a inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Nessa ocasião, como já foi dito, Mari' Stella Tristão, então diretora do Setor de Artes Plásticas do Palácio, convidou o crítico Frederico Moraes, mineiro radicado no Rio de Janeiro, para desenvolver uma manifestação artística durante as comemorações oficiais. Atendendo ao convite, Frederico, com a colaboração de artistas da vanguarda carioca e mineira, acabou realizando um dos mais impactantes eventos da história da arte brasileira: a mostra *Do Corpo à Terra*. Como já se disse, *Do Corpo à Terra* possui hoje um estatuto emblemático, na medida em que vem sendo paulatinamente interpretado, seja pela memória, seja pela historiografia, como a condição limite de um processo histórico, espécie de último ato da trajetória estética e ideológica da vanguarda nacional. E não há dúvidas: frente ao universalismo messiânico implícito na noção de "vanguarda brasileira", *Do Corpo à Terra* nos soa agora como o esgotamento ou a crise mesma daquele projeto – autêntico anti-clímax de sua história. Algo se partiu no evento mineiro – algo que, tendo passado pela Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ, 1967) e pelo Salão da Bússola (MAM-RJ, 1969), de repente não se completou³²¹. É claro, contudo, que a convergência entre invenção estética e contestação política ainda era o mote, o eixo, o fundamento, admito. Mas, tudo posto, havia em *Do Corpo à Terra* uma radicalidade aterradora desses termos, um grau de violência provavelmente inédito na história da arte – e talvez mesmo na da cultura – no Brasil.

Em *Do Corpo à Terra*, notemos bem, a estratégia em pauta era a do *desvio* – pois, entre as obras apresentadas, invariavelmente partiu-se da problematização da arte e seu *socius* para se chegar, de modo "desviado", a questões sociais mais urgentes, como a violência militar ou a liberdade de expressão. Partindo da comemoração de um evento artístico não só "institucional" como sobretudo "oficial", *Do Corpo à Terra*, nas mãos de

³²¹ Sobre o assunto, sugiro: REIS, Paulo de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política* entre os anos de 1965 e 1970. Tese – Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2005.

Frederico Morais, e na prática dos artistas, acabou por fazer das questões da "política da arte" uma possibilidade – ainda que desesperada – de se tentar fazer "política" (*tout court*) num contexto repressivo. E a participação de Artur Barrio nesse contexto, veremos agora, teve repercussão exemplar.

Na noite de 19 de abril de 1970, antevéspera do dia de Tiradentes, Barrio deu início à sua participação no evento mineiro. Centrado na idéia de experiência estética processual e extra-institucional, o artista, acompanhado de perto pelo amigo e fotógrafo César Carneiro, seu alter-ego visual, idealizou e executou, entre os dias 19, 20 e 21, um conjunto de três ações a que nomeou, muito genericamente, de "Situação T/T,1". Já mencionei que considero essa "situação" como uma das duas ações que compõem *Trouxas* como trabalho, mas chegou o momento de dizer que é apenas uma parte dela que diz respeito às tais trouxas ensangüentadas. Ordenemos as coisas.



Artur Barrio

35. Trouxas ensangüentadas, 1970. Barrio perfurando um objeto-trouxa na "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

De acordo com Barrio, a "Situação T/T,1" dividiu-se em três "Partes" – três ações distintas que, para o artista, formavam um todo³²². A primeira parte, também batizada de "14 movimentos" ou "preparação das T. E.", teve início na noite de 19 para 20 de abril e consistiu na confecção ritualizada – e devidamente fotografada – de quatorze objetos-trouxa. Vemos nas fotos: Barrio, num recinto fechado, vestiu duas luvas claras e, com o auxílio de alguns instrumentos, entre os quais um novelo de cordas e uma faca, embrulhou sobre o chão suas trouxas de carne, para depois perfurá-las [fig: 35]. O material utilizado, segundo o artista, foi "sangue, carne, ossos, barro, espuma de

³²² De minha parte, adianto apenas que aquilo a que denominei por segunda "situação-trouxa", em oposição à primeira, ocorrida no Salão da Bússola, coincide exatamente com as duas primeiras "partes" da "Situação T/T,1", sendo a "terceira parte" um evento descolado.

borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel, etc³²³. A segunda parte, por sua vez, fartamente fotografada, teve início na manhã do dia 20 e avançou pela tarde, desdobrada em dois momentos. Primeiro, o abandono dos quatorze objetos-trouxa num córrego – o Ribeirão Arrudas, meio rio, meio esgoto – situado no Parque Municipal, centro de Belo Horizonte [fig: 36]. E, depois, o registro fotográfico e anônimo das reações das pessoas que, a partir das quinze horas aproximadamente, começaram a aglomerar-se, curiosas, em volta daqueles corpos flutuantes e sangrentos. Ao crescente interesse dos passantes, aliás, logo somaram-se a polícia e em seguida o corpo de bombeiros, numa espécie de espetáculo voyeurístico e mórbido, verdadeira instabilidade da ordem pública. E, finalmente, no dia seguinte, 21 de abril, Tiradentes, desenvolveu-se a terceira e última parte, a única sem a presença dos objetos-trouxa [fig: 37]. Nela, Barrio, sempre fotografado por César Carneiro, desenrolou sessenta rolos de papel higiênico numa beira erma e rochosa do Ribeirão Arrudas – evocando, assim, sua própria obra *P... H...* [Papel Higiênico], de 1969, já mencionada³²⁴.



Artur Barrio

36. Trousas ensanguentadas, 1970.
Objetos-trouxa na "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

Em depoimento à socióloga Joana Lima, Barrio relembrou a "Situação T/T,1" como a radicalização de projetos anteriores:

Belo Horizonte foi um convite de Frederico Moraes para que eu atuasse no Do Corpo à Terra. Então ali eu radicalizei, quer dizer, já tinha colocado um pouco de carne no Salão da Bússola, no MAM. Já tinha retirado aquele material posteriormente para o exterior, já tinha havido uma espécie de aparecimento de

³²³ BARRIO, Artur. Situação T/T,1. Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 20.

³²⁴ As informações básicas sobre "Situação T/T,1" podem ser consultadas tanto nos registros fotográficos de César Carneiro quanto no texto BARRIO, Artur. Situação T/T,1. Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., pp. 20-25.

algo fora do contexto da arte comum, ligado ao dia a dia. Em Belo Horizonte a coisa explodiu e eu radicalizei completamente. Eu sabia o que ia fazer, o fotógrafo estava comigo, César Carneiro, acho que ele também estava mais ou menos preparado. Agora não estava combinado. Então o que aconteceu foi algo inesperado, dentro do contexto ligado à arte, porque aquilo ali era um espaço condicionado à arte, só que a repercussão e a ação foi como se não fosse. A repercussão está nos cromos que eu tenho até hoje, estão aí. Houve uma confluência enorme de pessoas no Parque Municipal no centro da cidade, no Riberão do Arruda. Veio a polícia, veio corpo de bombeiro. Foi um negócio completamente inesperado, mas enfim (...) Depois disso eu fugi no primeiro ônibus³²⁵.



Artur Barrio

37. 3ª Parte da "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

Um pouco na esteira de Oiticica, o componente "ambiental" de "Situação T/T,1" é evidente. Analisando os registros disponíveis, o evento provocado por Barrio parece, no final das contas, ter conformado – para falar com liberdade – um tipo de *paisagem* – uma espécie de ambiente habitado pela ação dos homens, focado em certo ângulo e narrado em termos evocativos. Cenário, personagens, figurino: a trama da "encenação" tem um quê de coerência,

curiosamente. Entre as "evocações" possíveis, uma das mais fortes reside na associação visual – no caso, *fotográfica* – entre a precariedade, a abjeção e a miséria. Mas claro: como fotografias, aquelas são imagens comuns, esteticamente convencionais e portanto não-problemáticas; afinal, não se esqueça, estamos diante de registros e não de obras de arte. Mas como simples vestígio – entremos no jogo –, o imageado é ainda denso, visceral e sugere violência: desencantamento. Há um valor negativo e opressor nessas imagens, uma contrapartida grotesca ao mundo desenvolvido e *high-tech*, a confirmação inabalável de um *parti pris* ideológico. Como *performers* dilacerados, os objetos-roupa exibem sua tragédia: feridas expostas, ventres rasgados, eles repousam, nos limites da forma-matéria, em algum ponto das margens imundas de um esgoto

³²⁵ Artur Barrio apud: LIMA, Joana D'Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda...* Op. cit., p. 170-1

urbano [fig: 38]. O olhar faz a devassa e se aproxima num close: a carne podre e os ossos saltam à vista. Meninos pobres, urbanos, curiosos, seguindo o percurso, à distância, de algo que bóia no esgoto [fig: 39]. Seus olhares desviam da cena, nos encaram, e denunciam o jogo de espelhos: vemos ali a "América Latina" de Artur Barrio³²⁶ – e ela, igualmente, nos vê. A distância é a mesma.

A sujeira, sob a forma do esgoto ou da decomposição, resumia, nalguma medida, um olhar ao mesmo tempo contestador (frente à lógica da "exclusão") e amoroso (frente ao que é "excluído").

O que procuro é o contato da realidade em sua totalidade, de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação esta que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos. (...) Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc, automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU), nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é... os pedestres etc.

O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico³²⁷.

Em "Situação T/T,1", Barrio retomou e sobretudo prolongou suas questões poéticas anteriores. O precário e o efêmero, ressurgidos como idéias fortes, ainda estavam no centro de suas ações, e ajudavam a reformar, no tempo, o curso bruto da matéria. Passados quatro meses, a experiência "terceiro-mundista" do Salão da Bússola reaparecia ainda mais potente em Do Corpo à Terra. A quantidade de objetos-trouxa aumentou, bem como sua própria regularidade formativa – eram agora quatorze



Artur Barrio

38. Trouxas ensanguentadas, 1970. Objeto-trouxa na "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

³²⁶ *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, nº 462, 11 dez. 1969.

³²⁷ BARRIO, Artur. *Lama / carne esgoto*, Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 146.

"montagens-remendo" elaboradas pelo artista numa fatura estética ainda "improvisada" e "miserabilista". O "aspecto América Latina" de Barrio não só estava lá, novamente, na formatividade precária e repulsiva daqueles objetos, como aliás retornou revigorado. Antes, no Salão da Bússola, os objetos-trouxa, violentados pelo público, mostraram-se pouco adaptados à assepsia quase-cirúrgica do espaço museológico, e acabaram apenas retornando, sem maiores transtornos, ao lixo de onde vieram. Agora, descolados de salões ou museus e potencializados nas ruas da capital mineira, os objetos surgiam imersos – literalmente – em novo meio, este ainda mais abjeto, o esgoto, e "dialogavam" não mais com visitantes de exposições, mas com o sujeito anônimo e ocasional da cidade. Buscava-se, se for possível falar assim, o avesso da arte na arte.

Barrio (...) diz que não quer mais ser chamado de artista, que voltou transformado de Belo Horizonte e que se quer entranhar cada vez mais no lixo, porque ele (o lixo) 'tem personalidade própria, é um todo orgânico, pulsa e reage'. Em Belo Horizonte fez quinze trouxas de carne que distribuiu por diversos pontos da cidade, mas concentrou-se num ponto do parque onde corria um riacho e havia um esgoto. O papel higiênico é a parte mais leve da sua experiência, existencialista, sim. Joga-o no ar para que o vento forme suas composições³²⁸.



Artur Barrio

39. Trouxas ensangüentadas, 1970. Meninos acompanham objetos-trouxa na "Situação T/T,1", abril de 1970, Belo Horizonte.

³²⁸ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

Como ação, "Situação T/T,1" trouxe alguns problemas à instituição-arte. De saída, dispersando os limites da "arte" na cidade, ela, a "situação", elaborou um questionamento *negativo* da política da arte, e constituiu-se, assim, numa contrapartida evidente à "lógica" institucional, museológica e monumental. Menos evidente que isso, contudo, ela também elaborou, de certo modo, um "discurso" sobre os valores, sobretudo quando problematizou a relação entre o objeto de arte e seu meio social. Não era mais, por exemplo, o salão ou a defesa desse ou daquele júri que validavam a proposta de Barrio. E a "arte" também não retornava ao lixo pelas mãos desavisadas de funcionários de um museu – era agora o próprio artista quem exercia um valor, propunha o aleatório e abandonava sua obra esgoto abaixo. O meio era outro e confundia-se, anonimamente – e para muito além do campo da arte – com o corpo social da vida na urbe.

Nessa linha, aliás, em 1978, o crítico Francisco Bittencourt destacou com todas as letras a obra de Barrio como um "ataque direto e lúcido às falácias do sistema de arte, uma manobra aberta, onde as tomadas de posição e as renúncias estão claramente delineadas" – um rompimento com "o círculo vicioso" do sistema de arte que "transforma o artista numa simples peça da engrenagem"³²⁹. E foi mais além:

As trouxas ensangüentadas talvez sejam a parte mais conhecida da estratégia de luta de Barrio no campo da arte. Ele começou a apresentá-las a partir do Salão da Bússola (1969), junto com os sacos de lixo. (...) A produção desses 'objetos' aumentou paulatinamente e, em dado momento, as trouxas foram espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, juncando as ruas e assustando os transeuntes. Conta o artista que um monte delas foi deixado em frente à lanchonete Bob's, de Copacabana, causando enorme rebuliço entre os empregados da casa, que começaram a escondê-las. O momento mais violento dessa série se concretizaria em Belo Horizonte, no evento *Do corpo à Terra* (1970), quando Barrio usou carne e ossos reais, comprados num açougue local. A presença daqueles pacotes, sangrentos e fétidos, atraiu multidões ao Parque Municipal e exigiu a intervenção dos bombeiros, quando se começou a falar sobre as atividades do Esquadrão da Morte³³⁰.

³²⁹ Idem. Barrio: criar como viver, um eterno ato de luta. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, 1978, pp. 45-46.

³³⁰ Idem, *ibidem*, p. 46. Dois anos depois, em 1980, Bittencourt confirmou a referência ao Esquadrão: "As trouxas ensangüentadas intrigaram de tal forma o povo de Belo Horizonte, que se pôs a murmurar sobre crimes do Esquadrão da Morte, que tiveram de ser retiradas com presteza pelos garis. Era a arte incômoda e fétida que seria posta à prova por seu autor em diversas ocasiões". BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In:

Apontando a passagem que evidentemente ocorreu, na obra de Barrio, entre a crítica institucional – “luta no campo da arte” – e a questão da violência policial – “Esquadrão da Morte” –, Bittencourt acabou por chegar ao cerne daquilo a que há pouco nomeei por “estratégia do desvio”. Como falei, “desvio” aqui significa uma alteração de rumo, conversão indireta entre problemas éticos e estéticos – o modo, enfim, com que, tendo partido do universo da “política da arte”, *Trouxas* chegou, por caminhos diversos, ao da “arte política”. E se digo “arte política” e não “arte *como* política”, é porque percebo em Barrio não um fundamento estético baseado na militância estrita e organizada, mas uma confluência (insuportável a longo prazo e por isso mesmo ocasional) entre insubordinação poética e raiva política – a manifestação efetiva de uma urgência moral que se quer vincular, ativa e imediatamente, à virulência do seu tempo.

Nesse caminho, evocando a morbidez evidente tanto da aparência quanto da aparição de corpos mutilados que bóiam num rio, Barrio acabou “interpretando”, no tecido social, as práticas assassinas do terrorismo de estado, clandestino ou encoberto. Ao explorar a decomposição dos corpos, “Situação T/T,1” invocou, ou teve o poder de invocar, no plano formativo, o abandono anônimo de restos *humanos* no esgoto (a popular “desova”), e com isso provocou uma “encenação” pública – espécie de *happening* coletivo em que os passantes reagiam ao saldo macabro, inconstitucional e contra-revolucionário dos grupos de extermínio. Em questão, é claro, e como bem lembrou Bittencourt, estava a sombra clandestina do Esquadrão da Morte, conhecido grupo de extermínio formado sobretudo por policiais e dedicado à perseguição e aniquilamento de criminosos³³¹. Daí, talvez, o

Depoimento de uma geração: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

³³¹ Criado em fins dos anos 50 no Rio de Janeiro e formado, em linhas gerais, por policiais, ex-detetives e detetives, o Esquadrão da Morte foi um temido grupo clandestino dedicado ao combate e ao extermínio de criminosos considerados de alta periculosidade. De 1968 a 1974, o Esquadrão passou a atuar em São Paulo, sob a liderança do conhecido torturador e assassino de criminosos, Delegado Fleury, do 41º Distrito Policial de São Paulo. Entre outros “feitos”, o grupo foi responsável pela morte de Carlos Marighella, conhecido líder guerrilheiro citado no capítulo anterior. Sobre o assunto, cf: COSTA, Márcia Regina da. O esquadrão da morte em São Paulo. In: SILVA, Ana Amélia; CHAIA, Miguel. (org). *Sociedade, cultura e política: ensaios críticos*. São Paulo: Educ, 2004, pp. 369-390.

grande “interesse” popular no evento – Barrio falou em cerca de cinco mil pessoas³³² –, sem contar a presença de bombeiros e policiais.

O jovem Artur Barrio, vemos logo, lutou contra o invisível, e assim assumiu, no plano poético, uma das principais questões da arte: a materialização não só do “inefável” – o que é sempre evidente, já que a arte, a rigor, não “diz” nada –, mas, sobretudo, do “impalpável”. Largando seus objetos-trouxa, já em si mesmos formalmente violentos, no curso marginal e tortuoso de um esgoto urbano, o artista “simulou” – no plano estrutural – o destino, no auge da repressão militar, dos muitos sujeitos “desaparecidos”, e convocou no imaginário coletivo os sinais da violência policial. Mas mais do que isso: ele criou *um fato social*, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada *visibilidade* à prática naturalmente *invisível* do terror.

Barrio, numa palavra, trouxe o medo.

Não espanta, portanto, que a questão da violência política, enquanto sentido discursivo, tenha logo servido de caução, em alguns casos, à legibilidade estética de *Trouxas* – e o episódio mais curioso nesse sentido é o do crítico de arte Walmir Ayala. Lembremos que à época do Salão da Bússola, no final de 1969, o crítico mostrava-se, através de artigos na imprensa, especialmente intolerante com a situação de “vale-tudo”³³³ de obras como as de Barrio. Pois bem. Passados pouco mais de três anos, contudo, agora em 1973, Ayala já afirmava, a respeito das trouxas, que “em Barrio há uma intenção dilacerante de apontar o massacre”³³⁴ – e com isso endossava um determinado sentido (político, no caso) àquilo que ainda há pouco era, para ele, apenas o mais despropositado *non sense*. Por esse caminho, aliás, essa “legibilidade” da obra do artista seguiu ganhando força e chegou mesmo a descambar, em dado instante, numa associação direta entre a escatologia dos dejetos e o poder repressivo. Em 1977, por exemplo, escrevendo de Paris, o crítico Álvaro Egídio, pensando no terrorismo poético de Barrio, citou “o lixo [e] as lixeiras” como o “lugar onde jogam os assassinados pela repressão” – numa referência “à visão da

³³² BARRIO, Artur. Situação T/T,1. Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Lúcia (org). Op. cit., p. 23.

³³³ AYALA, Walmir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

³³⁴ Idem. Cerimônia em três tempos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1973.

realidade brasileira em relação com os chamados processos de limpeza utilizados pelo poder e com a liquidação dos marginais³³⁵.

Da violência do mundo à da forma, o crítico Tony Fusco, em 1971, via na obra de Barrio um produto legítimo – e por isso mesmo trágico – das insanidades da história.

‘Alguém disse que as palavras são História destilada. POW! SMASH! ZAP! BANG BANG! BOOM! explodem em nossa vida cotidiana, na arte, na música, no teatro nos quadrinhos, no cinema, na TV. São os sons da violência e o ruído está se tornando ensurdecedor’. Assim falou a crítica americana Charlotte Willard sobre os Simpósios Sobre Destruição da Arte (DIAS) de Londres e Nova Iorque, que tratavam de ‘promover uma conscientização de nossos compromissos emocionais com a violência e, a partir dessa nova consciência, rejeitar a violência como solução de problemas pessoais e coletivos’. Esse novo tipo de proposição artística surgiu também no Brasil: depois dos primeiros *happenings* de 66 (Vergara, Gerchman, Antonio Dias), uma nova geração, a partir de 68, não só levou a arte para as ruas como passou a questionar o sentido da arte num mundo agressivo e difícil. Choveram novos rótulos – *earth-art*, arte do lixo, *arte pópvera* [sic], *arte conceitual*, etc. *Esgueirando-se por entre eles*, Barrio, 26 anos, mandou o seu recado. (...) O material usado é familiar a todo mundo: o pão nosso de cada dia, cerveja, sacos plásticos, papel higiênico e as famosas ‘trouxas de carne’ que botaram Belo Horizonte em pânico (*Do Corpo à Terra*, 70) e foram caçadas pelo Corpo de Bombeiros por toda a cidade. Como se vê, algo mais do que simples violência do homem: a lenta corrosão cotidiana a que ele está tragicamente submetido³³⁶.

A rejeição da violência nascia, assim, de sua consciência; e se a arte explorava, ou parecia explorar, àquela altura, a violência como linguagem – na realidade a própria *violência da linguagem* –, isso era parte de um processo positivo de conscientização crítica frente a um “mundo agressivo e difícil”.

³³⁵ EGÍDIO, Álvaro. Marginalidade e liberdade. Paris, mar. 1977. In: *Barrio*, Galeria Alvarez, Porto, 1977. Catálogo de exposição. Sem paginação.

³³⁶ FUSCO, Tony. Barrio e a violência de cada um. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, nov. 1971.

2.4. Monumento-trouxa: o que sobra da obra feita de sobras

Desde muito cedo a violência – ou melhor dizendo, a conexão com um mundo violento, repressivo e subdesenvolvido – consistiu numa das mais usuais condições de legibilidade das *Trouxas Ensangüentadas*, espécie de discurso privilegiado sobre sua “linguagem”. Em pouco tempo, não só a crítica de arte confirmou essa leitura, mas como vimos, o próprio Artur Barrio tendeu, ao menos inicialmente, a associar a agressividade de sua poética com alguns aspectos conjunturais – ideologicamente selecionados – de seu lugar de enunciação.

Nesses termos, o atributo “violento” de *Trouxas*, via de regra relacionado aos componentes repressivos do mundo social, tendeu a assumir desde logo um aspecto bastante difuso, tripartido – ora centrando-se nos saldos perversos da ditadura militar brasileira, ora voltando-se ao “miserabilismo” cultural como caminho possível à vanguarda no subdesenvolvimento, ora convergindo para a negação de certas convenções artísticas tidas como “institucionalizadas”. Desses três níveis hermenêuticos, todos fundados no “choque”, o terceiro merece ainda, aqui, uma última referência.

Em 1974, o crítico Roberto Pontual, que ao contrário de Frederico Moraes, por exemplo, não era nenhum ardoroso defensor das vanguardas, já apontava Barrio como

o mais radical de todos os que, especialmente de 1969 a 1971, propuseram uma violentação vertical do conceito estratificado de beleza, na busca e dignificação de seu exato oposto. O lixo, as sobras, a perecibilidade do orgânico, o choque no limite da repugnância, o inusitado corroendo as seguras cadeias do cotidiano passaram a valer como seus instrumentos de trabalho, materiais de uma obra disposta de qualquer maneira ao susto, ao soco, à repulsa gerando descoberta. Uma obra contra a assepsia da obra³³⁷.

A “violência”, assim, antes mesmo de basear-se diretamente nas injustiças do capitalismo internacional ou na opressão de um regime autoritário, orientava-se no sentido da desarticulação, sempre dinâmica, dos julgamentos embotados – aí incluído todo “conceito estratificado” e

³³⁷ PONTUAL, Roberto. Pão e papel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1974.

“asséptico” de “beleza”. Por aí, portanto, compreende-se que uma obra que evocava expressões como “susto”, “soco” ou “repulsa” tivesse a capacidade efetiva de desestabilizar, ainda que momentaneamente, as práticas convencionais do circuito de arte – e aqui o caso do Salão da Bússola é um exemplo importante. Nesse sentido, é também compreensível que uma obra baseada no princípio estético do “choque” tenha uma relação contraditória, para não dizer turbulenta mesmo, com o seu próprio processo de “institucionalização”.

No mesmo dia, vimos, em que Barrio soltou quatorze objetos-trouxa no Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, ele também escreveu, com todas as letras, no manifesto “Lama / carne esgoto”, que o seu “trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado”³³⁸. Com isso, evidentemente, defendia-se um aspecto, digamos, não-patrimonial da experiência estética – sua dimensão fenomênica legitimamente irrecuperável, incoleccionável e invendável. Mesmo assim, houve um momento, na verdade uma soma de momentos, em que a obra de Barrio precisou, apesar de toda “violência”, operar alguma forma de “retorno”, enquanto informação “artística”, ao campo da “arte”. E para tanto, afora as próprias “explicações” do artista e da crítica de arte, *Trouxas* organizou-se, enquanto visualidade, basicamente em dois *corpus* distintos.

O primeiro deles consiste nos registros visuais das duas “situações” (“Orhhhhh” e “T/T,1”) e pode ser encontrado, sob a forma de reproduções, nas mais diversas mídias – de catálogos de arte à própria Internet³³⁹. Parte desse primeiro *corpus* visual foi mostrado, em primeira mão, já em julho de 1970, na mostra internacional Information, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a curadoria do crítico norte-americano Kynaston McShine³⁴⁰. Vimos no capítulo anterior a importância de Information no cenário do conceitualismo mundial, e daí talvez derive parte

³³⁸ BARRIO, Artur. Lama / carne esgoto, Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Lígia (org). Op. cit., p. 146.

³³⁹ A “Situação... ORHHHHH... ou... 5.000... TE... em... n.y... city” (Rio de Janeiro, 1969) encontra-se documentada numa série de dezoito cartões (34 x 22 cm cada) que pertencem ao acervo do artista. E os registros da “Situação T/T,1” (Belo Horizonte, 1970), por sua vez, consistem em 46 lâminas (fotografia sobre papel – 35,5 x 24 cm) que pertencem à coleção Delcir e Regina Costa. As fotografias das duas “situações” foram reproduzidas, ao longo dos anos, em diversos catálogos de arte, alguns deles citados neste texto.

³⁴⁰ Para Information, ao invés de despachar, por exemplo, um objeto-trouxa como obra sua, Barrio optou por enviar alguns registros visuais da “Situação T/T,1”.

do processo inicial de legitimação institucional de *Trouxas*. Nesse contexto, quatro registros fotográficos – referentes à segunda parte da “Situação T/T,1” e acompanhados de uma descrição muito sucinta (“obra realizada em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 20 de abril de 1970”) – foram publicados na página 17 do catálogo da mostra³⁴¹. Tais registros, contudo, surgiam ali valorizados apenas como *imagens*, ou seja, como signos visuais que, não tendo densidade pertinente³⁴², eram – e são – capazes apenas de *evocar* a “situação” registrada.



Artur Barrio

40. Trouxa ensangüentada, 1969. Tecido, barbante e tinta. 60 x 33 x 24 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O segundo *corpus* de visualidade de *Trouxas*, por sua vez, consiste num curioso objeto [fig: 40] que parece correr, sob certo aspecto, na contramão desses registros. Sintomaticamente batizado de *Trouxa Ensangüentada*, esse novo trabalho, indo talvez na busca da tal “pertinência” material, foi construído por Barrio nos moldes de um objeto-trouxa e, depois de adquirido pela

coleção Gilberto Chateaubriand, passou a integrar o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sobre essa peça, entretanto, Artur Barrio escreveu, de próprio punho, a seguinte ressalva: “esta ‘Trouxa Ensangüentada’ é um protótipo (1969) que jamais integrou a Situação Orhhhhh (1969) ou a Situação T/T,1 (1970), situações essas das quais só os registros ficaram”³⁴³.

Em suma, a obra “*Trouxa Ensangüentada*” – nomeada no singular e entre aspas pelo próprio autor – acabou, de alguma forma, e meio pelo

³⁴¹ *Information*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição, p. 17. A descrição, no original, está em inglês: “Work realized in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, April 20, 1970”. No topo da página, uma breve apresentação do artista: “BARRIO – born 1945, Porto, Portugal; lives in Rio de Janeiro, Brazil” (“BARRIO – nascido em 1945, Porto, Portugal; vive no Rio de Janeiro, Brasil”).

³⁴² Por “densidade pertinente” entendo toda a materialidade vista como condição necessária para a definição de um fenômeno. A densidade das imagens publicadas no catálogo, por exemplo, teria pertinência apenas no caso de uma análise do catálogo como material gráfico, peça de design ou obra editorial, ao que as “imagens” seriam agora compreendidas como “impressões”.

³⁴³ BARRIO, Artur. Texto manuscrito e assinado, 2000. Publicado em BOUSSO, Vitória Daniela (org). *Artur Barrio*. Op. cit., p. 99.

avesso, acentuando certas contradições institucionais do meio de arte já expostas, dinamicamente, pelas próprias *Trouxas*. Em Barrio, como vemos, fica mais do que evidente a separação entre esse objeto e as situações “das quais só os registro ficaram”. Mas então, percebe-se: quando uma instituição artística (coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna) aceita um “protótipo” (dito pelo artista) como parte integrante de seu acervo (obra-patrimônio), é na realidade a simples “ocorrência” (manifestação empírica) de um projeto alográfico (no sentido de Gérard Genette) que se está aceitando como “obra”. Contudo, quando esse trabalho se torna “acervo” – e é assim destacado não só do mundo mas de seus eventuais similares (outros “protótipos” potenciais) – ele se torna, em certo sentido, novamente “único”, e passa a ser tratado como objeto “autográfico”, que é a única imanência possível aos monumentos. Ocorre que esse trabalho – a *Trouxa*, no singular – não integrou, como alertou o artista, nenhuma das “situações” realizadas, o que a impede de funcionar, claro, como relíquia – esta conhecida forma, por vezes muito rentável, de fetiche-autográfico. De qualquer modo, diante da obra de Barrio, não faria grande diferença, creio, se alguma “relíquia” ainda existisse: o artista, vimos mais de uma vez, definiu os contornos de suas duas “situações” – a que denomino *Trouxas* – com base em experiências corporais e perceptivas que se perderam no tempo. Definiu-as, enfim, e para falar simplesmente, como *happenings* – eventos autográficos temporais e irreversíveis que não se deixam, por isso mesmo, monumentalizar, salvo pela memória.

A contradição aqui é certa e diz respeito tanto às obras de Barrio – *Trouxas* e *Trouxa* – quanto à “lógica”, nem sempre compreensível, da política da arte. Não admira, portanto, que Barrio, certamente sensível à conflitante relação entre a monumentalização da cultura e o arbítrio autoral, tenha escrito, num misto de ironia estética e tragicidade institucional, um último alerta:

“P.S: esta trouxa jamais poderá ser restaurada”³⁴⁴.

Aí sua “política”.

³⁴⁴ Idem, *ibidem*.

3



a palavra

3. A PALAVRA – De 0 às 24 Horas, de Antonio Manuel

Antonio sabe que cada contexto ou suporte exige um tratamento específico. Cada meio tem sua própria temperatura. Na batida da História, é preciso saber tomar o pulso de cada momento – Frederico Morais³⁴⁵.

De 0 às 24 horas é uma dessas obras que tem urgência pelo presente [fig: 41]. E não apenas porque demonstra vivo interesse por aquilo a que nomeamos, muito simplesmente, "atualidade", mas sobretudo porque solicita, de modo aliás imperativo, a revisão cética de nossa percepção "atual". Como proposta de ação e intervenção a obra é pública, efêmera, reprodutiva, mil vezes banal; e como objeto, veremos, é rasa, manipulável, especular e midiática, despudoradamente midiática.

A operação é espantosa: no dia 15 de julho de 1973, um domingo, quem comprasse um exemplar de *O Jornal* – um periódico diário carioca – também estaria levando consigo um curioso suplemento cultural de seis páginas: uma proposta artística nomeada *De 0 às 24 horas* e assinada pelo jovem Antonio Manuel, então um polêmico artista da vanguarda brasileira. A idéia, estampada logo à primeira página do suplemento, era assim apresentada:

Está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus; se a arte, essencialmente, deve estar voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa. A partir dessa premissa, resolveu ele [Antonio Manuel] cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal – O JORNAL, no caso – fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que só dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas. É

³⁴⁵ MORAIS, Frederico. Expor: contrato de risco. *Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976, sem paginação. Catálogo de exposição.

essa a proposta de Antonio Manuel. Que O JORNAL transmita ao público. Para que ele decida³⁴⁶.



Antonio Manuel

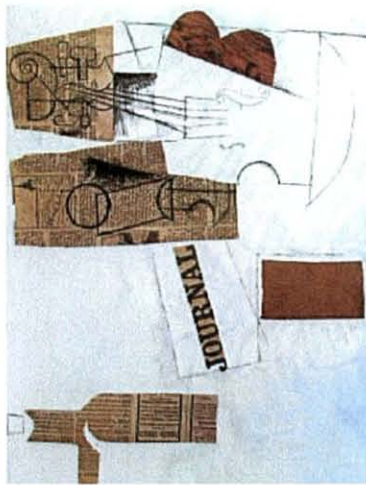
41. Exposição de Antonio Manuel 0 às 24 horas nas bancas de jornais [De 0 às 24 horas], 1973. Três folhas de papel-jornal impresso. 58 x 33 cm, 60 mil exemplares. Caderno cultural veiculado como suplemento dominical do periódico carioca *O Jornal* no dia 15 de julho de 1973.

Ao longo dos anos 70, *De 0 às 24 horas* tornou-se uma das obras mais notáveis de Antonio Manuel. Como proposta de ação, ela problematizou a dinâmica dos objetos no mundo das mercadorias, e com isso se aproximou de obras como as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, de quem aliás Antonio Manuel era amigo³⁴⁷. A diferença, contudo, era que a obra de Antonio não se limitava à perversão ideológica dos sistemas de troca em geral: ela operava diretamente *no percurso institucional das idéias*, em seus circuitos públicos e massivos, em sua dinâmica social. Daí o sentido da proposta, imagino, de uma “exposição virtual”, sem acervo nem paredes, quase um museu imaginário; daí também a obsessão do artista pelo jornal, sua circulação pública e suas eventuais venturas estéticas.

³⁴⁶ Exposição de Antonio Manuel. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 01. O título completo da obra *De 0 às 24 horas* é *Exposição de Antonio Manuel: de zero às 24 horas nas bancas de jornais*.

³⁴⁷ Já em 1975, por exemplo, Norma Couri apontou a semelhança entre os projetos de Cildo e Antonio Manuel. “Atos circulares, o artista invadindo as oficinas [de jornal], inserindo dados e realidades (...), inserção no circuito ideológico, como o da Coca-Cola”. COURI, Norma. *Arte em aberto. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.

Como objeto, essa obra é efetivamente “industrial”, publicitária, meio design gráfico, e não à toa. Afinal, *De 0 às 24 horas* possui uma estrutura de simplicidade curiosa: *ela é um jornal* – literalmente. Um simples exemplar de jornal de tipo diário, formato duplo tablóide, contendo seis páginas impressas, tudo em preto e branco e com direito a grandes manchetes, textos em colunas, fotos legendadas e por aí vai. A impressão em papel-jornal é boa, e a diagramação, eclética e variavelmente arejada, não deixa de ter na sua frouxidão estilística uma certa ousadia.



Pablo Picasso

42. Garrafa, copo e violino, 1912. Carvão sobre colagem com papel-jornal. 47 x 63 cm. Moderna Museet, Estocolmo.

Mas perceba-se: não se trata de uma colagem cubista feita com pedaços de jornal, como nos *papiers collés* de Picasso [fig: 42] e Braque, nem de imagens da mídia impressa apropriadas pelas gravuras pop, como em Warhol ou Richard Hamilton [fig: 43]. *De 0 às 24 horas*, confirmemos sua diferença, é um jornal – e não uma citação de sua textura ou linguagem. Podemos efetivamente manuseá-la, virar suas páginas, manchar os dedos. Entretanto, e isso deve ter interesse, também não se trata de mais um simples caso de apropriação *ready-made*, como se ao invés de um exemplar de jornal

podéssemos ter, sei lá, uma pá de neve ou uma lata de sopa. Ao contrário: o objeto em questão foi efetivamente “feito” – diagramado, editado – *por um artista*, algo que praticamente o exime da condição *ready-made*. O que também não significa, por outro lado, que devemos confundir-lo com produção gráfica ou design; pois não bastou o artista Amílcar de Castro “fazer” – diagramar, editar – o novo *Jornal do Brasil* para que chamássemos o resultado de “arte”. O enigma, portanto, está dado: se de um lado, *De 0 às 24 horas* é um jornal sem ser design – o que por sinal não espanta, já que *La Fontaine*, de Duchamp, também não é design embora não deixe de ser um urinol –, de outro, ela é arte sem ser *ready-made*, aliás sem ser sequer uma colagem, o que já complica um pouco as coisas.

Assim, situado por ora numa espécie de limbo ontológico, esse estranho jornal talvez só possa ser minimamente compreendido se visto em função de seus propósitos, de sua história. Ao que proponho de início uma ligeira digressão sobre seu autor, e em especial sobre sua relação – poética – com os jornais.

3.1. Trópico-pop: Antonio Manuel e os jornais

Português de nascimento, Antonio Manuel fixou-se no Rio de Janeiro ainda criança, aos seis anos de idade, em 1953. Nos últimos anos da década de 60, o rapaz acompanhou de perto as intensas transformações da dita vanguarda brasileira, sobretudo a carioca. Amigo íntimo de Raymundo Colares e Jorge Dias, este irmão de Antonio Dias, freqüentou o ateliê de Ivan Serpa, professor de importantes artistas, e aos poucos partilhou à sua maneira das angústias e utopias de uma geração. Próximo, num primeiro momento, da presença enviesada da pop e do tropicalismo, Antonio Manuel acabou por estender-se, já no entre-décadas, às amplidões estéticas da ação, do circuito e do corpo.

Em 1963, com apenas dezesseis anos, Antonio Manuel começou a trabalhar numa agência de publicidade, onde teve seu primeiro contato com livros e materiais de arte³⁴⁸. Ali, segundo conta, fez seus primeiros



Richard Hamilton

43. *Swingeing London 67*, 1967-8. Litografia sobre papel. 71 x 49 cm. Tate Gallery.

³⁴⁸ Segundo artigo de Norma Couri, "Antonio Manuel começou como *office-boy* de uma agência de publicidade". COURI, Norma. *Arte em aberto*. Op. cit.

desenhos, pouco antes de optar pela idéia de “tentar viver de arte”³⁴⁹. Já em 1966, aos dezenove anos, e mostrando-se cada vez mais sensível ao universo da comunicação de massa, o jovem artista começou a dialogar com o universo da mídia em suas obras, numa rede de interesses que se prolongaria por muitos anos. Logo de início, pesquisou sobretudo o jornal, sua linguagem específica, sua conexão direta com a vida mundana – no que teve inclusive, ao que parece, um papel pioneiro no cenário artístico nacional³⁵⁰. Encantado desde cedo pelas possibilidades gráficas e inventivas dos jornais, Antonio Manuel começou interferindo diretamente nas folhas impressas, alterando suas imagens e notícias com tinta ou lápis de cera. Tais obras, diz ele,



Antonio Manuel

44. Militar, 1968. Guache.

nasceram de minha paixão pelo jornal enquanto meio de captar a realidade imediata, tornar possível a criação poética e sobretudo a idéia de síntese entre o verbal e o visual contida no veículo. A maneira como os jornais são expostos nas bancas, o tipo de diagramação e paginação, com aquele apelo poético, dramático, serviu de material para elaboração dos trabalhos³⁵¹.

Atento à profusão do kitsch, Antonio Manuel parecia nalgum ponto convergir com a arte pop – e aliás com ela dividiu as paredes da Bienal de São Paulo de 1967, dita “Bienal pop”, quando foi prêmio aquisição justamente com um desenho a nanquim sobre jornal. Essa convergência, diga-se, foi destacada já na época pela crítica. “Os desenhos de Antonio Manuel” – apontou o crítico

Antonio Bento – “são feitos como páginas de jornal. O artista apresenta suas composições em forma de reportagens de 1ª página, dando-lhes uma feição de arte destinada às massas. Nesse particular ele está filiado à pop,

³⁴⁹ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, pp. 07-08.

³⁵⁰ Em 1964, Waldemar Cordeiro fez a obra *Jornal*, uma colagem com pedaços invertidos de uma manchete de jornal feita de modo a impossibilitar uma leitura linear de textos e imagens. De qualquer forma, o exemplo é isolado, e não tenho conhecimento se Antonio Manuel chegou a ver essa obra. Já na década de 70 se dizia: “Antonio Manuel é considerado um dos pioneiros no Brasil da utilização do jornal como suporte para obra de arte”. KLEIN, Paulo. A arte incomum e incômoda de Antonio Manuel. *Diário do Grande ABC*, Santo André – SP, 18 jan. 1976.

³⁵¹ Depoimento do artista em MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 45. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

embora seja certo que a sua figuração é também expressionista”³⁵² [fig: 44]. Já para o crítico Roberto Pontual, que avaliava o assunto sete anos depois, essa figuração de Antonio Manuel baseava-se

num tipo de figuração muito envolvente na época, aqui chegada sobretudo através das duas mostras *Opinião*, em 65 e 66. [Ali] Antonio Manuel armava uma multidão de pequenas figuras comumente de boca aberta, como se pretendessem o grito, mas levadas ao silêncio pela massificação, a perda de identidade, o sufocamento³⁵³.

Ainda em 1967, num acaso tão prosaico quanto simbólico, o artista também se aproximou do tropicalismo, na verdade de seu momento original, num episódio carregado de sentidos. Sintomática, a história dessa efeméride narra o momento – espécie de batismo inaugural – em que Antonio Manuel aceitou o convite de Hélio Oiticica para expor um jornal como parte efetiva da obra *Tropicália*.

Desde 1966 [eu] trabalhava em casa com jornais cujas manchetes ou imagens me interessavam e nos quais interferia, valorizando ou anulando determinados aspectos. Um dia, em 1967, a caminho do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro], passei pela Lapa e vi numa banca o jornal *A Luta Democrática* com a seguinte manchete de tragédia sensacionalista: “Matou o cachorro e bebeu o sangue”, ilustrada por duas fotos, a de uma mulher desgrenhada e a de uma modelo de biquíni numa pose erótica. Uma das mulheres havia feito o que a manchete anunciava, enquanto a outra era uma modelo. Aquilo chamou minha atenção porque, como as duas fotos estavam paginadas lado a lado, quase na mesma proporção, achei que a erótica havia matado o cachorro. Comprei o jornal, levei-o com cuidado para não amassar, e na cantina do Museu comecei o trabalho com lápis de cera. Na modelo coloquei dentes de vampiro e deixei a outra desgrenhada. Hélio [Oiticica], a quem conhecia apenas de vista, passou, gostou do trabalho e sentou para conversar. Contou que estava organizando a mostra *Nova Objetividade Brasileira* (MAM, Rio de Janeiro, 1967), explicou a idéia da exposição e convidou-me para apresentar aquele trabalho como parte de uma obra sua, que se chamaria *Tropicália*. Logo depois a exposição foi inaugurada³⁵⁴.

Captada por Oiticica como uma das possíveis relíquias do Brasil, a obra de Antonio Manuel, agora inserida no mosaico semântico de *Tropicália*, com ela reforçava o tom descentrado e irônico das montagens

³⁵² BENTO, Antonio. O jornal de Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1967.

³⁵³ PONTUAL, Roberto. O belo e a bala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1975. Pontual faz referência à nova-figuração.

³⁵⁴ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista... Op. cit., pp. 13-14.

tropicalistas. Escarnecidas as convenções, não tardaria quem sabe a ruína dos mais sólidos padrões sociais de razão e beleza. “Essa miss”, comentou ainda o artista, tratando com discrição a modelo vampirizada,

ao lado da outra mulher, como se fossem vampiras insaciáveis, me remetiam para o lado da fome, do sensual e da antropofagia. Então peguei esse jornal e dei-lhe um tratamento, transformei a miss em vampira, como se ela incorporasse a outra e vice-versa. As duas mataram o cachorro e beberam o sangue. A duas agiram em Ipanema³⁵⁵.

Tudo somado, vemos que Antonio Manuel tinha com o jornal, por assim dizer, uma dupla aproximação. Por um lado, havia o interesse evidente pela linguagem jornalística, sua “síntese entre o verbal e o visual” e seu “apelo poético” enquanto “diagramação e paginação”. Interessava-lhe sobretudo a folha de jornal impressa, suas propriedades formais, sua falta de neutralidade como suporte. E não por acaso, num segundo momento, o artista conseguiu autorização do *Jornal do Brasil* para fazer a impressão num papel mais adequado à prática pictórica. “Ia até a oficina” – conta ele – “e imprimia em papel Fabriano a mesma página que saía no jornal diário, fazendo assim um jornal mais durável que possibilitava trabalhar com tintas mais aguadas”³⁵⁶. Da diagramação ao papel, o olhar buscava, sempre atento, uma marca de interesse, um estado de latência – ou por que não dizer? – um pretexto poético.

Por outro lado, não se negue: havia também um interesse pela capacidade mais propriamente comunicativa do jornal, seu modo específico tanto de “captar a realidade imediata” quanto de transformá-la numa “manchete de tragédia sensacionalista”. Frente a isso, notamos facilmente o prazer do artista diante do mundo bizarro dos jornais, de sua reconstrução tragicômica da história e mesmo de sua presença, efêmera mas periódica, nas ruas da cidade. Glamour ou miséria, beleza ou loucura: a verdadeira “vampirização”, se me permitem, não parecia provir propriamente “do mundo”, sempre desigual, mas da curiosa equivalência gráfica mantida pela paginação dos jornais. Afinal – cabe a pergunta – como fotos e textos proporcionais entre si poderiam referir-se às desproporções da história cotidiana? A imprensa não espelhava a vida

³⁵⁵ Idem (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 45.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

social nem lhe construía um duplo, ainda que imperfeito, desproporcional ou incongruente – essa era a verdade. Daí, portanto, a miss-vampira: legítima operação clínica (e cínica) sobre a patologia social das representações – alvo fácil do sarcasmo quase antropológico de Antonio Manuel.

Com essa segunda aproximação – e não vejo mal algum em chamá-la “comunicativa” – logo se evidenciou, na obra do artista, o acento ideológico da comunicação pública. E de fato: parece-me inegável que há uma alteração importante na estratégia de Antonio Manuel quando, entre 1967 e 68, ele passou a freqüentar – quase diariamente, como se fosse um funcionário – as oficinas gráficas de alguns grandes jornais cariocas. A idéia, deliciosamente simples, consistia em aproveitar os chamados flans – cartões emborrachados e descartáveis então usados no processo de impressão dos jornais – como inéditas matrizes para serigrafia³⁵⁷. E assim, os trabalhos do artista, “que a princípio eram desenvolvidos no ateliê”, agora seriam

realizados nas próprias oficinas de jornais, junto ao barulho constante da redação e da rotativa. Tudo ali era criação, a transformação do vivido em algo gráfico-visual, com toda a carga desse vivido. Um ruído dinâmico que imprimia assim uma força viva ao trabalho. [Deste modo] continuei a trabalhar com o jornal, aproveitando o material do dia-a-dia, freqüentando as oficinas do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo* e o *Paiz*, de madrugada, às 2 ou 3 horas, para selecionar os flans, pois eles são considerados material de sucata. O *flan* é essa matriz do jornal que tem seus altos e baixos-relevos necessários à impressão. Mas o *flan* é um material muito bonito e quase invisível, e assim tinha de trabalhar sobre determinados enquadramentos de luz. Tinha que jogar a luz em diagonal, ou de frente, para enxergar o que estava registrado nele.

³⁵⁷ Os flans eram peças necessárias para a estereotipia, antigo processo de impressão de jornais. Em síntese, a confecção de um jornal diário passava então pelas seguintes etapas. O artigo escrito pelo repórter ia primeiro para a diagramação que calculava o tamanho que o texto ocuparia na página. Da diagramação, o texto seguia para a composição. Lá era produzida uma pequena prova (o “prelinho”) que seguia para a revisão. Revisto e corrigido, tudo retornava à composição. As letras do texto, fundidas em chumbo, eram agora alinhadas pelas mãos do “emendador”, responsável pela montagem das linhas na rama, espécie de moldura de aço do tamanho da página do jornal. O resultado era uma matriz tipográfica composta de diversos elementos. Em seguida, este material seguia para uma prensa aquecida chamada calandra onde era fortemente prensado contra uma folha de papelão grosso e especial. Obtinha-se enfim o flan (pudim, em espanhol), um papelão prensado que era a cópia em relevo da matriz tipográfica. O flan seguia para uma fundidora que fornecia, a partir dele, os estéreos, telhas de chumbo recurvadas que serviam de matrizes em estereotipia. E os estéreos, fixados no cilindro da impressora rotativa, eram entintados e imprimiam, finalmente, o jornal do dia. Em suma, os flans eram cartões descartáveis que faziam a intermediação entre a matriz tipográfica e a matriz de impressão final.

Alguns são inéditos, porque não se podia mostrá-los naquele tempo, e são quase todos relativos à idéia da violência de rua³⁵⁸.

Em 1974, a revista *Visão* resumiu aos seus leitores esse momento de Antonio Manuel: “da folha de jornal passou ao flan, acentuando politicamente as manchetes, as fotos e os fatos do dia”³⁵⁹. E realmente: já em 1968 a obra de Antonio Manuel se “politizou”, inclusive como “mensagem”, e isso é um fato. Naquele ano, o artista produziu, por exemplo, a série de serigrafias de flan intitulada *Repressão outra vez: eis o saldo*. Nela, usou manchetes e fotos jornalísticas referentes aos conflitos do movimento estudantil brasileiro com a polícia. O tom de denúncia era literal, sufocante e sem dúvida compatível com a intensidade política do momento, não nego. Mas quando publiquei um artigo a esse respeito, fiz questão de ressaltar não somente os flans escolhidos – as suas referências políticas diretas à história social brasileira – mas sobretudo a *própria estratégia de aproveitamento dos flans*, o que julgo ainda mais importante³⁶⁰.

Convivendo com redações e oficinas gráficas, Antonio Manuel recuperou alguns flans no calor das rotativas, por assim dizer, e com isso agiu no epicentro do debate público e crítico – e não espantaria mesmo que tenha alguma vez se antecipado à própria ação da censura militar. “Nós não tínhamos ateliê” – recordou o artista, citando no geral a sua geração – “Nosso ateliê eram as ruas. Um crítico francês que nos entrevistou na época ficou admirado. Nossos ateliês eram as oficinas de jornais, as esquinas”³⁶¹. Antonio Manuel, enfim, e é isso que quero afirmar, elaborou uma tática, uma estratégia de atuação, e assim agiu como um

³⁵⁸ MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 45. No catálogo da exposição *Isso é que é*, de 1976, publicou-se na “biografia” de Antonio Manuel um resumo em quatro passos da relação do artista com o jornal entre os anos de 1966 e 67: “1 – Utiliza a própria folha de jornal como suporte do trabalho. 2 – Imprime o jornal em papel próprio para desenho. 3 – Organiza e edita exemplares únicos de jornal, nas próprias oficinas, utilizando as sobras de clichês. 4 – Utiliza o *flan* (matriz de jornal), iniciando uma pesquisa pioneira no Brasil”. Publicado em: *Biografia, Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976, sem paginação. Catálogo de exposição.

³⁵⁹ Antonio Manuel apud: *Artes plásticas: a crise generalizada. Visão*, São Paulo, 05 ago. 1974, p. 67.

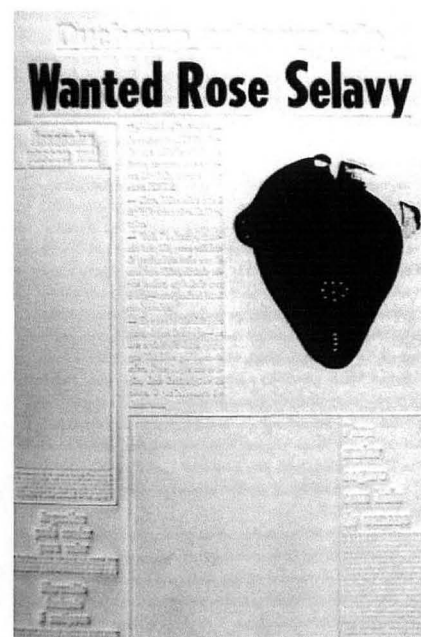
³⁶⁰ FREITAS, Artur. *Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel. Revista Brasileira de História* (dossiê “Manifestações Visuais”), São Paulo, nº 49, janeiro-junho de 2005.

³⁶¹ Antonio Manuel apud: COUTINHO, Wilson. *Antonio Manuel: “é possível fazer uma revolução com as cores”*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [recorte s.d.], 1981. O crítico francês mencionado provavelmente é Pierre Restany, um dos criadores e dinamizadores do novo realismo francês.

autêntico “artista guerrilheiro”, para retomar o bordão. Nesses termos, portanto, é preciso traçar com força a diferença: Antonio Manuel não “escolheu” o jornal como quem escolhe entre a tela e o mármore ou mesmo entre a fotonovela e a história em quadrinhos; ele estabeleceu uma *inteligência industrial* – o que naquele contexto implicava interiorizar a ação política na prática artística, ou algo próximo a isso.

A partir daí, Antonio Manuel não mais se satisfaz com a apropriação das notícias diárias, mas passou ele mesmo a “produzi-las” – dando início a um novo procedimento em que os flans, antes matrizes serigráficas, tornavam-se agora a própria obra, o objeto final. Os resultados, portanto, eram cartões emborrachados de aproximadamente 55 x 37 cm, peças industriais que, alternadas em baixos e altos relevos, traziam manchetes, imagens e textos dispostos como um jornal verdadeiro [fig: 45]. As notícias, inventadas num misto de desvario editorial e apreço pelo grotesco, mesclavam arte de vanguarda com noticiário “popular” – Malevitch com sensacionalismo mundano – o que resultava, claro, e como bem frisou Ronaldo Brito, em efeitos “ora cômicos, ora sarcásticos, sempre reveladores”³⁶².

A criação dos novos flans durou de 1968 a 1975 e só foi possível graças ao acesso do artista às oficinas dos jornais, ou seja, graças à imprescindível simpatia e colaboração de gente do lado da imprensa. “Eu tinha um amigo maravilhoso” – lembra Antonio Manuel – “Ivan Chagas Freitas, uma pessoa que gostava de arte e tinha sido aluno de Ivan Serpa e Fayga Ostrower no MAM (Rio de Janeiro). Ele me deu um salvo-conduto



Antonio Manuel

45. **Wanted Rose Selavy**, 1975. Flan. 56 x 39 cm. Coleção do artista

³⁶² BRITO, Ronaldo. Os gestos de Manuel. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 158, nov. 1975, p. 22. Nos anos 60, Hélio Oiticica homenageou com seus bólides e parangolés vários personagens do mundo da arte como Mondrian, Malevitch, Lygia Clark, Mário Pedrosa entre outros. Com um expediente afetivo semelhante, Antonio Manuel também homenageou com seus flans e jornais Mondrian e Malevitch, além de Marcel Duchamp, Ivan Serpa e o próprio Oiticica.

para trabalhar no jornal da família dele e desenvolver meu trabalho³⁶³. O jornal em questão era *O Dia*³⁶⁴, e o processo de trabalho foi assim descrito:

Ao mesmo tempo em que consegui certa liberdade na oficina do jornal, quis ousar mais e passei a produzir meus próprios flans, criando manchetes e imagens. Fazia as matérias em casa, ia para a oficina e batia o texto à máquina, como se fosse funcionário do jornal. Três a dez operários trabalhavam comigo. Algumas vezes o diagramador tinha de se virar para encaixar minhas “notícias”. Discutíamos até a proporção das letras para que o texto coubesse nas páginas. O grande barato era que o meu jornal ficasse exatamente igual ao original, acrescido apenas dos elementos poéticos que criava³⁶⁵.

Em 1975, numa entrevista a Francisco Bittencourt, o artista deu mais detalhes sobre o tempo de trabalho nas oficinas gráficas:

Eu ia lá para a oficina, um cara cabeludo, e começava a trabalhar com os operários, numa de igual com eles. Prefiro mil vezes trabalhar com operários do que com qualquer outra pessoa. Mas eles também tentavam me reprimir. Não queriam, por exemplo, que eu botasse as coisas de cabeça para baixo. Mas eu dizia que podia sim, até que eles se acostumaram comigo e começaram a me curtir. Chegaram a me apelidar de Vampiro, porque tinha uma série de trabalhos sobre vampiro. Era uma loucura. Quando eu ia chegando eles gritavam: “Lá vem o Vampiro!” Eu ficava das nove da manhã às quatro da tarde na oficina de “O Dia”, só com cafezinho e cigarro. Foram quase três meses nessa batida firme. Acho que abri novos horizontes de pensamento para os tipógrafos, caras acostumados a determinados espaços, enquanto que eu chegava lá, num veículo de comunicação de massa, e recriava tudo de novo. Você vê então porque não teria nenhum sentido em pintar encima de um jornal ou de um flan. A verdade é que eu criei novas possibilidades dentro de um veículo de massa³⁶⁶.

Não estou bem certo se podemos ou não falar em “aura” diante desses flans, mas confesso que admiro o modo direto com que tais objetos desmontam qualquer raciocínio apressado a esse respeito. A questão, como a entendo, não era somente de ordem técnica, de escolha de meios, pois não se tratava agora de optar entre uma serigrafia de flan ou uma xilogravura de topo. A questão, acredito, era sim de ordem *tecnológica*. O

³⁶³ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista...* Op. cit., p. 38.

³⁶⁴ *O Dia* é um jornal diário carioca de cunho popular. Entre 1951, data de sua fundação, e 1983, o jornal esteve nas mãos de Antônio de Pádua Chagas Freitas, jornalista e político brasileiro. Chagas Freitas foi deputado federal várias vezes, governador da Guanabara entre 1971 e 1975 e governador do Rio de Janeiro entre 1977 e 1983.

³⁶⁵ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista...* Op. cit., p. 36.

³⁶⁶ Antonio Manuel, apud: BITTENCOURT, Francisco. O revolucionário Antonio Manuel. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 nov. 1975.

que implicava numa “linguagem” específica cuja fatura dependia em boa medida de um certo ambiente produtivo – no caso, a tal “oficina-ateliê”, para dizer de algum modo. Pois lembremos: Antonio Manuel trabalhou como um editor, escolheu a pauta, coordenou uma equipe de profissionais e não se pode dizer que tenha propriamente “plagiado” em suas obras a diagramação padrão de *O Dia*: ele simplesmente *a aceitou* e seguiu seu prumo estilístico – simulando, quem sabe, o que qualquer novo editor de capa faria.

Na mesma linha, Antonio Manuel deu continuidade às intervenções no jornal *O Dia* com a série *Clandestinas*, de 1973. Ali, como nos flans, ainda operava-se no sentido de uma ocupação crítica da imprensa: mantinham-se as notícias inventadas, a diagramação padrão, a maquinaria industrial de impressão e o trabalho cooperativo. A diferença, contudo, era que agora se considerava também a dinâmica social dos objetos, sua circulação efetiva ou prevista – o que acabou trazendo claras implicações no nível formativo. Nas *Clandestinas*, disse o artista,

cheguei a construir alguns jornais com a logomarca *O Dia* [fig: 46]. Parte de sua tiragem era colocada nas bancas onde as pessoas o compravam pensando levar o jornal autêntico, porque eles eram idênticos. Isso era uma subversão dentro do sistema que então se vivia e uma forma de introduzir o elemento arte. Produzi uma série de dez jornais, com tiragem de duzentos ou trezentos exemplares³⁶⁷.

E ainda:

A idéia era fundir o meu jornal com o jornal do dia, sem nenhuma diferença entre um e outro. É a maneira de introduzir um elemento de arte dentro de um processo industrial de jornal, logo na primeira página, no rosto do veículo. Alguns desses jornais eu peguei e deixei nas bancas. Era assim um lado marginal, clandestino dentro da própria estrutura de um veículo industrial de massa. Podia até acontecer de alguém comprar sem saber se era o jornal ou se era o clandestino³⁶⁸.

Para o crítico Francisco Bittencourt, a série *Clandestinas* partiu do sensacionalismo típico do jornal *O Dia* para alcançar, num segundo momento, um estranhamento poético que obviamente lhe ultrapassava:

³⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 37.

³⁶⁸ Idem (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 45.

Antonio Manuel (...) interfere na manchete, na foto principal e em algumas chamadas, conseguindo efeitos realmente assombrosos, porque além de trabalhar dentro do espírito chamativo e exagerado que caracteriza esse jornal [O Dia], dá às suas manchetes uma tensão e um ritmo que estão além do humor negro e inopinado que os cabeçalhos de "O Dia" costumam ter, e que atingem regiões onde o humor e a poesia são exatamente dosados para nos proporcionar choque e emoção ao mesmo tempo³⁶⁹.

No afã, como se dizia, de aproximar arte e vida, o artista elaborou jornais quase indiscerníveis frente aos verdadeiros. "Eles eram idênticos", afirmou, tendo em vista que "a idéia era" – justamente – "fundir o meu jornal com o jornal do dia". E a própria presença da logomarca *O Dia* em ambos parecia reforçar esse expediente de indiferenciação. Mas note-se bem: a fusão não era absoluta, pois que as "notícias" e respectivas diagramações das *Clandestinas*, todas "inventadas", não correspondiam às de nenhum jornal verdadeiro. A indiscernibilidade, logo, e se existia, não era da ordem da semelhança total, como se ali houvesse um duplo, mas da ordem da identidade estilística, o que é muito diferente. Antonio Manuel produziu seus jornais à *maneira de*, sendo que o seu "alvo", se me permitem, não era nenhum chefe de escola, mas o "estilo" editorial de *O Dia*. E isso era assombroso, afinal o gesto ampliava, em novo registro, a *Brillo Box*, de Andy Warhol – obra em que o "indiscernível" era apenas visual, "retiniano", o que por sua vez já consistia numa provocação de toda para-visualidade ready-made. Além disso, as *Clandestinas* não apenas prolongaram – ou provocaram – o legado pop. Elas também operaram, e de um modo aliás bem literal, com o próprio processo de circulação – das mercadorias e das idéias –, e com isso pretenderam-se "indistintas", notemos, não nas galerias, o que seria óbvio, mas nas bancas de jornal.

Com essas considerações chegamos enfim ao ano de 1973, pouco tempo antes da produção de *De 0 às 24 horas*, que afinal – relembremos – é o que nos interessa diretamente. E entenda-se: se me permiti até agora essa digressão talvez um pouco longa sobre o "jornal" em Antonio Manuel, e sobretudo sobre as *Clandestinas*, é porque acredito na sua capacidade explicativa acerca da obra que estamos investigando. Até porque, veremos em breve, *Clandestinas* é justamente uma das estratégias poéticas do

³⁶⁹ BITTENCOURT, Francisco. A aventura de Antonio Manuel. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1975.

artista que, na seqüência dos fatos, será “citada”, com todas as letras, em *De 0 às 24 horas*.



12. Clandestinas, 1973.

Antonio Manuel

46. Obra da série Clandestinas, 1973. Impressão em papel-jornal.

Assim apresentada, sei que essa não é toda a história de Antonio Manuel sequer no que abrange à sua relação estreita com os jornais. Mas tendo em vista certos aspectos pontuais, escolhidos, acredito que uma porta já se abriu na compreensão das eventuais estranhezas – formais, lógicas e ideológicas – de *De 0 às 24 horas*. O uso do jornal, acabamos de ver, possuía em início dos anos 70 alguns sentidos bem determinados na trajetória de Antonio Manuel – e talvez isso já em partes dissipe a tal condição de “limbo ontológico” a que me referi mais acima.

Passemos agora a analisar as eventuais motivações de uma outra concepção implícita à nossa obra: a do jornal-exposição.

3.2. A exposição cancelada

Veremos logo adiante: *De 0 às 24 horas* assumiu a forma de um inventário de outras obras de Antonio Manuel, e com isso funcionou como um catálogo que se pretendeu, ele mesmo, expositivo. Em partes, a idéia de uma exposição como obra ou vice-versa já estava no horizonte de possibilidades estéticas das vanguardas, sabemos disso³⁷⁰. Mas o que pretendo realçar neste momento é o modo com que essa possibilidade se apresentou para Antonio Manuel, levando em conta tanto as evocações de

³⁷⁰ Entre 1970 e 77, por exemplo, o suíço Herbert Distel construiu seu conhecido *Museum of drawer*, espécie de obra-exposição-coletiva composta de quinhentas pequenas obras – dos mais diversos artistas, entre os quais Antonio Dias e Sérgio Camargo – dispostas numa coluna de vinte gavetas. E isso para não lembrarmos do precedente histórico de *Caixa em Mala*, de Marcel Duchamp, obra-exposição-individual em que o artista, já nas décadas de 1930 e 40, “inventariou” sua própria produção em reproduções fotográficas e réplicas miniaturizadas numa caixa-múltiplo de trezentos exemplares.

sua própria trajetória quanto – igualmente importante – de seu contexto histórico.



47. Cartaz da exposição cancelada de Antonio Manuel no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, 1973.

Num certo sentido, *De 0 às 24 horas* nasce de uma exposição que não ocorreu: uma mostra individual de Antonio Manuel no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com abertura prevista para 13 de julho de 1973, uma sexta-feira, dois dias antes da data de publicação do suplemento. A exposição, que chegou mesmo a ter impresso o seu cartaz de divulgação [fig: 47], foi cancelada de última hora e não se concretizou. Entre as propostas previstas para a mostra no MAM, quase todas foram “adaptadas” para a exposição virtual veiculada em *De 0 às 24 horas* e serão vistas logo à frente. O episódio, memorável, expunha com certa nitidez as tensões de uma época, e merece a longa citação.

[*De 0 às 24 horas*] tem um dado anterior que as pessoas desconhecem um pouco: ia haver uma exposição minha, individual, no MAM, numa época de medo, de violência, de crise (1972/73), época muito pesada. Eu tinha uma série de trabalhos para serem expostos. Acontece que, após várias reuniões no museu, a exposição acabou sendo censurada pelos próprios responsáveis por ela. As pessoas acharam por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas pro museu e pra mim. Então me chamaram e começamos a discutir trabalho por trabalho. Deviam ter umas sete ou oito propostas para a exposição. Aí foram eliminando, e no final sobrou um único trabalho, que era o bode vivo, que para mim tinha um significado muito especial, principalmente em razão dele ser uma espécie de símbolo do mal, um bicho sagrado. Diante daquela crise toda, no meio daquela reunião tensa, eu topei expor o bode, o único trabalho que eles deixaram passar. Dias depois, me chamaram outra vez e me comunicaram assim de uma maneira muito paternalista que o bode não representaria meu trabalho, e que eles achavam melhor retirá-lo também³⁷¹.

Insubordinada e inventiva, a resposta de Antonio Manuel não tardou.

³⁷¹ MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 46.

Daí resolvi pegar todo o material censurado e transformá-lo em material iconográfico, pegando também textos e criando uma estrutura de jornal. Me dirigi desse jeito ao *O Jornal*, tive uma reunião sobre o assunto e o pessoal achou muito estranho a princípio eu querer publicar essa exposição num caderno do jornal, não entenderam muito bem. A sorte é que havia uma pessoa, o Washington Novaes, que se entusiasmou com a coisa e levou a proposta até a diretoria. Dois dias depois a diretoria apresentou a proposição de me dar duas páginas graciosamente. Eu estava assim tão seguro do trabalho, tão apaixonado, que disse não, ou me dão o caderno inteiro, que eram seis páginas, ou eu ia partir pra outra. Afinal existiam mais quatro jornais aqui no Rio que poderiam topa minha proposta. E aí eu botei pé firme e acabaram por me dar as seis páginas³⁷².

Como se percebe, não faltaram motivações para que *De 0 às 24 horas* assumisse a curiosa forma de um “jornal-exposição”. E com isso, veja bem, não estou querendo afirmar que determinados eventos progressos – como o uso de jornais por Antonio Manuel ou a mostra cancelada no MAM – tenham condicionado de forma suficiente a estrutura ou mesmo a existência dessa obra³⁷³. A idéia é mais simples e consiste em evidenciar que a estrutura específica de *De 0 às 24 horas* possui sim algumas condições necessárias – estéticas e sociais – que podem ser efetivamente descritas; e apostar no caráter evocativo dessas sugestões.

A partir deste ponto, cabem duas importantes perguntas. Primeiro: por que a exposição foi cancelada? E segundo: por que um material “cancelado” pelo museu foi depois aceito e pôde ser publicado em *O Jornal*? As respostas, reconheço, são bem subjetivas, especulativas e não pertencem a ninguém. Mas tenho minhas hipóteses.

Em primeiro lugar, tendo em vista o teor das propostas apresentadas ao MAM, acredito que o cancelamento se deu mais por questões conjunturais do que propriamente pela carga “política” das obras. À

³⁷² Idem, ibidem. De acordo com o crítico Wilson Coutinho, além do apoio de Washington Novaes, Antonio Manuel também teria contado com a colaboração de Reynaldo Jardim, poeta neoconcreto e inventivo editor que à época também trabalhava em *O Jornal*. COUTINHO, Wilson. No espaço ABC, os frutos de Antonio Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1980. O próprio Coutinho, aliás, complementou neste artigo algumas informações sobre a obra: “Com constantes chamadas na primeira página [de *O Jornal*] informando que ‘amanhã vai haver uma exposição nesse jornal’, Antonio Manuel finalmente ocupou seis páginas, publicando fotos e remanejando a diagramação e chamando o trabalho de *Zero às 24 Horas*, o tempo de um dia e de existência informativa de um jornal”.

³⁷³ Não vejo motivos para aceitarmos a ação invisível de causalidades desta natureza, e ademais acredito realmente que entre possibilidades infinitas uma exposição cancelada pudesse resultar apenas numa simples exposição cancelada e nada mais.

exceção, como se verá, de questões morais ou de metáforas muito genéricas sobre o mal, a violência e a sexualidade, as obras propostas não faziam referências diretas aos desmandos da ditadura militar, ao menos não mais do que os próprios jornais da época o faziam. As motivações do cancelamento, portanto, eram mais amplas, ou como se disse, conjunturais.

Em 1973, por exemplo, com mais de quatro anos de vigência do Ato Institucional número 5, a censura à imprensa e às artes já se institucionalizara de tal modo que as pessoas pareciam tender a adiantar-se na prática da castração expressiva e crítica. “A gente não pode esquecer” – relembra Antonio Manuel – que naquela época “havia a estória de que as próprias pessoas se autocensuravam, e isso era terrível”³⁷⁴. E o cancelamento da exposição, parece óbvio, soava como um caso típico de autocensura. Além disso, é preciso ter em conta ainda um outro importante aspecto: a imagem pública e notória de Antonio Manuel como um artista polêmico.

No final dos anos 60, algumas importantes mostras de arte no Brasil foram canceladas sob alegação de exporem obras tidas como “subversivas” ou “imorais” – e não por acaso nesse período Antonio Manuel esteve no centro de muitos dos principais episódios de embate entre o meio artístico e as forças da repressão. Em 1967, o artista participou do Salão de Brasília com uma obra – o flan *Guevara* – em que homenageava o conhecido guerrilheiro Che Guevara, ícone da resistência política latino-americana. Com o fechamento da exposição pela polícia, a obra, então deixada num “aparelho” do movimento estudantil, foi logo dada como perdida. No ano seguinte, em Salvador, Antonio Manuel expôs na Bienal Nacional da Bahia um painel de quatro metros que mostrava imagens da violência entre a polícia e o movimento estudantil. A mostra também foi fechada pela repressão e a obra do artista, mais uma vez desaparecida, teria sido queimada. Nesse meio tempo, ainda na capital baiana, o artista imprimiu algumas serigrafias do flan *Guevara* para ajudar militantes políticos que precisavam de dinheiro. Os riscos, evidentes, logo se mostraram.

³⁷⁴ MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 46.

Foi quando vi no *Jornal da Bahia* uma manchete dizendo algo como 'Arsenal apreendido em aparelho político' e ao lado, ilustrando a reportagem, a foto da serigrafia. (...) Passei a me sentir seguido, até que fui aconselhado a voltar imediatamente para o Rio. Vanda Pimentel levou-me até a rodoviária, peguei um ônibus e vim muito amedrontado. Numa caixa de fósforos coloquei um papel com meu nome, telefone, endereço e um relato mínimo da situação na qual viajava. Fiz todo o trajeto de volta acordado e segurando a caixa na mão porque, caso acontecesse algo, eu a largaria discretamente no chão, na expectativa de que alguém a encontrasse³⁷⁵.

Em maio de 1969, como já vimos na *Introdução*, a mostra da representação brasileira à Bienal de Paris foi acusada – sem qualquer originalidade – de “subversiva” e cancelada às vésperas da abertura por ordens do governo. Os militares invadiram a exposição, já montada no Museu de Arte Moderna do Rio, e desmontaram tudo. Selecionado com obra da série *Repressão outra vez: eis o saldo*, Antonio Manuel encontrava-se – novamente – no olho da tormenta. Niomar Moniz Sodré, júri no evento, proprietária do jornal *Correio da Manhã* e espécie de protetora das artes, relembra-se do caso: “Peguei o trabalho de Antonio Manuel, levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal”³⁷⁶. “Niomar Sodré” – aponta o artista – “levou meus trabalhos para o *Correio da Manhã* e mandou me chamar dizendo que queria comprá-los”; e complementa: “Foi minha primeira venda”³⁷⁷.

Ainda em 1969, portanto, o caráter provocador de Antonio Manuel já ganhava certa notoriedade. “Quando me entregaram o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para realizar o Salão da Bússola”, afirma Aroldo Araújo, idealizador do Salão que ocorreu em fins de 1969,

alguém me falou: “Você não sabe a bomba em que vai se meter. Vão fechar o seu Salão”. Eu perguntei: “Por quê?” “Por causa desse aqui”. Respondeu, me apontando o Antonio Manuel. Olhei o jovem que ia passando, peguei-o pelo braço. Ele deu um pulo, pensando que era a polícia. Eu lhe disse: “Olha, cara, meu nome é Aroldo Araújo, vou fazer uma exposição de sucesso e se você

³⁷⁵ *Idem. Antonio Manuel: entrevista...* Op. cit., p. 17.

³⁷⁶ Niomar Sodré apud: MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 308.

³⁷⁷ MANUEL, Antonio. Porque fiquei nu [depoimento de 17 abr. 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

destruir este Salão é um criminoso. Mas eu garanto que ninguém vai botar a mão em você”³⁷⁸.

Para o Salão da Bússola Antonio Manuel propôs a obra *Soy loco por ti terra* [fig: 48], em referência à música tropicalista *Soy loco por ti América*. Entre outros elementos, a instalação trazia uma grande imagem da América Latina que surgia assim que o espectador, tornado participante, se dispunha a levantar o pano preto que a cobria. Com a obra aceita pelo júri do Salão, Antonio Manuel respondeu:

Naquele momento eu disse para o Aroldo o seguinte: que eu toparia fazer um acordo com ele, eu não participaria do salão, apesar de que os trabalhos já tivessem sido aprovados pelo júri. (...) Eu daria uma carta para ele abrindo mão dos trabalhos. (...) Em troca, ele me daria uma passagem, eu acho que de dois mil dólares para Paris, que era o momento que eu já estava pensando em ir embora porque já tinha uma pressão grande. (...) Mas [o Aroldo] fez o seguinte: pegou a autoridade [acho que era um coronel ou um general] e levou no Museu de Arte Moderna, mostrou para eles o trabalho, e eles deram o aval dizendo que realmente o trabalho não teria nada que pudesse prejudicar o salão, ou fechar o salão que ele estava promovendo. Com isso os trabalhos foram expostos e não só, foram premiados³⁷⁹.

No ano seguinte, o artista extrapolou. Inscreveu seu próprio corpo como obra no Salão Nacional de Arte Moderna; viu sua proposta ser cortada pelo júri; e no dia da abertura, mesmo recusado, resolveu apresentar sua obra na marra: diante de uma platéia atônita, ficou completamente nu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, numa das ações mais notáveis do período. Esse gesto de Antonio Manuel – intitulado *O corpo é a obra* – possui algumas importantes implicações e será tratado no quinto capítulo. Por ora interessa-me apenas apontar que depois disso, entre 1970 e 72, o artista foi proibido de participar de salões oficiais de arte.

Assim, quando, em 1973, Antonio Manuel teve sua exposição previamente cancelada pela direção do Museu de Arte Moderna, o que estava em jogo, parece-me, era toda uma conjuntura de fatores: não só o avanço da censura institucional, que era um fato àquela altura, como

³⁷⁸ ARAÚJO, Aroldo. Bomba no Salão da Bússola [depoimento de 09 maio 1986]. In: *ibidem*.

³⁷⁹ Antonio Manuel apud: LIMA, Joana D’Arc de Souza. *Trajectoria artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação – Mestrado em Sociologia, Unesp, Araraquara, 2000, p. 154.

também a imagem pública e reconhecida de um artista polemista, imprevisível e – portanto – muito visado. Ainda mais no MAM, cenário central da vanguarda carioca. Deste modo, resumindo tudo e retomando a meada, estou apenas afirmando que juntas, a prática da autocensura e sobretudo a feição polêmica do artista parecem ser, mais do que a eventual criticidade das obras propostas, os principais motivos do cancelamento da mostra de Antonio Manuel.



Antonio Manuel

48. *Soy loco por ti tierra*, 1969.
Ambiente em materiais diversos.

“Na verdade eles não me queriam lá dentro” – chegou a afirmar o artista, em 1975, referindo-se ao pessoal do MAM à época da exposição cancelada³⁸⁰.

Uma amiga minha, que foi uma das fundadoras do MAM, teve de dar um arrocho neles para que pelo menos aceitassem discutir meu trabalho. Mas ficou tudo num nível muito emocional, de passar a mão na cabeça, de “ajudar o Antonio Manuel”, que estava com a imagem queimada por causa da Bienal de Paris e do boicote internacional à IX Bienal de São Paulo³⁸¹.

Por outro lado, ainda permanece a segunda pergunta: por que afinal *O Jornal* aceitou tornar público um material que acabara de ser recusado por motivos políticos? Ocorrem-me duas respostas simples, uma fraca e uma forte. A fraca: porque, muito embora Antonio Manuel freqüentasse esporadicamente algumas oficinas de jornais cariocas, ainda assim sua fama de artista-polêmico certamente não ultrapassava os contornos do meio de arte a ponto de chegar ao meio jornalístico. E a forte: porque com a mudança do canal expositivo – ou seja, com a troca das paredes do museu pelas páginas de um jornal –, ocorria que o “material” estético em questão simplesmente *não era mais o mesmo*. Ou, dito de outro modo: porque se ainda havia algum rompante “político” em *De 0 às 24 horas*, ele por certo não pertencia mais (caso tenha pertencido em algum momento) ao imageado das obras “barradas” pelo museu, *mas sim à própria*

³⁸⁰ Antonio Manuel, apud: BITTENCOURT, Francisco. O revolucionário Antonio Manuel. Op. cit.

³⁸¹ Idem, ibidem. A amiga do artista é muito provavelmente a própria Niomar Moniz Sodré, uma das fundadoras do MAM do Rio.

estrutura "jornalística" da obra – com sua forma quase-indiferenciada e sua circulação efetiva nas bancas de jornal.

Com isso, estou na verdade adiantando algo que retomarei mais adiante. Contudo, e como suponho que a noção de "circulação" nessa obra dependa em boa medida da estrutura do objeto circulante, proponho no momento uma "leitura" mais atenta e direta desse estranho jornal.

Viremos, pois, suas páginas.

3.3. O suplemento: problema de linguagem e ambigüidade



Antonio Manuel

49. Seqüência das seis páginas de *De 0 às 24 horas*, 1973.

Como objeto, já se disse, *De 0 às 24 horas* é uma peça gráfica. Um encarte de *O Jornal* composto de três folhas, seis páginas, imagens, textos, manchetes, tudo em preto e branco e impresso em papel-jornal [fig: 49]. Se fosse preciso apontar o tema principal desse insólito "suplemento", ele seria, curiosamente, o próprio Antonio Manuel – sua trajetória artística até 1973 e a relação disso tanto com a arte de vanguarda quanto com a história do Brasil. Sob certo aspecto, ao apresentar outras obras do mesmo artista, *De 0 às 24 horas* é – também já foi dito – uma espécie de "obra-exposição", e como tal possui a faculdade tanto de falar de si quanto de referir-se ao universo inventivo de seu autor. Ela é, nesse sentido, algo como um depositário atualizado de questões anteriores, com a diferença de

que tal propriedade, comum aliás a outras obras, possui nela um peso evidente.

Num primeiro momento, essa peça impõe-se como um legítimo problema de linguagem, um desafio de interpretação ou, se quisermos, como uma charada hermenêutica. Sua estrutura, fundamentalmente ambígua, parece flutuar entre dois possíveis modos de imanência, ora funcionando como obra, ora como jornal. Pois veja-se. De um lado, vista como um objeto de arte, a obra cobra, claro, nossa atenção e juízo: é preciso sujeitar-lhe o olhar, analisá-la em pormenor, apreciá-la – eu diria – como um bom designer o faria. As opções de layout, a qualidade da impressão, a tipografia escolhida e os espaços em branco – tudo conta, ou deveria contar. Aliás, não tivesse a “forma” efetiva de um jornal, essa obra talvez fosse um “objeto” no sentido “sessentista” da palavra: peça com verso e reverso, nem pintura, nem escultura. Ou talvez um objeto gravado, ou uma gravura em três dimensões ou qualquer coisa que o valha – afinal a indefinição (nesses termos) é mesmo uma marca da produção de vanguarda. Mas por outro lado – e aqui está o desafio –, visto como um jornal o trabalho de repente se altera, se suspende, e o caminho se inverte, complicado. Num único instante, como num milagre ao revés, não temos mais “obra” alguma, quanto mais “de arte”: resta apenas um jornal impresso – uma simples e vulgar visualidade massiva que parece não justificar a atenção de uma análise efetiva. Afinal, se aquilo é um jornal – alguém poderia dizer – então basta lê-lo e *ponto final*.

Entretanto, e em que pese a verdade perceptiva de tal dilema, não consigo deixar de ver uma virtude, pelo menos uma, nesse “problema de linguagem”. Frente a esse trabalho, creio, não há como simplesmente optar entre “vê-lo” como uma obra ou “lê-lo” como um jornal. Isso não apenas falsearia demais as coisas como – ainda pior – negligenciaria um dado fundamental dessa peça: o fato de que *ela foi criada justamente com base nessa ambigüidade*. Aí sua força de sentidos, cumpre entender, seu jogo aberto entre o “ver” e o “ler”. Diante disso, temos portanto uma obra complexa: uma estrutura de papel e tinta que não se mostra de pronto, por inteiro. É preciso tempo para vê-la integralmente, tê-la nas mãos,

folheá-la de fato ou, como talvez dissesse Umberto Eco, é necessário “circunavegá-la”³⁸².

Numa descrição sumária, o impresso, de seis páginas, é formado por textos dos mais diversos teores, entre poéticos, críticos e outros, além de um total de vinte e duas imagens, quase todas com metáforas político-sexuais³⁸³. As duas primeiras páginas são de caráter informativo ou contextual, pois apresentam ao leitor uma síntese tanto da obra quanto de seu autor. E no restante do suplemento, por sua vez, temos a “exposição” propriamente dita: são ao todo seis “propostas” – como o artista as denomina – publicadas ao longo das quatro páginas finais. Individualmente, cada uma dessas “propostas” representa (ou rerepresenta) uma das obras que deveria constar na exposição cancelada. Sob certo aspecto, portanto, as duas primeiras páginas fazem uma espécie de “transição” entre o espaço normal do jornal do dia e o espaço gráfico dedicado às propostas de Antonio Manuel.

3.3.1. Página um – a metalinguagem e o auto-retrato do artista

A primeira página funciona como uma manchete de capa que apresenta em síntese o projeto e seu autor [fig: 50]. Dominam a cena uma foto do artista e a manchete que a acompanha – “Exposição de Antonio Manuel: de zero às 24 horas nas bancas de jornais”³⁸⁴. Pensada em conjunto essa primeira página perfaz um jogo complexo de

³⁸² Para Umberto Eco, existem obras que mesmo não sendo formalmente “temporais” requerem, por sua própria estrutura, um certo “tempo de circunavegação” para serem percebidas, como é o caso da arquitetura, da escultura, das instalações e dos objetos em geral, ou seja, de obras que pedem um contato visual necessariamente paulatino. ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, pp. 112-114.

³⁸³ Operando no intervalo entre o público e o privado, Antonio Manuel sugeriu, como veremos, a associação entre a pretensa marginalidade do artista na sociedade industrial e a condição marginal de outras práticas sociais como a sexualidade transviada, a criminalidade e mesmo a resistência política. No plano do imageado, o suplemento é repleto de sugestões sexuais e ironias afins, com travestis, “Éden” e corpos nus, bem ao sabor underground do momento. Em quatro das seis páginas, Antonio Manuel aparece nu ou semi-nu, como na proposta “O Galo”, em que o artista surge sentado num grande ninho. Na página 5, aliás, a idéia do “galo” vem acompanhada do trocadilho “The cock of the golden eggs”, o galo dos ovos de ouro, mas também o *pênis* dos ovos de ouro, em função da giria inglesa “cock”.

³⁸⁴ Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 01.

representações e espelhamentos. Aliás, diga-se, a obra como um todo já é bastante intrincada nesse sentido e comporta inúmeras referências cruzadas, reproduções de reproduções, imagens de segundo, terceiro grau. Mas o fato é que na primeira página isso ocorre sob uma forma representacional específica, a da *auto-referência*, e de duas maneiras especiais: como metalinguagem e como auto-retrato. Então vejamos.



Antonio Manuel

50. Primeira página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

No primeiro caso, temos a capacidade que a obra possui de representar a si mesma. A apresentação da proposta vem publicada no alto da página em um pequeno box e corresponde à primeira citação transcrita logo no início deste capítulo. Seu argumento, só para lembrar, era bem simples e resumia-se no seguinte: com vistas à sensibilização coletiva, a arte precisava chegar às multidões, o que justificava – e tudo parecia tão óbvio! – a idéia de uma “exposição” de arte nas bancas de jornal³⁸⁵. O raciocínio, claro, era pleno de ingenuidade ideológica, mas remontava não obstante a um importante fundamento estético de *De 0 às 24 horas*: a sua relação com a linguagem verbal, e mais especificamente com a metalinguagem, o que se dá logo à primeira página. Nesse caso, note-se que a apresentação da obra pertence à própria obra, ao seu espaço físico efetivo, o que levanta questões de interesse. Assim, se o nosso suplemento for de fato o objeto – a ocorrência – de uma obra, então as palavras que o compõem serão parte integrante e inalienável dessa mesma corporeidade, aí incluída toda e qualquer frase publicada, inclusive as de sentido auto-referencial. Mas perceba-se: não se trata propriamente de dar destaque ao uso da linguagem escrita nas obras,

³⁸⁵ Idem, *ibidem*.

fato aliás já banalizado àquela altura³⁸⁶. A idéia, mais pontual, é enfatizar o modo com que, em *De 0 às 24 horas*, o registro verbal fez da própria obra o conteúdo de seu discurso – e notar que tal artifício metalingüístico tem proximidade com certos aspectos do conceitualismo internacional³⁸⁷.

Seguindo na trilha dos expedientes auto-referenciais, há ainda a questão do auto-retrato. Sob esse aspecto, é preciso admitir que tudo na primeira página parece conspirar para uma representação do próprio artista. Os textos, a manchete, a imagem e o único artigo (aliás assinado por Antonio Manuel): tudo permuta sentidos com um lugar de enunciação basicamente autoral. No plano visual, por exemplo, vemos uma grande foto, a maior do suplemento, em que o artista, sem camisa, com longas barbas e madeixas desgrenhadas, bem ao visual “meia oito”, posa aparentemente sentado em meio ao que seria um enorme ninho. A fotografia provém da obra “O Galo”, de 1972, que é tanto um desdobramento das questões do corpo quanto uma singela e bem-humorada metáfora político-sexual da impotência. Essa obra, por sinal, reaparece na última página do suplemento na qualidade de “sexta proposta” e voltarei a ela mais adiante. Por ora cumpre dizer que essa fotografia tem aqui a função de apresentar ao público uma imagem, no sentido amplo, do artista. É um auto-retrato, um modo de se dar-a-ver, e ao mesmo tempo um complemento às demais informações da capa. E vice-versa. Pois se voltarmos mais uma vez ao box já citado, também leremos:

Antonio Manuel é um artista plástico que se tornou conhecido por suas propostas ousadas. A mais conhecida, a mais comentada entre todas, aconteceu em 1970, quando ele resolveu que seu próprio corpo seria a obra. E o exibiu para um público entre curioso, divertido e estupefato³⁸⁸.

³⁸⁶ Até porque sabemos que a descoberta “pictórica” das palavras – de sua qualidade gráfica e planar – já possuía, em 1973, longa história e remontava aos cubismos e futurismos da década heróica de 1910. E mesmo a indução semântica dessa descoberta (já não tão “pictórica” assim) remontava, no máximo, à década de 1920, com Picabia e Duchamp.

³⁸⁷ Em que pese o forte precedente da obra *A perfídia das imagens* (Isto não é um cachimbo, 1928-9), de René Magritte, é somente no conceitualismo e mais especificamente na arte conceitual “analítica” que a metalinguagem se consolida, se me permitem, como um fundamento estilístico – de Mel Ramsdem (*Pintura secreta*, 1967-8) e Sigmar Polke (*Pinte o canto direito de preto!*, de 1969) ao *Índice 01* (1972) do grupo Arte & Linguagem, passando por Marcel Broodthaers (*Isto não é um objeto de arte*, de 1972) ou mesmo pela clássica *Uma e três cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth.

³⁸⁸ Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 01.

Assim apresentado, compreende-se que o artista tenha escolhido para a primeira página a foto acima descrita – afinal o corpo nu (posado), a irreverência (certeira) e a ousadia (bem dosada) construíam juntos um certo perfil do autor, ou melhor, aquilo que dele se pretendia dar-a-ver.

Somando-se a isso, há também nessa página um artigo intitulado “Capim – aos intelectuais”, assinado pelo próprio artista, e que é aqui igualmente importante³⁸⁹. Nele, Antonio Manuel definiu posturas diante da arte e da crítica. O texto, escrito em tom apaixonado, bélico e sarcástico, funcionava como um manifesto e como tal defendia uma clara plataforma de ação.

Detesto o sentido que as pessoas se obrigam de identificar ou encontrar semelhanças para uma atitude criativa. Essa tendência de racionalização de tudo, essa coisa mastigada, discursiva – detesto. A coisa, creio, deve ser percebida, envolvida num todo. Perceber e sentir a coisa entrando pelos pés, percorrendo o corpo até a cabeça e armazenar-se no corpo. Explorar o processo evolutivo dele (corpo) sem retórica, e principalmente com a consciência do perigo de ser transformado num objeto. Intelectual tem mesmo que pastar; capim para os intelectuais. Claro, se estou pisando, vendo algo, devo me perguntar – mas basicamente não premeditar pensamentos que possam me afastar do sentir, em troca de uma racionalização – isso é uma pré-censura, algo mecânico a que estamos sendo transformados pela sociedade de consumo. O intelectual é uma peça de consumo, ou seja, neste contexto um objeto servindo ao consumo, peça preciosa e requintada, como essa arte que aí está, acrilizada e bonita, que chamam de vanguarda. Me recuso a servir esse tipo de consumo, minhas coisas são vivas e evolutivas. Meus trabalhos são as minhas vivências, marcas de minha carne. [Defendo] a coisa viva e vital, (...) o gesto carregado de uma carga emocional muito grande, capaz de seduzir e envolver criativamente. Detesto a coisa superficial, porque ela já traz na sua forma a coisa oficializada³⁹⁰.

Frente à “sociedade de consumo”, como dizia, Antonio Manuel demonstrava sentimentos basicamente contraditórios, no que aliás aproximava-se de outros artistas de sua geração. Por um lado, combatia a barbárie estética moderna, sua insensibilidade progressiva e mecânica, seu embotamento racionalista – e por esse caminho condenava tanto a arte

³⁸⁹ MANUEL, Antonio. Capim – aos intelectuais. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 01.

³⁹⁰ Idem, ibidem. O título do texto – “capim aos intelectuais” – é uma ironia do artista provavelmente motivada pelo caso do crítico de arte que certa vez chamou de “capim” ao mato anexado numa obra sua. Sobre o caso: GABAGLIA, Marisa Raja. O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975.

adaptada ao mercado (“acrilizada e bonita”) quanto a crítica intelectualista e insípida. Mas por outro, e sem deixar de clamar pelo corpo, pela carne e pela carga emocional, amava também o som das rotativas, a beleza industrial dos flans, a reprodutibilidade técnica irrestrita e a possibilidade – esta realmente irrecusável – do contato direto com o público, ou melhor, com as massas. Antonio Manuel amava, numa palavra, aquilo que odiava, e erigia nessa contradição com o “moderno”, ele mesmo por sinal contraditório, uma possível e eficaz representação de si.

3.3.2. Página dois – Antonio Manuel retratado



Antonio Manuel

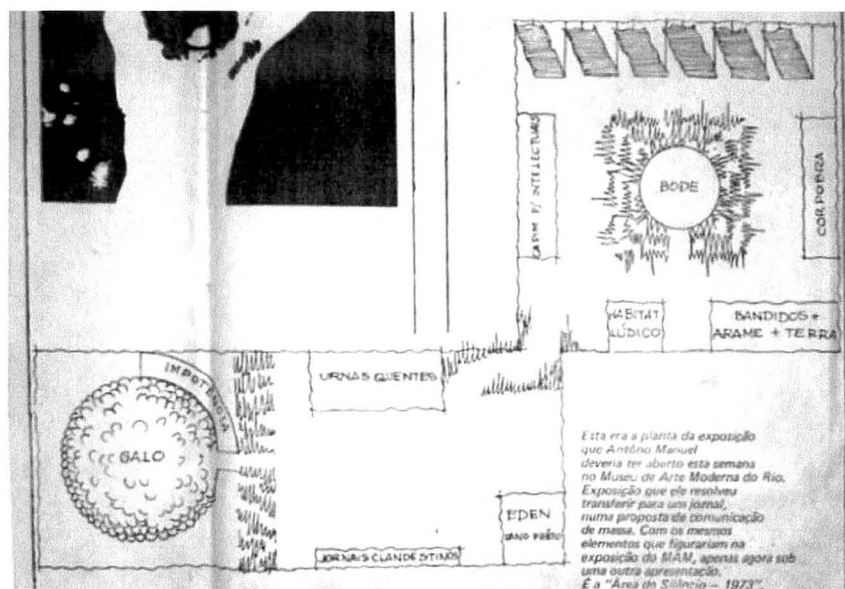
51. Segunda página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

A segunda página segue apresentando Antonio Manuel e sua obra ao leitor de *O Jornal* [fig: 51]. Novamente recorre-se à construção de um “retrato” híbrido do artista, ou seja, de uma imagem múltipla composta de fotos e textos, com a diferença de que agora o sujeito dos discursos não é somente o autor, no sentido de que não se resume a Antonio Manuel. Nesse ponto, o artista não se *apresenta* como na primeira página, mas se *deixa apresentar*. Duas outras falas são agora eleitas. A primeira consiste numa conversa com o crítico de arte Mário Pedrosa a respeito da ação *O corpo é a obra*, de maio de 1970, episódio em que o artista se desnudou em pleno Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³⁹¹. Voltaremos a esse texto no capítulo 5. E a

segunda fala, intitulada “A leitura quente de paixão e da morte”, é uma espécie de apresentação crítica assinada por Janaina, pseudônimo de Lygia

³⁹¹ PEDROSA, Mário. [Conversa com Mário Pedrosa, Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela – maio 1970]. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 02.

Pape, importante artista neoconcreta³⁹². Nesse artigo, Lygia Pape liga o artista ao “amor vencido do cotidiano” e nessa ligação aponta a coerência que há, porque deve haver, entre flans e nus. Em meio aos dois textos, temos uma coluna centralizada formada por três fotos do artista nu e encimada pela lacônica manchete “Quem é”, escrita em letras garrafais. As três fotografias, lembremos, também dizem respeito ao desnudamento de 1970. Assim, como se vê, essa segunda página parece retratar Antonio Manuel em conformidade com o que se leu na primeira, quer dizer, como um artista que, sendo autor de “propostas ousadas”, “resolveu que seu próprio corpo seria a obra”³⁹³. O cerne de tudo, claro, está na referência a *O corpo é a obra* como evento-síntese do pensamento de Antonio Manuel. Um “retrato” como “nu” ou vice-versa e está feita a apresentação: o mito da fusão arte-vida como cartão de visitas.



Antonio Manuel

52. Projeto expositivo da exposição de Antonio Manuel cancelada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desenho publicado na segunda página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

Na parte inferior da página, há ainda a reprodução de um desenho [fig: 52], o único do suplemento, acompanhado da seguinte legenda:

³⁹² PAPE, Lygia [Janaina]. A leitura quente de paixão e da morte. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 02.

³⁹³ Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 01.

Esta era a planta da exposição que Antonio Manuel deveria ter aberto esta semana no Museu de Arte Moderna do Rio. Exposição que ele resolveu transferir para um jornal, numa proposta de comunicação de massa. Com os mesmos elementos que figurariam na exposição do MAM, apenas agora sob uma outra apresentação. É a "Área do Silêncio – 1973"³⁹⁴.

O desenho de Antonio Manuel, na realidade um projeto expositivo não executado, levanta outras duas questões. Primeiro, ele nos leva a indagar se devemos ou não vê-lo como um desenho de arte, já que se trata da única imagem do suplemento que na origem foi executada pelas mãos do artista – e não devemos ignorar o fetiche estético implícito nessa informação. E, segundo, o desenho também nos permite confrontar a proposta expositiva original com o resultado impresso que temos em mãos, o que nos leva a refutar parte do raciocínio da própria legenda. Afinal, como veremos logo abaixo na análise das "propostas", não podemos concordar que no processo de "transferência" do museu para o jornal ainda estejamos diante dos "mesmos elementos" agora apenas expostos "sob uma outra apresentação", como se escreveu.

3.3.3. Página três – Urnas Quentes e O Bode

A terceira página traz logo duas "propostas" de uma vez: "Urnas Quentes" e "O Bode", respectivamente [fig: 53]. Em ambos os casos há de saída um evidente descompasso entre o que vemos – uma página de jornal com quatro fotografias e alguns textos impressos – e aquilo que imaginamos ter sido efetivamente proposto para a exposição cancelada. Pois vejamos.

A primeira proposta, "Urnas Quentes", é apresentada no jornal através de duas fotografias e um texto assinado por Hélio Oiticica. As imagens, de imageado obscuro, aparentemente sucedem-se no tempo como fotogramas que mostram a ação de romper com as mãos a tampa de uma caixa de madeira. E o texto, escrito entre Londres e Nova York sob a forma de crítica poética, é o que se segue:

³⁹⁴ Legenda da planta da exposição no MAM publicada em ibidem, p. 02.

o *flan* que era desenho ou gravura matriz torna-se elemento-cerne encerrado na caixa / caixa fechada q é aberta a marteladas: pra possuir-se o código poético tem que violar a integridade do objeto acabado: ACABAR COM O ACABADO / dentro o flan é não-gravura não-poster não-serigrafia / concreto virgem descoberto / o impresso em estado pré-jornal como ícone do diário / ÍDOLO HERÓI / tópico do dia-a-dia comi-trágico / apreender imagem caroço caindo do martelar / no scrap da notícia / no torpor da repetição / injustiçar do dia / dia cinza linotipado / copydescagem da miséria / nem carta nem mensagem / OBJETO RESULTADO EM / não-profit / URNA QUENTE: calor de antes mesmo q depois / q depois do martelar-poema sem / RESULTADO / ato fato limite escapeado³⁹⁵



Antonio Manuel

53. Terceira página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

“Elemento-cerne encerrado na caixa (...) fechada que é aberta a marteladas” – pouco disso deve ter sido realmente compreensível aos desavisados leitores de *O Jornal*. Na origem, não custa saber, *Urnas Quentes* era um título de obra que se referia tanto a uma certa ação de Antonio Manuel quanto ao conjunto de objetos partícipes dessa mesma ação. Criada a princípio para o evento de rua Apocalipopótese³⁹⁶, de 1968, a obra consistiu inicialmente num desdobramento radical da idéia, já mencionada, de “participação do espectador”. Para o dia do evento, Antonio Manuel preparou cerca de vinte caixas de madeira – “hermeticamente fechadas”, como tantas vezes se disse – que continham em seu interior “textos relativos a situações políticas, sociais, estéticas, ao lado de imagens que

³⁹⁵ OITICICA, Hélio. Urnas quentes de Antonio Manuel [22 abr. 1973, Nova York]. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 03. No jornal, o texto possui uma diagramação poética que não corresponde à desta citação.

³⁹⁶ Trocadilho entre hipótese e apocalipse, *Apocalipopótese* foi uma manifestação coletiva de rua organizada e coordenada por Hélio Oiticica no Pavilhão Japonês do Aterro, Rio de Janeiro, no dia 04 de agosto de 1968. Vários artistas participaram do evento. Lygia Pape propôs a obra *Ovos* composta de três cubos de madeira fechados com plástico colorido de onde podia sair o público participante. Rogério Duarte trouxe um amestrador de cães acompanhado de dois pastores alemães adestrados. Pietrina Checcacci expôs estandartes e cartazes, um dos quais com a tradicional palavra de ordem “Abaixo à ditadura”. Oiticica apresentou seus *Parangolés*, dessa vez vestidos por sambistas da Mangueira, Portela, Salgueiro e Vila Isabel, além de Torquato Neto que vestiu a capa nº1, de 1964. Raimundo Amado e Leonardo Bartucci filmaram as ações. Além destes e do próprio Antonio Manuel com suas urnas, houve ainda outras participações.

diziam respeito à violência, recortadas de jornais ou de arquivos de fotografias, além de textos escritos diretamente na madeira no interior da caixa³⁹⁷. Mas as caixas, como resumiu Hélio Oiticica em 1968, eram “caixas fechadas para serem rompidas, em cujo interior Antonio inseriu desenhos contendo mensagens de protesto, e que foram levados por quem rompeu a caixa³⁹⁸. Lacradas e misteriosas, essas “urnas” só revelariam seu “conteúdo”, se me permitem, caso a barreira “desinteressada” da contemplação estética ou da reflexão conceitual fosse vencida. Armado de ironia e dramaticidade, Antonio Manuel forneceu martelos e pedras aos passantes e assim deixou que o próprio público, anônimo transeunte, construísse a metáfora política dos tempos. Em 1968, a idéia de “participação” vinha agora temperada de violência, suspeita e ganância. “O interessante” – afirmou o artista, em relação às urnas quentes – “é a sua relação com o clima da época. Me interessava mostrar a violência subjacente na época da exposição, que foi por volta de 1968³⁹⁹”.

As caixas, enfim, foram logo destruídas pelas

peças que estavam no Aterro. Tinha muita gente por lá, inclusive o artista norte-americano John Cage. Claro, houve uma certa instigação do pessoal da Mangueira, que estava tocando samba. Eles foram juntos com os parangolés do Hélio Oiticica. Aí improvisaram um samba dizendo que as urnas continham dinheiro. As pessoas ficaram excitadas e queriam rebentar as caixas. Mas tinham grandes surpresas, claro. Encontravam apenas recortes de jornais, notícias, informações e revólveres de brinquedo⁴⁰⁰.

Ou ainda:

De uma certa maneira, o desejo de violentar as caixas foi despertado pelos sambistas da Mangueira, que improvisaram um samba em torno delas e de seu mistério, dizendo que quem as abrisse poderia encontrar uma surpresa e até dinheiro. A partir daí elas foram detonadas pelo público, arrebatadas a

³⁹⁷ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista...* Op. cit., p. 48. Em outra ocasião, o artista chegou a mencionar “uma média de trinta ou quarenta caixas, para serem abertas a porretadas”. Antonio Manuel, apud: BITTENCOURT, Francisco. *O revolucionário Antonio Manuel*. Op. cit.

³⁹⁸ OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese no aterro*. Texto datilografado, Rio de Janeiro, 04 ago. 1968. (documento nº 0146/68 do Programa Hélio Oiticica).

³⁹⁹ Antonio Manuel, apud: BITTENCOURT, Francisco. *O revolucionário Antonio Manuel*. Op. cit.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*.

marteladas. Houve grande violência e voracidade sobre o trabalho. A obra se realizou nesse ato, nesse gesto⁴⁰¹.

Urnas Quentes tornou-se obra conhecida no seio da vanguarda, notável aliás entre neoconcretos de toda sorte. “Loucuras pré-monitórias das urnas quentes: tambor fechado onde a marreta bate e rompe a vista do texto-síntese ou iconográfico” – escreveu, por exemplo, Lygia Pape, em artigo já citado⁴⁰². Mas que se diga logo: em sentido amplo, categorial, temos pelo menos três tipos de “urnas” em questão. A urna-ação, que se resume no *happening* de Antonio Manuel em Apocalipopótese; a urna-objeto, que equivale a cada uma das caixas-urna criadas pelo artista; e, por fim, se quisermos, a urna-imagem, que aqui nos interessa diretamente e consiste na primeira entre as seis propostas publicadas em *De 0 às 24 horas*. Com essa estranha tipologia, entretanto, não estou querendo apenas apontar a imensa diferença de natureza e propósito que de fato há entre todas essas “urnas”, mas sim reiterar com veemência que a nossa urna-imagem, impressa no suplemento, tem em relação às demais “urnas” um caráter autônomo e apenas evocativo.

A segunda proposta, intitulada “O Bode”, também pede que se pense nas eventuais distâncias e aproximações entre *De 0 às 24 horas* e as demais obras “citadas” no suplemento (com a ressalva de que agora, ao contrário do caso das “urnas”, parece não haver propriamente uma outra obra “externa” ao jornal com a qual se possa fazer comparações).

A princípio, a obra “O Bode” foi pensada precisamente para a mostra do MAM e consistia num bode vivo e preto que se pretendia “expor” no museu. Vemos no projeto expositivo que o bode, centralizado em uma das salas, deveria situar-se num amplo círculo [fig: 52] a que o próprio



Jannis Kounellis

54. Sem título (*Doze cavalos*), 1969. Doze cavalos amarrados no interior da Galleria L'Attico, Roma.

⁴⁰¹ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista...* Op. cit., p. 49.

⁴⁰² PAPE, Lygia [Janaina]. *A leitura quente de paixão e da morte*. Op. cit.

artista esclareceu como sendo “um tapume grande, circular e vermelho”⁴⁰³. Antes de seguirmos adiante, porém, e em que pese a ousadia experimental dessa proposta, é preciso confirmar que em 1973 a possibilidade de se propor um animal como objeto de arte já estava aberta na história das vanguardas. Animais empalhados já apareciam na obra do artista norte-americano Robert Rauschenberg desde os anos 50, sem contar o célebre caso brasileiro do *Porco Empalhado*, de Nelson Leirner, 1967. Nesse mesmo ano de 1967, aliás, Oiticica expôs uma arara viva em sua *Tropicália*, dois anos antes do italiano Jannis Kounellis amarrar doze cavalos igualmente vivos no interior de uma galeria em Roma [fig: 54]. E mesmo o uso específico de um bode já tinha um precedente na obra *Monograma* [fig: 55], de Rauschenberg, datada de fins dos anos 50. Entretanto, reconheço, tais digressões não tem aqui grande serventia, já que afinal a “obra” não se realizou e portanto não temos bode algum, nem preto nem vivo: apenas suas fotos⁴⁰⁴.



Robert Rauschenberg

55. *Monograma (The Goat)*, 1955-59. Bode empalhado e outros materiais. 122 x 183 x 183 cm. Moderna Museet, Estocolmo.

Em vista disso, gostaria apenas de fazer uma breve referência sobre o uso das alegorias nas obras de arte – até porque a proposta “O Bode” parece bem adaptada às regras desse jogo. A crer nas palavras do artista, o bode, como conceito universal ou ente biológico, era uma alegoria no sentido antigo do termo pois conotava um significado razoavelmente determinado. Tal como na emblemática holandesa

em que por exemplo o lírio poderia significar a pureza da Virgem e coisas

⁴⁰³ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 45.

⁴⁰⁴ Estava implícito na proposta “O Bode” uma blague, aliás meio sem graça, com a *body art*, movimento de vanguarda que apostava no “corpo” (*body*) como meio e suporte da experiência artística. Frederico Morais assim se referiu ao assunto: “Na démarche de Antonio Manuel, o corpo é a constante. (...) O que nada tem a ver com a bodyart (enquanto moda). Sua preocupação é anterior ao *ismo*. (...) Não é a *body*, mas o bode – magro, esquivo, seco e sensual – devorando tudo no terreno baldio da arte pós-moderna”. MORAIS, Frederico. *Expor: contrato de risco*. Op. cit.

do tipo, o bode em Antonio Manuel vinha travestido da idéia de “alegoria do mal” e ganhava assim novos contornos diante do contexto histórico repressivo. “Para mim o bode está sempre ligado a uma estrutura de exceção”, afirmou o artista,

quer dizer, ele em si já é uma figura de exceção. (...) É claro que o lado lúdico-poético do bicho tem muito a ver com minha infância, com meus encontros com ele enquanto criança. Ele andava solto pelas ruas, livre. (...) Portanto, a idéia de liberdade que aquele bicho me passava era uma coisa muito forte, e com todas essas cargas encima da gente, junto à liberdade do bicho, o bode era em última análise a própria marginália. O meu amor por esse bicho tão ambivalente me fez escolhê-lo como representante afinal de toda a loucura que vivíamos e vivemos até hoje, nessa época tão barra pesada⁴⁰⁵.

Lembremos que na exposição do MAM “O Bode” foi a única obra (se é que se trata de uma) cortada curiosamente por motivos estéticos e não políticos, pelo menos no plano das justificativas institucionais. De qualquer forma, resta saber se uma *alegoria* em sentido estrito e explicada assim de modo tão cru é capaz de se manter na troca de suportes e meios. E, em caso positivo, saber o que disso afinal pertence ou pode pertencer ao registro propriamente artístico de uma obra. Afinal não somente a *imagem* do bode ainda se mantém, agora duplamente publicada, como além disso vem acompanhada das seguintes legendas poético-didáticas: “Elemento vivo dentro do espaço do MAM – simbologia do mal – elemento desrepressivo”⁴⁰⁶ ou ainda “Se o maligno bode é o símbolo total de toda a carga do mal – com toda a densidade desse mal é fundamentalmente símbolo de liberdade”⁴⁰⁷. A dúvida permanece.

3.3.4. Página quatro – Margianos

Na quarta página temos “Margianos”, terceira proposta do suplemento [fig: 56]. Em linhas gerais trata-se de um olhar sobre certas condições ou situações a que o artista creditou o status de socialmente

⁴⁰⁵ Idem, ibidem.

⁴⁰⁶ Legenda de “O Bode” publicada em Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 03.

⁴⁰⁷ MANUEL, Antonio. Maligno bode. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 03.

"marginais". Ou ainda melhor: trata-se de um olhar desdobrado sobre a *representação do marginal e seu papel na mídia* – o que não deixa de fazer sentido. Sabemos todos, por exemplo, que a mídia, sobretudo a de cunho jornalístico, depende em boa medida das alterações sociais do cotidiano, mesmo as de ordem bizarra ou ilícita. Todo o universo marginal – ou seja,

todo o campo de condutas e valores socialmente condenáveis como o crime, o homossexualismo ou a loucura – fornece acontecimentos desviados e, portanto, de interesse diário. "A *narrativa jornalística*" – escreveu certa vez Eric Landowski, estudioso da imprensa – "valoriza por princípio a irrupção do inesperado, do singular, do a-normal, para depois tornar a situar o sensacional no fio de uma História que lhe dá sentido e o traz de volta à norma"⁴⁰⁸. E de fato: não há nada mais normal e previsível que as pequenas anormalidades cotidianas, afinal – como negar? – elas estão sempre lá, todos os dias, nas indelévels manchetes. "Tenho atração por tudo que é marginal" – confessou Antonio Manuel – "eu quero o meu dia cheio de loucura, com corpos de todos os tamanhos, porque nada anda bem"⁴⁰⁹.

Mas o "a-normal", lembremos juntos, é tanto o bizarro, o maldito e o cruel quanto o fora-de-série, o espetacular e o glamouroso. Daí, claro, a efetiva inteligência da estratégia pop nova-iorquina frente ao *star system*, sua indiferença crítica, seu distanciamento pragmático e irônico. Mas daí também, note-se, a intensa transfiguração ideológica do influxo pop operada pelos latino-americanos. Afinal, em vista das premências de um mundo subdesenvolvido e repressivo, não admira que a figura do "marginal" tenha motivado em artistas como Rubens Gerchman, Cláudio



Antonio Manuel

56. Quarta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

⁴⁰⁸ LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: Educ / Pontes, 1992, p. 120.

⁴⁰⁹ Antonio Manuel apud: COURI, Norma. *Arte em aberto. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.

Tozzi ou Antonio Manuel uma postura basicamente *expressiva e emocional* – e nesse sentido oposta à pop. A aproximação com a mídia, enfim, era fundamentalmente afetiva, o que em certo sentido invertia ou parecia inverter os sinais da equação. “O jornal é o centralizador de informações culturais, veículo diário de sofrimentos e humor” – ponderou o artista, ao que concluiu: “Há um relacionamento direto com a vida. Quando meu espaço de criação é o jornal, eu estabeleço uma relação afetiva com ele, mexo com as estruturas do mundo”⁴¹⁰.

Além disso – como lembrou Antonio Manuel – havia também a presença de Hélio Oiticica, amigo mais velho, referência desestabilizadora e provável contraponto ao influxo pop no Brasil:

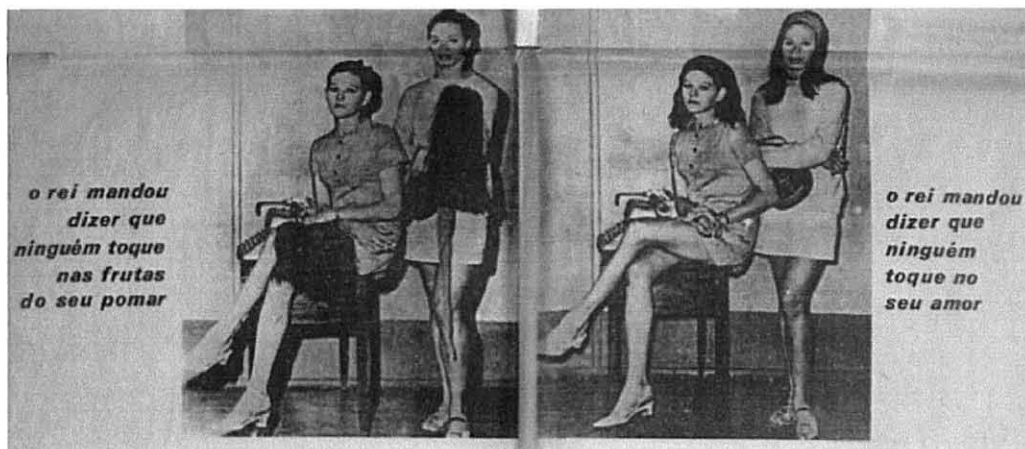
Dizia o Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”. Na verdade a gente trabalhava com essa idéia porque nós éramos também marginais culturais, sofríamos esse tipo de marginalidade. Infelizmente, era esse o material que a gente dispunha pra trabalhar. No fundo havia uma identificação muito grande entre o marginal e o que produzíamos na época⁴¹¹.

Em “Margianos” Antonio Manuel reciclou algumas imagens da mídia, todas absolutamente ausentes de glamour, e as re-contextualizou em nova chave poética. Não as glamourizou, por certo, mas lhes arrefeceu o anti-heroísmo. São imagens banais, normais nas suas anormalidades cotidianas, como se disse, pois apenas representam a marginalia nossa de cada dia. São travestis com ou sem peruca [**fig: 57**], corpos sangrentos desovados [**fig: 58**], um criminoso detido e por aí vai: fotografias que nos falam mais sobre o funcionamento da mídia do que propriamente sobre a condição humana.

⁴¹⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹¹ MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 49. A frase “seja marginal, seja herói” foi impressa numa bandeira de Hélio Oiticica e vinha acompanhada da foto de um bandido morto. A esse respeito, aliás, cumpre lembrar que na base da aproximação entre vanguarda estética e comportamento marginal havia toda uma convergência afetiva e ideológica não tão incomum na arte brasileira dos anos 60. Da Lindonéia de Rubens Gerchman à Macabéia de Clarice Lispector, não faltaram referências ao avesso social de toda e qualquer afluência ou positividade econômica. Hélio Oiticica, exemplar nesse sentido, não só chegou a freqüentar o universo das favelas cariocas como se tornou amigo pessoal de Cara de Cavalo – conhecido bandido que, capturado e morto pelas mãos da polícia, foi homenageado pelo artista numa obra. “O ponto de ligação entre as narrativas” – disse Marcelo Campos – “é a morte que funciona como momento glorioso, a hora da estrela. Macabéia, Cara de Cavalo e Lindonéia só se tornam celebridades da cultura de massa por causa desse trágico desfecho. Como na estrutura da tragédia, o herói, mesmo que avisado por oráculos, deve cumprir o seu destino. Diferente de um drama ou uma fábula, tais personagens não conseguiram reverter um triste fim”. CAMPOS, Marcelo. *Seja marginal, seja herói: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem*. *Jornal Inclassificados*, nº 01, maio 2003.

Sempre senti grande afetividade pelas pessoas marginalizadas. Nos grandes bairros do velho Rio de Janeiro ocorrem continuamente grandes experiências de vida. O marginal é violentado desde cedo, é massacrado em todos os sentidos. Por isso ele dá de volta essa violência de forma dobrada. O travesti, claro, também tem um comportamento marginal, é o cara que escolheu como vida essa posição. Ninguém é dono da verdade, não é? Então eu fiz um trabalho poético acima de duas fotos que descobri no jornal de dois travestis na polícia. Numa, eles estão com peruca e na outra sem peruca. Fiz um texto poético com o rei como símbolo maior. Fruta, aí, tem duplo sentido, você sabe. É o corpo ousado, a ousadia que eu amo profundamente. A audácia pode levar à morte, mas ela é a vida⁴¹².



Antonio Manuel

57. Detalhe da quarta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

Há uma certa crueldade nas escolhas, não nego, mas prefiro vê-las mais como uma questão de cumplicidade mesmo. Além disso, não devemos desconsiderar o componente afirmativo que decerto há na associação entre as figuras do artista e do marginal, dada a preservação do caráter anti-sistêmico – e por isso mesmo “heróico” ou “genial” – de um como de outro, o que de resto vai de encontro à própria *mitologia do extraordinário*, típica do circuito de arte, sobretudo de vanguarda.

Não obstante, há também nessa associação uma resposta poética, ética, o que quisermos, à “linguagem” jornalística. Pois de algum modo, Antonio Manuel não apenas escolheu imagens na mídia, mas sobretudo *as fez retornar a origem*. Ou, dito de outro modo: ele inventariou o sadismo fotográfico da imprensa, e com isso respondeu à sua maneira às pressões da cultura de massa, essa nova “natureza”. “Meu silêncio é profundo e

⁴¹² Antonio Manuel, apud: BITTENCOURT, Francisco. O revolucionário Antonio Manuel. Op. cit.

total” – subscreveu pesaroso o artista, em legenda, ao que completou com ironia – “quero tomar um sorvete na padaria da zona norte”⁴¹³.



Antonio Manuel

58. Foto de dois corpos assassinados e poesia de Antonio Manuel. Detalhe da proposta “Margianos”, quarta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

3.3.5. Página cinco – Clandestinas

A proposta “Clandestinas”, quarta do jornal, é formada por quatro fotografias de jornais da série *Clandestinas*, um texto crítico do poeta Décio Pignatari e uma pequena legenda explicativa onde se lê: “Super-jornais, interferência no veículo de massa O DIA, com elementos poéticos”⁴¹⁴ [fig: 59]. Novamente aqui há o risco de uma pequena confusão que é preciso esclarecer desde já: existem *duas* “Clandestinas” feitas por Antonio Manuel, dois trabalhos que se interconectam sem no entanto se confundirem. De um lado, há a *série* Clandestinas, já mencionada, e de outro, a *proposta* Clandestinas, que é parte integrante de *De 0 às 24 horas*

⁴¹³ Legenda de “Margianos” publicada em Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 04.

⁴¹⁴ Legenda de “Clandestinas” publicada em Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 05.

e nos interessa diretamente. Ambas são de 1973, embora a *série* anteceda a *proposta*, o que não é uma informação menor.

A *série Clandestinas*, já vimos, consistiu numa intervenção direta no jornal *O Dia*. Nela, Antonio Manuel, trabalhando nas oficinas de *O Dia*, criou dez jornais em tiragens de duzentos ou trezentos exemplares. Esses novos jornais, criados com notícias fictícias, aproximavam-se da diagramação de *O Dia* e ainda traziam impressa a sua logomarca. Alguns exemplares desses jornais foram dispersos – clandestinamente – pelas bancas da cidade, provocando ainda mais os limites da discernibilidade em relação aos jornais, digamos, “verdadeiros”. Como preconizou o próprio artista, era visível na *série Clandestinas* uma contaminação permissiva entre a marginália e o mundo da arte. Entre homenagens a artistas como Ivan Serpa e referências irônicas à própria obra, Antonio Manuel ladeou notícias sensacionais, inventadas mas curiosamente plausíveis, que iam do mundo do crime à política internacional, passando pelo futebol brasileiro ou por bizarrices hospitalares. E assim, partindo da seriedade das grandes causas sociais, como na *série Repressão outra vez: eis o saldo*, de 1968, o artista aproximava-se agora, em 1973, de um espaço social fragmentado, contracultural e aberto à ironia. Ou como bem resumiu Lygia Pape: antes havia

a grande euforia dos momentos coletivos. O coletivo como emblema. Depois, o singular, a anti-manchete: Mulher vampiro. Pintor mostra sua pós-arte. The cock of the golden eggs. Pintor ensina Deus a pintar. Pedra de toque no sistema. A anti-linha, ao inverso. Mordendo o próprio rabo. Escorpião⁴¹⁵.

Já para Décio Pignatari, a *série Clandestinas* parecia perfazer uma curva que, embora nascida de uma vontade comunicativa mais ampla, ao final inclinava-se para a comunicação mais restrita e sofisticada do meio de arte. A “clandestinidade” seria, no limite, uma espécie de condição mesma da arte de vanguarda.

depois da notícia, news, para os outros, público e audiência, milhões, uns poucos resolvem transformar-se em notícias para uns poucos: anti-notícia de um anti-comportamento para um anti-público – os três, notícia, comportamento e público, quase clandestinos e altamente sofisticados. (...) ao projetar-se ato, o artista já se projeta signo – uma compulsão: ele um *sign-addict*, virado

⁴¹⁵ PAPE, Lygia [Janaina]. A leitura quente de paixão e da morte. Op. cit.

linguagem, pode manipular simulacros, modelos, de integração social e se insere manchete de jornal, em tiragem limitada ou separata, junto a outras gentes-signos de sua eleição, os chamados marginais de um público maior⁴¹⁶.

Na seqüência dos acontecimentos, saímos da *série* e chegamos à *proposta* Clandestinas. A *série*, já mencionei, foi uma das obras que, proibidas pela direção do MAM, buscou-se publicar no jornal-exposição que é *De 0 às 24 horas*. Para tanto, dos dez jornais que compunham a *série*, quatro foram escolhidos e republicados como parte da proposta "Clandestinas", a quarta do suplemento. Ou seja, quatro exemplares de *O Dia* foram impressos como imagens nas páginas de *O Jornal*. Entretanto, uma vez efetivamente "republicados" na proposta, os quatro exemplares da *série* nos forçam uma postura de análise no mínimo cuidadosa. Uma primeira advertência vem do filósofo Arthur Danto:

"Quando os artistas contemporâneos usam palavras em suas pinturas" – disse ele, no final dos anos 70 – "é necessário tomar uma decisão complexa acerca do seu status, porque as palavras são a um só tempo veículos de sentido e objetos materiais e porque é preciso distinguir a imagem de uma palavra de uma palavra *tout court*"⁴¹⁷. Afinal, uma palavra numa pintura – e ele tem razão – pode ser tanto uma palavra pintada, feita de tinta, quanto a representação mimética de uma palavra. E isso se torna mais problemático, claro, quando o objeto de arte em questão não é sequer uma pintura, mas sim um jornal, como é o caso tanto da *série* *Clandestinas* quanto de *De 0 às 24 horas* como um todo. Mas se torna duas vezes mais problemático na situação-limite de um jornal "republicado" dentro de outro, algo que em termos lógicos poderia avançar ou retroceder ao infinito.



Antonio Manuel

59. Quinta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

⁴¹⁶ PIGNATARI, Décio. [Sem título], Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973, p. 05.

⁴¹⁷ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 143.

Além disso, há também o problema das imagens. Igualmente “republicadas”, elas parecem esvaziar-se de densidade na exata medida em que vão se afastando, enquanto fatura, de seus referentes primeiros. Não que isso seja em si mesmo uma virtude ou um defeito; apenas merece menção por se tratar de um imperativo estrutural e poético da proposta. Vejamos um exemplo.



Antonio Manuel

60. Exemplar da série *Clandestinas* publicado na proposta “Clandestinas”. Detalhe da quinta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

Acima e à esquerda da quinta página do suplemento está publicado, ou republicado, o primeiro dos tais quatro exemplares da série *Clandestinas* [fig: 60]. Nesse exemplar, considerado isoladamente, há ainda, também acima e à esquerda, uma pequena imagem de Antonio Manuel sem camisa e sentado num grande ninho [fig: 61]. Essa imagem, notamos facilmente, é “a mesma”, se me permitem a simplificação, que já havíamos visto na primeira página do suplemento [fig: 50]: uma referência à obra “O Galo”, a qual voltaremos logo abaixo. Atentemos, por ora, para a seguinte seqüência. Primeiro, há a captação direta, mecânica, da realidade, ou melhor, de alguma realidade perceptiva que se expôs à objetiva num dado momento. É a fotografia de Antonio Manuel, no caso tirada pelo fotógrafo Sebastião Barbosa. Depois, com a imagem revelada, há um processo de transferência gráfica executado nas oficinas do jornal *O Dia*. A fotografia, agora impressa em centenas de páginas de papel-jornal, passa a fazer parte da série *Clandestinas*. E por fim, um exemplar desses

jornais é novamente fotografado e sua imagem, agora processada nas oficinas de *O Jornal*, é impressa em outras milhares de páginas, uma das quais em nossas mãos. Acompanhando a imagem, temos dois textos, ambos na origem publicados na série *Clandestinas*. De um lado, uma grande manchete – “The cock of the golden eggs: médico do hospital afirma” – e de outro, uma rápida legenda de capa:

Homem pacato e sem vícios – desceu do ônibus. telefonou dando gargalhadas e desapareceu – um silêncio ocupava todo o corpo. era visível a auréola – pela manhã bem cedo foi visto sentado num ninho pondo ovos – o homem galo dos ovos de ouro estampava no corpo a sabedoria profunda⁴¹⁸



Homem pacato e sem vícios — desceu do ônibus. telefonou dando gargalhadas e desapareceu — um silêncio ocupava todo o corpo. era visível a auréola — pela manhã bem cedo foi visto sentado num ninho pondo ovos — o homem galo dos ovos de ouro estampava no corpo a sabedoria profunda.

Antonio Manuel

61. O “desgaste” da imagem: detalhe do exemplar da série *Clandestinas* publicado na proposta “Clandestinas”. Pequeno fragmento da quinta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

E se menciono esse exemplo tão pontual, é apenas para esclarecer a partir dele o que penso da proposta como um todo. Note-se, por exemplo, que houve um evidente desgaste da imagem descrita e que tal desgaste se dá em vários sentidos. Primeiro em termos de *escala*, pois ela, a “nova” imagem, é minúscula; depois em termos de *informação*, pois ela é desfocada e cheia de ruídos; e por fim em termos *formativos*, já que sabemos agora de sua complexa história de produção. E algo semelhante,

⁴¹⁸ Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 05

perceba-se, ocorreu também com os textos impressos: a legenda citada, para prosseguir no mesmo exemplo, é na realidade agora quase ilegível [fig: 61] pois de algum modo, creio, *ela é também imagem* – e como tal sofreu o mesmo processo de desgaste das fotografias. Deste modo, e partindo da premissa de que tais conclusões sejam extensíveis a tudo que vemos na proposta “Clandestinas”, defendo apenas que Antonio Manuel não simplesmente “republicou” jornais sob a forma de novos jornais. Ele foi mais longe: transformou os antigos jornais – isso sim – em *imagens-de-jornal*, e assim aparentemente cegou o imageado, justamente, daquilo que transformava.

3.3.6. Página seis – Éden e O Galo

A página seis, última do suplemento, traz “Éden” e “O Galo”, quinta e sexta propostas respectivamente [fig: 62]. No total, essa página seis é composta de duas grandes fotografias, duas legendas breves e mais um pequeno texto escrito em box. A primeira imagem, que mostra a palavra ÉDEN repetida três vezes ao longo de um mapa da América Latina, vem acompanhada da seguinte legenda informativa: “mapa de cinco metros feito com terra e panos para serem levantados – descobre-se o éden 1969/1973”⁴¹⁹. E a segunda fotografia, por seu turno, acompanhada da lacônica legenda “A impossibilidade – a impotência 1972”⁴²⁰, refere-se à proposta “O Galo” e apresenta – mais uma vez, embora em outro ângulo – a imagem de Antonio Manuel sem camisa e sentado num enorme ninho.

A proposta “Éden”, homônima a uma obra anterior de Hélio Oiticica⁴²¹, dava seqüência às investigações alegóricas abertas por *Soy loco por ti terra*, de 1969, obra de Antonio Manuel já mencionada [fig: 48]. Juntas, proposta “Éden” e *Soy loco por ti terra* confiavam na força evocativa dos mapas. Em ambas, temos representações geográficas da

⁴¹⁹ Legenda de “Éden” publicada em Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 06.

⁴²⁰ Legenda de “O Galo” publicada em Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 06.

⁴²¹ O próprio Hélio Oiticica, diga-se de passagem, referiu-se rapidamente à eventual latino-americanidade de Antonio Manuel: “ANTONIO MANUEL mapa aversoreverso latinovomundo” OITICICA, Hélio. Colares. Texto datilografado, Nova York, 26 fev. 1972. (documento nº 0447/72 do Programa Hélio Oiticica).

América Latina sobre um fundo neutro: grandes mapas que apenas mostram os contornos de um continente uno, íntegro e sem qualquer sombra de divisão política. A estratégia visual, suponho, era muito simples e consistia tanto em aceitar o sucesso das convenções cartográficas quanto em apostar no peso de suas conotações simbólicas, culturais e políticas. Afinal, na modernidade, como notou o geógrafo David Harvey, o mapa acabou exercendo uma dupla função histórica. De um lado, com sua “visão totalizante”, o mapa “permitiu a construção de fortes sentidos de identidades nacionais, locais e pessoais em meio a diferenças geográficas”⁴²². Mas de outro, ele também homogeneizou e portanto reificou a diversidade das histórias espaciais⁴²³. O que talvez nos leve a concluir que os sentidos de um mapa derivam não só de suas coordenadas espaciais como também de sua posição no tempo e na história. Assim, por exemplo, diante do subdesenvolvimento e das ditaduras militares da América Latina nos anos 60 e 70, não admira a aposta de Antonio Manuel tanto na existência de um imaginário político comum quanto, por extensão, na identificação “política” daqueles mapas. Pulsando entre o universal e o particular, o artista construiu com essas representações um caminho que podia ir da América Latina ao Rio de Janeiro e vice-versa – ao menos na opinião do crítico Mário Schemberg, lembrada por Francisco Bittencourt:

Foi Mário Schemberg quem disse que o Antonio Manuel representava um estado de espírito tipicamente carioca. (...) Schemberg falava então da série de trabalhos de Antonio Manuel que representava mapas da América do Sul feitos com materiais colhidos da natureza e cobertos com folhas de bananeira e panos pretos que, erguidos, formavam uma espécie de tenda primitiva. O que impressionou o crítico paulista foi com certeza a agilidade de inspiração, a capacidade do artista de captar no ar os sentimentos para colocá-los em linguagem artística, clara e articulada⁴²⁴.

⁴²² HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 228.

⁴²³ Idem, *ibidem*, p. 230.

⁴²⁴ BITTENCOURT, Francisco. A aventura de Antonio Manuel. Op. cit. Ao que o próprio Bittencourt completou acerca do artista: “E mais que carioca, ele é tipicamente brasileiro”. Sobre os mapas de Antonio Manuel, vale lembrar ainda que Mário Schemberg teve contato com a obra *Soy loco por ti terra* já em 1969, quando foi júri do Salão da Bússola. A esse respeito, inclusive, o crítico Walmir Ayala – que não só foi júri no mesmo Salão como aliás qualificou o trabalho de Antonio Manuel como algo “macabro, antivida, perecível” – descreveu a seguinte cena, certamente referindo-se a Mário Schemberg: “Houve outro membro [do júri] que, num rasgo de teorização, disse ser [aquela obra de Antonio Manuel] a primeira obra que correspondia à fisionomia do Rio de Janeiro, sendo portanto a primeira obra carioca que ele tinha visto. Ora, a obra em questão é também *anti-Rio* (...). A obra é pessimista, soturna, acuada. Impossível de identificar, por mais que nos esforcemos, com qualquer aspecto,

Contudo, e sem contar a evocação ironicamente paradisíaca da palavra "éden", a diferença agora era que a proposta "Éden" era uma imagem impressa e não uma instalação participativa. Antes, em *Soy loco por ti terra*, o mapa precisava ser efetivamente revelado pela ação do público através de uma corda que levantava um pano preto, fúnebre. "Quem não se dispôs a levantar o colchão de plástico contendo a floresta pouco depois transformada em lixo (o lixo tropical, o lixo ocidental?) não pôde ver, explodindo em vermelho, o continente e nele o Brasil", mencionou Frederico Moraes, alertando sobre a dimensão "participativa" da obra de 1969⁴²⁵. Mas agora, em *De 0 às 24 horas*, o mapa vinha já exposto, visível, publicado na sexta página de um suplemento dominical – muito embora uma legenda apontasse, *mas somente apontasse*, para a operação de desvelamento e "participação".

Na metade inferior da sexta e última página há ainda a proposta "O Galo", a mesma já publicada em imagem logo à primeira página. Tanto pela posição privilegiada no jornal quanto – como vimos – pela repetição de suas imagens, essa proposta sintetiza algo importante do universo do artista naquele momento. É claro que como proposta *artística* ela é apenas bem-humorada e exerce um pensamento crítico próximo ao do cartum – afinal não há como conter um sorriso diante da cena fotografada, o que por sinal não significa muito. Sentado num grande ninho, o artista nu representa o galo e como tal sente-se incapaz de por ovos ou algo que o



Antonio Manuel

62. Sexta página de *De 0 às 24 horas*, 1973.

mesmo o mais negativo, da cidade do Rio de Janeiro". AYALA, Waldir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

⁴²⁵ MORAIS, Frederico. Expor: contrato de risco. Op. cit.

valha. A legenda fala inclusive em “impotência”, em “impossibilidade” e tudo é assim muito direto.

Esse trabalho, de 1972, está ligado diretamente ao corpo. Naquele ano as perspectivas e as possibilidades de se desenvolver um trabalho, ou até as possibilidades de sobrevivência, a própria vida era assim muito limitada. Em síntese, passávamos por um clima negro, um clima tenso onde a censura a tudo o que fazíamos era como um garrote-vil na nossa própria existência. E esse trabalho, *o Galo, The coq*, ele tem um sentido existencial porque marca bastante a impossibilidade e a impotência⁴²⁶.

Mas a síntese a que me refiro é de ordem mais genérica. De algum modo, na medida em que foi escolhida não só para abrir e fechar o suplemento como sobretudo para apresentar o artista logo na capa, a proposta “O Galo” tem no mínimo um papel cultural relevante: o de projetar uma imagem pública de irreverência e ironia⁴²⁷. E com isso arrefecer a densidade insuportável da tragédia humana bem como o conseqüente risco de todo e qualquer bom-mocismo que eventualmente se lhe dirija. O que não é senão outro modo de dizer que o artista aceitou o humor como estratégia de defesa, e não frente aos desmandos da ditadura militar, mas frente à própria impossibilidade de mudança, revolução ou adjacências. “Meus temores não são o humor, muito menos o amor. Creio que o artista não deve levar em conta essa podridão” – afirmou Antonio Manuel em 1974 – “o que importa é brotar-se vivo dentro da merda”⁴²⁸.

3.4. Para além das vinte e quatro horas: das bancas às galerias

Como acontecimento, *De 0 às 24 horas* é a princípio um evento que não durou exatamente vinte e quatro horas, como se diz com freqüência, mas sim o tempo de funcionamento das bancas de jornal num único dia de 1973. Recapitulando: no dia 15 de julho, um domingo, todas as seis

⁴²⁶ MANUEL, Antonio. (et alii). *Antonio Manuel*, (Coleção Arte Brasileira...), Op. cit., p. 47.

⁴²⁷ Uma imagem de “O Galo” também havia sido escolhida para ilustrar o cartaz da exposição cancelada no MAM [fig: 47].

⁴²⁸ Antonio Manuel apud: Artes plásticas: a crise generalizada. *Visão*, São Paulo, 05 ago. 1974, p. 67. Escrito no original: “o que importa é brotar-se vivo dentro da m...”

páginas da tiragem nacional de 60 mil exemplares de um suplemento de *O Jornal* foram ocupadas pelo projeto *De 0 às 24 horas* – obra de Antonio Manuel que buscou “publicar” (no sentido de “tornar público”) uma exposição do artista que havia sido recentemente cancelada por motivos políticos. Assim, proibida pela direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a mostra, que tinha abertura prevista para dois dias antes, sexta-feira, 13 de julho, acabou “exposta” nas páginas de um periódico carioca.

Sob diversos aspectos, *De 0 às 24 horas* é uma espécie de termômetro histórico das possibilidades de uma geração. Como gesto político estrito, por exemplo, ela é no mínimo insubordinada e comprometida com o seu tempo, pois viabilizou na esfera pública um material “pré-censurado”. Além disso, ainda que metafórica, a sua resposta agiu no âmago da indústria da informação – nas oficinas e nas páginas da grande imprensa – e com isso considerou uma dimensão tática da produção cultural frente à lógica do medo, da suspeita e da censura aos meios de comunicação. Por outro lado, como obra de arte, *De 0 às 24 horas* pressionou alguns importantes limites das vanguardas. Do ponto de vista produtivo, exemplificando, ela pôs em curto alguns conhecidos mitos estéticos modernos como o fetiche da obra única, a dimensão mágica do toque do artista e o registro individual e exclusivo da autoria. Afinal não há nada ali que se aproxime da imagem romântica do gênio isolado que concebe um mundo único à base de gestos inspirados. Ao contrário: trata-se apenas de um punhado de milhares de periódicos impressos nas rotativas de um jornal à base da boa e velha divisão de trabalho. Ou, como mencionei em outra parte, trata-se de um caso de fazer da *inteligência industrial* uma questão artística e não o seu avesso natural, como muito se supõe. Além disso, *De 0 às 24 horas* também desgastou (um pouco mais) a exclusividade da dimensão visual, já tênue na modernidade, quando fez convergir, de modo aliás radical, *imagem* e *palavra*. Ali, não apenas as *imagens*, via de regra fotográficas, buscaram ancoragem em narrativas e descrições de toda sorte, como também as palavras, entre diagramadas e desgastadas, assumiram sua própria condição visual e – mais que isso – material. O que significa de fato dizer que o ato de “leitura” dessa obra é ou deveria ser a um só tempo tanto literal quanto hermenêutico – muito embora, reconheço, isso provavelmente custe o despeito inescrutável de todo e qualquer formalista empedernido, mas enfim.

De importante mesmo, resta ainda destacar um outro aspecto desse trabalho: o conflito entre *obra* e *objeto* – para então avaliar o que isso eventualmente acarretou na história da recepção dessa obra. Falando simplesmente, *De 0 às 24 horas* é uma daquelas obras que não se resume à sua contraparte material, algo aliás comum à condição conceitualista em geral, como adiantei na Introdução. O que nos leva a confirmar, claro, que a corporeidade dos suplementos impressos – o “objeto”, no caso – é apenas *parte* de uma “obra” que por definição também supõe a circulação efetiva (distribuição e troca) dos exemplares de jornal. Numa palavra: *De 0 às 24 horas* consiste, em sentido amplo, na “ação” de seus “objetos” no tempo e no espaço, ou seja, na circulação efetiva de seus jornais nas bancas de jornal daquele fatídico 15 de julho de 1973. E se situo agora esse desencaixe (entre obra e objeto) não é apenas porque ele é fundamental à compreensão da obra, mas sobretudo porque ele nos remete, no contexto dos anos 70, a dois sintomas da crise das vanguardas.

O primeiro sintoma, se aceitarmos esse termo tão panofskyano, é de ordem ideológica e diz respeito ao alcance comunicativo do projeto de Antonio Manuel. Apresentada em pequeno box logo à primeira página do suplemento, a proposta de *De 0 às 24 horas*, muito simples, resumia-se, já vimos, num ingênuo silogismo democrático: “se a arte essencialmente deve estar voltada para o público, para a massa” (logo) ela “só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa”⁴²⁹. A inferência, claro, era mais óbvia que nova, e remontava a um velho anseio moderno: a partilha democrática da sensibilidade artística⁴³⁰.

A diferença, no entanto, se existia, era que agora a arte deveria ser “feita através de um veículo de massa” e não por ele apenas “informada” ou “difundida”. E se a experiência da arte – ao que me consta – só pode ser “feita” através de obras de arte, então propor um *veículo* informativo como obra era algo muito diferente, convenhamos, do que somente *veicular* informação artística, fosse para as “massas” ou não. Nesses termos, uma vez aceita a proposta de Antonio Manuel – sem discordar que

⁴²⁹ Exposição de Antonio Manuel. Op. cit., p. 01.

⁴³⁰ Preconizar, em plenos anos 70, a ascendência do público sobre a arte – reconhecemos – não era uma premissa das mais originais. Do *Arts and Crafts* aos Centros Populares de Cultura, ou melhor, da Inglaterra industrial do século XIX ao conturbado Brasil dos anos 60, reformistas e revolucionários sucederam-se ardorosamente na tarefa de produzir arte para “as massas” – numa história, diga-se de passagem, com tantas utopias quanto desencontros.

é difícil aceitá-la –, encontraremos uma realidade comunicativa que nem o mais delirante artista dos bons tempos dos Clubes de Gravura deve ter sonhado: uma tiragem de 60 mil exemplares de jornal distribuídos nas bancas de todo país. Por trás desse gesto, é evidente, sobrevive um fundamento ideológico forte: a crença de que há ou deveria haver uma relação proporcional entre alta reprodutibilidade e volição política, sobretudo quando temos em conta a sombra autoritária da censura à grande imprensa, infelizmente uma dolorosa realidade no Brasil dos anos 70. Além disso, a possibilidade de atuação direta num veículo de massa ia de encontro ao arroubo “sociológico” de parte da produção conceitualista recente. Para alguns artistas a arte havia se tornado tanto uma forma de conhecimento efetivo do mundo social quanto um modelo de atuação direta na sociedade. A esse respeito, pensemos, por exemplo, em Fred Forest, um dos principais nomes do grupo francês Art Sociologique que já em 1973

publica páginas em branco em jornais de grande circulação. Nesse projeto denominado *Space Media* [fig: 63] toma como modelo operatório o aforismo de Mac Luhan, tão em voga na época: *o meio é a mensagem*. Trata-se de uma metamensagem, na qual o artista utiliza a mídia como instrumento para uma reflexão crítica sobre ela. Aliás, vários projetos do *Art Sociologique*, assim como de outros artistas no período, partem da constatação de que a nossa sensibilidade é manipulada pelos meios de comunicação de massas⁴³¹.

Alguns anos antes, aliás, esse aspecto contra-comunicativo da arte de vanguarda já havia sido explorado no Brasil por Cildo Meireles nas suas *inserções em circuitos ideológicos*. Ainda não mencionei, mas já em 1970 Cildo trabalhou com interferências diretas na imprensa ao anunciar na seção “Classificados” do *Jornal do Brasil* a venda de áreas poéticas através da série *Inserções em jornais*⁴³² [fig: 64 e 65].

⁴³¹ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 143. *Space Media* tem início na França com intervenções no jornal *Le Monde*, em 1972. No ano seguinte, de passagem pelo Brasil em função de Bienal de São Paulo, Fred Forest estende seu projeto para a imprensa brasileira e interfere nos seguintes jornais: *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Diário do Paraná*, *Zero Hora* e *Última Hora*.

⁴³² Como por exemplo em: MEIRELES, Cildo. Áreas (publicado na coluna “Diversos” da seção “Classificados”), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1970; ou MEIRELES, Cildo. Área nº 1 (publicado na coluna “Diversos” da seção “Classificados”), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1970.

De resto, cumpre entender que sob a forma ordinária de um jornal a arte parecia enfim “chegar à vida”, ganhar as ruas e portanto estetizar as pequenas práticas cotidianas. Mas *apenas parecia*, note-se bem. Pois uma vez submersa no mundo social, a experiência artística diluía-se como fenômeno, o que não só ameaçava sua integridade representacional, como, por conseqüência, arriscava a inteligência e mesmo a validade de sua própria operação. A dispersão absoluta da autonomia, aprendemos com a história, só tem sentido propriamente artístico *se sustentada como discurso*, ou seja, se compreendida como uma espécie de retorno descritivo, narrativo e mesmo expositivo do “fenômeno de arte” como “de arte”. O que não tardou a ocorrer.

Passados poucos anos, *De 0 às 24 horas* e outros tantos projetos de Antonio Manuel enfim expuseram-se juntos como arte, ao que se evidenciou, como se verá, o segundo sintoma da crise das vanguardas, este de ordem estética. Entre 1975 e 76, o artista preparou duas exposições individuais a que deu o mesmo nome, Isso é que é, a primeira no Rio de Janeiro, na Petite Galerie, e a segunda em São Paulo, na Galeria Arte Global. Nelas expôs o mesmo conjunto de obras, todas realizadas entre 1968 e 1975⁴³³. Pela primeira vez, portanto, viria a público sob forma expositiva e organizada boa parte da inquieta produção



Fred Forest

63. Space Media – Titre de l'œuvre 150 cm² de papier journal, 1972. Intervenção em papel-jornal. Apropriação de uma área em branco do jornal *Le Monde*, Paris, no dia 12 de janeiro de 1972.

⁴³³ O título completo das duas exposições era “Isso é que é alegria do povo” e fazia referência a um flan de Antonio Manuel datado de 1974 e intitulado *Isso é que é*, que era também um conhecido slogan da Coca-Cola naqueles anos. A primeira exposição, ocorrida na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, foi aberta no dia 30 de outubro de 1975. A segunda, ocorrida na Galeria Arte Global, em São Paulo, durou de 15 a 30 de janeiro de 1976. Em ambas foram expostas as seguintes propostas: todos os dez jornais da série *Clandestinas*; vinte flans; dois módulos da obra *Travestis*; urnas quentes; o objeto-imagem *Corpobra*; um exemplar de *De 0 às 24 horas*; e três filmes. O preço das obras variou de Cr\$ 800,00 a Cr\$ 4.000,00. Na exposição paulistana também foram impressas, paralelamente, cem gravuras de flan, vendidas a Cr\$ 350,00 cada. No catálogo da segunda mostra há dois textos de apresentação, um do crítico Frederico Moraes (“Expor: contrato de risco”) e outro da artista e amiga Lygia Pape (“Santo guerreiro da maldade”), além da republicação dos depoimentos de Mário Pedrosa e Décio Pignatari, os mesmos que haviam sido publicados em *De 0 às 24 horas*. Diversos críticos escreveram na época sobre as duas exposições, entre os quais Ronaldo Brito, Roberto Pontual, Frederico Moraes, Francisco Bittencourt, Jacob Klintowitz entre outros.

Quentes, Corpobra e parte da série *Clandestinas*, a saber: o descompasso, como se disse, entre “obra” e “objeto”. Sintoma de uma abertura estética típica das vanguardas conceitualistas e afins, esse descompasso, que aliás buscou a consolidação impossível do binômio arte-vida, não tardou a ser apontado como a principal fraqueza de todo “vanguardismo” que, a certa altura, pareceu arrefecer. Em meados dos anos 70, havia no ar, ou melhor, no meio de arte, a forte impressão de que estava em processo algo como um retorno da “vanguarda” aos espaços tradicionais como a galeria e o museu. Já em 1975, por exemplo, Roberto Pontual descreveu com precisão os meandros desse problema no artigo “O belo e a bala”, texto crítico sobre a exposição carioca de Antonio Manuel⁴³⁵. Para o crítico, havia duas constantes na trajetória do artista: de um lado, “a preferência pela utilização do jornal”, e de outro, quase um complemento da primeira constante, “uma clara disposição crítica, combativa”. Para reforçar essa segunda característica, Pontual acabou situando o artista “no âmbito de uma *arte-bala*, por oposição à *arte-bela*”, de cunho contemplativo. De acordo com o crítico, essa disposição bélico-poética, digamos assim, acabou por transformar Antonio Manuel

num das referências principais entre os nossos artistas componentes da geração cujo momento focal de emergência e primeira afirmação terá ocorrido no período de 1968 a 1971, e para a qual o grande tema sempre foi a integração ou a diluição da arte na vida, abolindo fronteiras de uma para outra⁴³⁶.

A questão é que para Pontual o ímpeto que na geração 1968-71 havia levado os artistas à “vida”, ou seja, às ruas, às praças e às bancas de jornal, agora, em 1975, parecia convergir justamente para o “circuito tradicional da arte”. Não que não fosse mais possível falar em “vanguardas”, confirmou o crítico, mas elas deveriam elaborar uma estratégia crítica frente ao consumo, ao mercado e à sua lógica institucional. “Agora”, disse Pontual, em referência ao ano de 1975,

ao contrário daquele momento [1968-71] – quando a arte foi para a rua, entregue à manipulação liberada da criatividade – [a arte volta] a atuar nos

⁴³⁵ PONTUAL, Roberto. O belo e a bala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1975.

⁴³⁶ Idem, *ibidem*.

espaços reclusos, *artísticos* por tradição, das galerias e museus, num relacionamento mais ou menos tático com o mecanismo do mercado⁴³⁷.

Assim, foi a partir dessa contextualização que Roberto Pontual acabou por concluir que certas propostas de Antonio Manuel – entre as quais *De 0 às 24 horas* – soavam como basicamente inadequadas no espaço expositivo de Isso é que é. Afinal, se a “arte-bala”, transitória e combativa, tinha na corporeidade de seus “objetos” apenas parte de sua realidade fenomênica, então não admira que a exposição convencional de seis páginas de jornal – ou de caixas de madeira ou de fotos do artista nu – fosse vista como um equívoco, no mínimo uma grande incoerência. “Chega a surpreender”, afirmou Pontual, a maneira que a exposição de Antonio Manuel

adapta agora propostas de diferentes épocas aos modelos típicos do circuito [de arte] – vale dizer, ele, que fora um dos nossos principais ativadores de uma arte contrária aos limites da arte, de uma arte oposta aos seus próprios rótulos, optou por reunir trabalhos na Petite Galerie segundo os ditames desses antigos limites: as obras estão todas muito bem emolduradas ou dispostas no espaço convencional da galeria, cada uma delas atuando como *quadros* ou objetos facilmente assimiláveis como artísticos. Não que individualmente, nelas próprias, essas obras tenham perdido a força de um discurso combativo. (...) O que acontece é que o modo de reunir e apresentar tudo isso na galeria termina por dar à sua exposição um ar acomodado, concorde com o *circuito*, como se o que era [bala] na essência fosse se deixando atrair pelo que é belo na superfície⁴³⁸.

Embora simpático à obra de Antonio Manuel, Roberto Pontual não deixou de notar com certo desencantamento a inadequação das propostas do artista à lógica expositiva e institucional. Não se tratava, portanto, de uma acusação pura e simples frente ao eventual esmaecimento do “discurso combativo” das vanguardas. Apenas parecia haver chegado o momento, isso sim, de ponderar sobre os porquês do retorno bem-comportado da “arte-bala” às galerias. Bem como, no limite, de considerar a impossibilidade e mesmo a ingenuidade da idéia de revolução estética permanente.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*.

⁴³⁸ Idem, *ibidem*.

Não que não houvesse quem nisso visse uma possibilidade de prolongamento do combate, por assim dizer. Para Norma Couri, por exemplo, a exposição de Antonio Manuel trazia na realidade uma “tentativa de romper com o espaço físico da galeria. Com trabalhos que não são comerciais nem comerciáveis, mas trazem sempre a visão crítica de uma situação”⁴³⁹. Já para outros, como foi o caso de Ernestina Karman, a própria adequação das propostas anteriores do artista às convenções expositivas é que garantia a efetiva comunicação com o público. “A escolha que [Antonio Manuel] fez das páginas de jornais com notícias chamativas foi muito boa” – disse ela – “e estas, ao serem emolduradas, adquiriram uma força muito maior, chamando a atenção do espectador para os mais variados aspectos da vida”⁴⁴⁰. E para o crítico Frederico Moraes, por sua vez, que escreveu a apresentação do artista no catálogo da mostra paulistana, a exposição dos trabalhos de Antonio Manuel estava em aberto e tinha a natureza de um “contrato de risco”. Na linguagem metafórica do crítico, “expor a obra é expor o corpo” e “expor o corpo é arriscar a vida”⁴⁴¹. Nada concludente a esse respeito, Frederico optou por uma argumentação mais dispersa e interrogativa:

Qual a relação entre Mondrian e Malevitch, homenageados por Antonio Manuel em dois flans, com o tipo de mensagem veiculada no Jornal que serve de suporte à sua pesquisa? A que público o Jornal é destinado? A quem pertence o Jornal – e o que ele representa na ordem geral das coisas em nosso país? O que significa mobilizar toda uma equipe de técnicos e operários para produzir um gesto criativo inserido n’O Dia-a-dia d’A Notícia? O que significa, por outro lado, substituir o Museu (local das musas) pel’O Jornal (local dos fatos) como suporte de uma exposição?⁴⁴²

Infelizmente Frederico Moraes não chegou a inverter a última questão para assim formular a pergunta final que seria: o que significa enfim *fazer retornar* o jornal para a galeria e o museu, e assim substituir novamente o “local dos fatos” pelo “das musas”?

Mais atento à atualidade das questões levantadas pela exposição de Antonio Manuel, o crítico Ronaldo Brito, ao focar o embate geracional e a

⁴³⁹ COURI, Norma. Arte em aberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.

⁴⁴⁰ KARMAN, Ernestina. Antonio Manuel. *Folha da Tarde*, São Paulo, 28 jan. 1976.

⁴⁴¹ MORAIS, Frederico. Expor: contrato de risco. *Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976, sem paginação. Catálogo de exposição.

⁴⁴² Idem, *ibidem*.

eficácia das vanguardas no artigo "Os gestos de Manuel", acabou aproximando-se em alguns pontos da argumentação de Roberto Pontual. De saída, Brito não só confirmou o status performático dos trabalhos do artista como sugeriu que essa dimensão crítica e não-objetual estivesse na base mesma da compressão arte-vida.

Diante dos trabalhos de Antonio Manuel não estamos propriamente olhando obras, mas lidando com intervenções. A sua intenção é abolir a contemplação passiva, tradicionalmente ligada ao conceito de obra de arte, e incitar a uma atitude diretamente relacionada com uma prática de vida. Este é o núcleo de sua estratégia: ele faz parte de um grupo de artistas surgido com os anos 60, cujo principal objetivo é romper os limites que separam arte e vida. As intervenções de Antonio Manuel valem, portanto, como gestos: o que pretendem é "passar" um determinado inconformismo, um sentido crítico ante a realidade. São espécies de modelos para comportamentos⁴⁴³.

Para o crítico, "a exposição [Isso é que é] importa muito mais pela sua estratégia do que por seus trabalhos isoladamente. Não se trata de considerá-la boa ou ruim, mas de discutir a sua eficácia". Ao que completou com argúcia:

Formado numa determinada conjuntura cultural, digamos entre 1968 e 1973, [Antonio Manuel] se caracterizou pela turbulência e pela vitalidade de suas manobras, adequadas talvez ao meio em que operava. A questão é saber se houve uma modificação significativa nessa conjuntura e se, em caso positivo, essa estratégia permaneceria eficaz⁴⁴⁴.

Ronaldo Brito, é certo, viu com grande interesse a exposição do artista pois nela reconheceu "algumas discussões extremamente pertinentes ao momento cultural brasileiro". O que por outro lado não o impediu de julgar que diante da "ideologia do mercado (...) a crença de certos trabalhos, como esses de Antonio Manuel, no valor crítico do gesto em si é perigosamente ingênua". E assim concluiu: "O seu empirismo e aversão ao pensamento discursivo podem torná-los alvos demasiado visíveis"⁴⁴⁵.

Houve ainda, é claro, aqueles que, limitados pela incompreensão absoluta do problema estético em questão, restringiram-se apenas a

⁴⁴³ BRITO, Ronaldo. Os gestos de Manuel. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 158, nov. 1975, p. 22.

⁴⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁵ Idem, *ibidem*.

expressar a cólera dos descontentes. A obra de Antonio Manuel, escreveu, por exemplo, Paulo Klein, “é duvidosa como eficiente veículo de modificações sociais, como pretende o artista, não podendo se negar que se trata de arte, pois pelo menos possui o caráter espetacular, mesmo tratando-se de uma cínica farsa”⁴⁴⁶. Outro descontente, o crítico Jacob Klintowitz ao menos percebeu e acusou, ainda que de modo bastante peremptório, o descompasso que decerto havia na exposição de “objetos” que apenas evocavam as ações que – justamente – lhes definiam como “obras”. Partindo da premissa do “atraso” das vanguardas brasileiras em relação às internacionais, Klintowitz sustentou sua acusação num argumento aliás bem comum na época:

Como o Brasil é, evidentemente, um país de ritmo mais lento que o seu irmão do norte e seus ancestrais europeus, Antonio Manuel deve ter imaginado que algumas dezenas de anos não seriam propriamente uma forma de atraso, mas uma atualização ao nível brasileiro. (...) Na galeria Arte Global o seu trabalho está estranhamente envelhecido e bem comportado. Os seus flans são tão semelhantes a objetos decorativos que, apresentados devidamente emoldurados, lembram as tão combatidas paredes burguesas⁴⁴⁷.

Ao humor e ironia dos jornais de Antonio Manuel, Klintowitz rebateu com um sarcasmo seco. “Na linguagem que o artista elegeu como o requinte literário do século” – contrapôs, acidamente – “eu poderia também elaborar uma manchete, síntese do meu pensamento sobre o artista: *Pensou que estava vivo e já era presunto. Tinha esquecido de deitar*”⁴⁴⁸.

O tema da morte da vanguarda – implícito em “presunto” e mais tarde degenerado na forma mais ampla da morte da própria arte – encontrou guarida em argumentos como esse, de Klintowitz, que naquela conjuntura nada mais era que a ponta de um volumoso iceberg teórico que emergia da história da arte. Era chegado o momento, enfim, de uma revisão crítica dos pressupostos da vanguarda, sobretudo no que concernia à sua principal expansão: o descolamento possível da noção de obra em relação aos seus objetos. Indo nesse caminho, entretanto, admito que

⁴⁴⁶ KLEIN, Paulo. A arte incomum e incômoda de Antonio Manuel. *Diário do Grande ABC*, Santo André – SP, 18 jan. 1976.

⁴⁴⁷ KLINTOWITZ, Jacob. Nesta mostra, mais escândalo do que arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 jan. 1976.

⁴⁴⁸ Idem, *ibidem*.

ainda não é hora de adiantar as conclusões da tese como um todo. Mas, por outro lado, talvez já seja hora de confirmar de uma vez que uma parte importante dos debates estéticos contemporâneos tem na diversidade dos juízos críticos aqui apresentados uma de suas origens mais vigorosas. Em sentido estrito, a obra de vanguarda requer um posicionamento teórico rigoroso e solidamente enraizado na história, o que de qualquer modo não exclui, como vimos, posições afetivas que podem ir do escárnio à paixão. “É muito difícil escrever sobre um acontecimento tão único como a arte”, reconheceu o crítico Francisco Bittencourt,

A crítica pode ser a mais ambígua das profissões. Todo crítico devia fazer a sua opção e torná-la clara. A imparcialidade não existe. Poucos artistas me interessam de fato. E os que me interessam são aqueles que, como Antonio Manuel, fazem da arte um instrumento de liberdade criadora, que falam claramente e que têm coragem de desafiar e exprimir suas paixões sem recorrer à retórica ou à subjetividade. Antonio Manuel faz da arte uma autobiografia e uma homenagem àqueles que mais admira⁴⁴⁹.

A exposição das seis páginas de um suplemento que na origem foi planejado como parte de um evento específico, de vinte e quatro horas, é uma questão aberta e ainda hoje polêmica. *De 0 às 24 horas* é um enigma baseado na ambigüidade hermenêutica de uma “obra de arte” cujas propriedades também são, por definição, “documentais”. Nela, está em jogo um evidente embaralhamento semântico, uma espécie de indefinição descritiva, historiográfica e crítica motivada por um objeto que, sendo uma obra, também é um jornal – ou vice-versa. E segundo me parece, o fato da obra confundir-se com um veículo de imprensa, e não com qualquer outra coisa cotidiana, é algo que pede um olhar ainda mais atento. “A reprodução”, afirmou Antonio Manuel, referindo-se à eventual documentação de suas ações,

essa não pode representar mais nada porque já nasce morta, amo a coisa viva, o sabor de receber essa coisa viva e incorporar de todas as formas, criativamente. E pra que reproduzi-las? pra que documentos? se eu posso guardá-la dentro de mim de uma maneira muito profunda. Documentar uma vivência é uma grande perda de tempo, mas usar essa vivência criativamente é perfeito. Somente a atividade, a ousadia poderá tirar do estado morto⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ BITTENCOURT, Francisco. A aventura de Antonio Manuel. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1975.

⁴⁵⁰ MANUEL, Antonio. Capim – aos intelectuais. Op. cit, p. 01.

Entretanto, e por mais curioso que pareça, é exatamente pela sua condição *também* “documental” que *De 0 às 24 horas* manteve-se fiel a parte importante de seus propósitos originais. Afinal, como um jornal *de fato*, a obra tornou-se um modelo de resistência, talvez ingênuo mas sem dúvida efetivo. Tornou-se um gesto – cujos 60 mil objetos que lhe compõem decerto não cabem na lógica dos fetiches preciosos. Avesa a qualquer forma de monumentalização sobretudo estética, a obra não é parte, ao menos que eu saiba, de nenhum acervo de arte em particular. Ela pertence, isso sim, e como ocorre a outros tantos alfarrábios empoeirados, aos setores de pesquisa e ao universo mais singelo das bibliotecas. Esse o seu habitat. E esta a sua natureza desconfortável: a verdade, admita-se, é que mal sabemos como referenciar ou citar esse trabalho – e não é difícil antever o sorriso do artista diante de tal perplexidade.

4



a violência

4. A VIOLÊNCIA – Tiradentes, de Cildo Meireles

E se, certamente, em todo o seu curso, a história da arte é a história da ação não-violenta, construtiva e não destrutiva, houve momentos, até mesmo bem próximos de nós, em que a arte se empenhou na luta aberta contra a violência e o desejo de destruição – Giulio Carlo Argan⁴⁵¹.

É já previsível no quadro histórico das vanguardas a vigência e mesmo a predominância de uma estratégia de ação *negativa*, ou seja, de rejeição a um dado estado de regras, valores e instituições. Por definição, a vanguarda, em sentido estrito, trabalha com a idéia de transformação pelo choque, o que implica não só num estado de recusa permanente, ou pelo menos freqüente, como sobretudo num processo de mudanças aceleradas e, mais importante, estruturais. No campo das vanguardas sessentistas, embora não só nele, esse princípio negativo foi amplamente difundido e tendeu inclusive a aproximar dois tipos de rejeições: de um lado, a rejeição da “ideologia burguesa”, como se dizia, e de outro, a rejeição – não menos imperativa – das convenções de forma e linguagem, aí incluído o próprio sentido da arte.

Inserido nesse quadro utópico, o caso brasileiro apresentou um perfil histórico basicamente politizado, uma rede de respostas que variou, como temos visto, entre picos mais ou menos “negativos”, por assim dizer. A própria idéia de “arte de guerrilha”, aliás, não deixou de ser, pela confluência de condições artísticas e políticas igualmente radicais, uma exploração dos limites dessa dimensão crítica e reativa. Mas como veremos, isso tem um custo: em condições extremas, a expansão *ad nauseam* de “negatividade” das vanguardas gerou exemplos muitas vezes intoleráveis dentro de certos padrões culturais, eventos cujos arbítrios aparentes ora se atribuem ao sadismo patológico da banalização do mal,

⁴⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. A história da arte. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1984], p. 71.

ora a conjunturas simbólicas e materiais complexas que por si só pedem interpretações renovadas.



Cildo Meireles

66. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970. Estaca de madeira, tecido, termômetro, 10 galinhas, gasolina e fogo. Ação registrada fotograficamente, 21 de abril de 1970, Belo Horizonte.

Exemplo de situação-limite, a ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* [fig: 66], de Cildo Meireles, realizada em abril de 1970, é uma dessas (raras) ocorrências em que a vanguarda, impelida literalmente à violência e a morte, parece estilhaçar a redoma moral da arte para então ultrapassar, não sem remorsos, um de seus tantos contornos. Convidado por Frederico Moraes para participar do evento *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, Cildo propôs e executou uma ação realmente inesperada: diante de uma platéia atônita, o artista amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira e, depois de encharcá-las com gasolina, de súbito, incendiou-as vivas, num ritual público de grande crueldade. Conectada, como veremos, a certos eixos históricos, a bárbara ação foi não raro apontada como exemplo extremo de atitude política no território da arte brasileira. Vista

como uma das "propostas políticas mais marcantes" de *Do Corpo à Terra*⁴⁵² ou mesmo como um dos "trabalhos mais radicais e viscerais da arte brasileira"⁴⁵³, *Tiradentes*, como pretendo chamá-la daqui em diante, vem funcionando como modelo de radicalismo, rejeição de um mundo pela raiz e forma quase insuportável – justamente – de negatividade.

⁴⁵² RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 174.

⁴⁵³ MORAIS, Frederico. *Balanços e equívocos: lição e anatomia do poder*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980.

4.1. O título como intenção: Tiradentes e preso político

Anexado ao trabalho, o título da ação de Cildo Meireles – *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* – é sem dúvida uma de suas primeiras balizas semânticas, uma espécie de bússola simbólica do evento ou de suas motivações mais urgentes. A associação entre a figura histórica de “Tiradentes” e a imagem anônima e pretensamente universal do “preso político” é ali intermediada por um curioso “totem-monumento”, o que por si só já sugere uma reformulação de sentidos⁴⁵⁴. O título em si é já ele mesmo uma colagem que justapõe metáforas com o objetivo evidente de ampliá-las, de estendê-las em direção a uma alegoria mais robusta que dialoga, inevitavelmente, com o entorno da história. Tiradentes, presos políticos, totens ou monumentos: tudo conspira para que o sentido complexo do título da ação de Cildo não apenas transcenda a mera soma de suas partes como inclusive indique ou possa indicar parte relevante dos propósitos do artista – e aí é preciso avançar aos poucos.

Por exemplo: ainda não foi suficientemente destacado, mas Do Corpo à Terra, o evento de vanguarda organizado em Belo Horizonte por Frederico Moraes, fez parte das comemorações oficiais da Semana da Inconfidência, conhecido feriado recheado de eventos cívicos dedicados à memória da Inconfidência Mineira – e talvez essa não seja uma informação menor.

Movimento revolucionário, a Inconfidência ou Conjuração Mineira foi uma conspiração ocorrida em fins do século XVIII na Capitania de Minas Gerais contra os abusos, sobretudo tributários, da Coroa portuguesa sobre o Brasil Colonial⁴⁵⁵. Inspirados pelo pensamento iluminista e formados em sua maioria pela elite colonial mineira, os inconfidentes aparentemente

⁴⁵⁴ Como afirmou Arthur Danto, “um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou leitura de uma obra. E até pode não ajudar muito, como no caso de um artista que perversamente dá o título *Anunciação* a uma pintura de maçãs”. DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, pp. 35-36.

⁴⁵⁵ Para informações gerais sobre os aspectos históricos e simbólicos da Inconfidência Mineira, cf. CARVALHO, José Murilo de. *Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 e MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

almejavam libertar o país do jugo português e proclamar uma República no além-mar. Descobertos pela Coroa, os conspiradores foram presos,



Pedro Américo

67. **Tiradentes esquartejado**, 1893. Óleo sobre tela. 266 x 164 cm. Explorando as mutilações do corpo esquartejado de Tiradentes, o pintor Pedro Américo, já no contexto republicano, promoveu a conversão do suplício em aversão, e este em sacrifício heróico pela pátria.

processados e condenados, numa grande encenação pública que buscou intimidar futuras revoltas. Ao final do longo processo, todos os réus foram banidos do país, à exceção do inconfidente José Joaquim da Silva Xavier, o alferes Tiradentes, que foi condenado à morte e executado na manhã de 21 de abril de 1792. Exemplificando a força e a intolerância do império português, Tiradentes foi enforcado e esquartejado, sua cabeça e vísceras foram expostas publicamente e seus descendentes foram para sempre amaldiçoados.

A partir de então, ao longo da história, a imagem de Tiradentes ganhou muitas e diferentes versões, de conspirador infiel a herói da República, passando por cristão exemplar e mártir da independência, numa inconstância

simbólica que variou conforme os interesses de cada contexto de apropriação [fig: 67]⁴⁵⁶. Com o golpe militar de 1964, a memória do alferes parece ter variado – uma vez mais – ao sabor da anatomia política do período, expressando quem sabe as polarizações típicas de um contexto autoritário. Como notou Edgar de Barros, com a vigência da ditadura o clima de confronto entre Estado e sociedade civil parece ter dividido o

⁴⁵⁶ Durante o Brasil Império a memória de Tiradentes foi narrada com ambigüidade, posto que a imagem positiva de defensor da independência conviveu lado a lado com a imagem negativa de pregador republicano. Com a proclamação da República, a memória de Tiradentes pôde ser resgatada integralmente, agora como exemplo máximo de um Brasil ao mesmo tempo independente e republicano. Em 1890, ainda no alvorecer da República, Tiradentes virou feriado nacional – o 21 de abril, dia do suplício – por Decreto Federal. Décadas depois, em 1936, Getúlio Vargas recuperou por Decreto-lei os restos mortais dos rebeldes mineiros. Ainda no governo Vargas, em 1944, foi inaugurado o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, dando seqüência à mitificação dos conspiradores e de Tiradentes, num processo de inflação patriótica bastante comum nas décadas seguintes. Em 1946, já no governo Gaspar Dutra, um Decreto-lei instituiu o 21 de abril como o dia das Polícias Cíveis e Militares, fazendo de Tiradentes o patrono oficial da polícia. Para estes e outros dados a respeito da constante reavaliação simbólica de Tiradentes, cf. CARVALHO, José Murilo de. *Formação das almas*. Op. cit., p. 64 e 86, e ainda o artigo FONSECA, Thais. A inconfidência mineira e Tiradentes vistos pela imprensa: a vitalização dos mitos – 1930-1960. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 44, 2002.

Tiradentes “republicano” em duas vertentes simbólicas opostas, sendo uma à direita e outra à esquerda⁴⁵⁷.

No primeiro caso, temos a apreensão governamental de Tiradentes como “herói nacional” e patrono oficial da polícia militar e da nação. Nesse cenário, o inconfidente, na qualidade de “maior compatriota de todos os tempos”, foi declarado, por força da lei federal nº 4.897, de 9 de novembro de 1965, como o “Patrono Cívico da nação Brasileira” e chegou a ganhar uma programação anual de festividades e comemorações⁴⁵⁸. Além disso, por conta da mesma lei, tornou-se obrigatória a presença de retratos do “herói” nas repartições públicas⁴⁵⁹. E para piorar, no ano seguinte, em 1966, um Decreto complementar à lei nº 4.897 chegou ao disparate de indicar a estátua *Tiradentes*, de Francisco de Andrade, situada diante do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, como o modelo das representações oficiais do “herói” [fig: 68 e 69] – o que teve vigência por cerca de dez anos⁴⁶⁰.

No outro caso, em resposta direta a essa leitura oficial, temos uma apropriação, digamos, revolucionária da imagem de Tiradentes – ou como já se disse, “uma apropriação simbólica à esquerda”⁴⁶¹ – espécie de cooptação ideológica do “mártir” realizada sobretudo pela esquerda guerrilheira. Nesse ambiente, o inconfidente passou a ser visto como modelo de rebeldia social e resistência política e chegou mesmo a emprestar seu nome a um conhecido grupo de luta armada, o Movimento Revolucionário Tiradentes.

Já em plena ditadura militar instaurada pelo golpe de 1964, ao mesmo tempo em que o ex-presidente Castelo Branco decretava a obrigatoriedade de se retratar Tiradentes de barba e camisolão (1966), o ministro da Justiça da ditadura Médici fazia enorme discurso de louvação ao Alferes (1973) e a polícia

⁴⁵⁷ BARROS, Edgar Luiz de. *Tiradentes*. São Paulo: Moderna, 1985, pp. 79-84.

⁴⁵⁸ AZEVEDO, Edelton Matias de. *Minas insurgente: conflitos e confrontos no século XVIII*. Dissertação – Mestrado em História, UFU, Uberlândia, 2006, pp. 42-43.

⁴⁵⁹ MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. Tese – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, São Paulo, 1998, p. 293.

⁴⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 212 e 293. Segundo Maria Alice Milliet, o Decreto de 1966 foi revogado em 1976 por conta dos protestos de intelectuais contrários à determinação de um modelo oficial para representação de Tiradentes. Idem, *ibidem*, p. 212. Para uma pequena análise da obra de Francisco de Andrade, baseada na comparação com o *Balzac*, de Rodin, veja-se: Idem, *ibidem*, pp. 207-212.

⁴⁶¹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru – SP: Edusc, 2002, p. 195.

e o exército comemoravam a todo momento a figura do mártir, surgiu um grupo de luta armada chamado Tiradentes. Foi o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), derivado da antiga ala vermelha do Partido Comunista do Brasil (PC do B), atuante na década de 1960 e exterminado pela repressão⁴⁶².

Inspirado na imagem heróico-revolucionária do alferes, o Movimento Revolucionário Tiradentes, ativo entre 1969 e 1971, foi um grupo guerrilheiro de "concepção militarista extrema" que ficou conhecido "pela audácia do seu chefe Devanir de Carvalho, ex-metalúrgico de Santo André, e pela eficiência nas ações armadas"⁴⁶³.



68. Palácio Tiradentes, atual sede da Assembléia Legislativa do Estado Rio de Janeiro. De 1960 a 1975, foi sede da Assembléia do Estado da Guanabara. O Palácio foi construído no terreno da antiga "Cadeia Velha", cárcere dos presos do período colonial. Antes de ser conduzido à força, Tiradentes esteve preso na "Cadeia Velha", o que reforça o simbolismo do prédio.

69. Na frente do Palácio, a obra *Tiradentes*, de Francisco de Andrade. Fundida em bronze em 1926.



Em comentário ao texto de Edgar de Barros, Alcides Freire Ramos seguiu em linha semelhante à do autor:

Os governos militares, apropriando-se do legado deixado pela tradição de comentadores monarquistas e republicanos, esvaziaram a capacidade que o

⁴⁶² BARROS, Edgar Luiz de. *Tiradentes*. Op. cit.

⁴⁶³ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 184. Dissidência de dissidências, o MRT foi um vivo exemplo do processo de atomização e desmembramento constante da esquerda brasileira durante o regime militar. Desmembrado da Ala Vermelha, ela mesma uma dissidência do Partido Comunista do Brasil (PC do B) que já resultara de uma cisão do "partidão" (PCB), o MRT foi dissolvido pela ditadura ao longo de 1971.

símbolo [Tiradentes] tinha de encarnar possibilidades de mudança e, por este motivo, preferiram exaltar a sua vocação para mártir. De outro lado, enfatizando sua disposição para a luta, sua capacidade de resistência em face da prisão, sua determinação em valorizar a vida, e a coragem com que enfrentou a morte, organizações de esquerda (Movimento Revolucionário Tiradentes – MRT – sobretudo) apropriaram-se do símbolo, deglutiram-no e reinventaram uma outra significação para a vida e a morte de Tiradentes, mais apropriada aos “novos tempos de opressão, violência do Estado e terror policial”⁴⁶⁴.

A memória de Tiradentes, como se vê, acionou não só as dicotomias políticas do período como também alguns de seus clichês historiográficos, o que aliás não surpreende. De qualquer forma, de importante mesmo temos não as diferenças entre as imagens de Tiradentes nos anos 60, mas sim suas semelhanças. Afinal, baseado em oposições simétricas, o antagonismo direita-esquerda, em si mesmo bem previsível nesse caso, acabou por construir representações que, embora ideologicamente contrárias entre si, eram estratégica e estruturalmente muito próximas, pois tendentes à monumentalização irrestrita da figura do alferes. Num caso como noutro, note-se, Tiradentes era – sempre – o herói, o salvador que se entrega aos tormentos e à própria morte para defender a nação, ora representando um sentido positivo de brasilidade, como na propaganda militar oficial, ora lutando pela completa transformação do país, como no caso da luta armada.

Assim, retornando ao ponto, quando Cildo Meireles deu o nome de Tiradentes à sua ação, ele o fez, claro, em referência direta a esse quadro de apropriações – antagônicas e monumentalizadoras – da imagem histórica do alferes. Mas se é evidente, de um lado, que a memória de Tiradentes no auge da repressão e em plena Semana da Inconfidência não era um fator simbólico desprezível, de outro é preciso deixar claro que foi a ação de Cildo que tornou visível – material e esteticamente visível – a estrutura daquele sistema de oposições, e não o inverso. Pois com *Tiradentes*, ao apresentar um sacrifício bárbaro em meio a um programa de festividades cívicas, o artista pôde, num rompante estratégico, dar forma pública a um conflito nem sempre aparente.

⁴⁶⁴ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*: Op. cit., p. 195.

“Em 1970”, lembrou-se Cildo Meireles, em entrevista publicada na Espanha em 1995,

fui convidado para uma exposição em Belo Horizonte, *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Morais, com a qual se inaugurou o Palácio das Artes. Para essa exposição fiz *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. Era um momento em que os militares queriam recuperar a imagem deste preso, Joaquim José da Silva Xavier, como herói nacional. Tiradentes foi um Inconfidente do século XVIII, do Movimento da Inconfidência Mineira, que lutou pela independência e foi esquartejado, seu corpo foi arrastado por um cavalo até destroçá-lo⁴⁶⁵.

Em outra entrevista, publicada em 2000, Cildo deixou claro que a sua ação em *Do Corpo à Terra* remontava aos antagonismos da imagem de Tiradentes:

Este trabalho foi feito na semana que comemorou a Inconfidência. A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. O regime militar tinha de fato transferido a capital de Brasília para Ouro Preto, perto do local da exposição, em Belo Horizonte. A exposição era parte de seu programa comemorativo, elegendo Tiradentes como “seu” herói nacional. Claro, a hipocrisia dessas manobras simbólicas era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso⁴⁶⁶.

A “hipocrisia evidente” mencionada pelo artista dizia respeito à discrepância entre o modo perverso com que a ditadura torturava e matava os seus presos políticos, e, por outro lado, o modo laudatório com que homenageava publicamente a figura de Tiradentes, ele mesmo um preso político morto e esquartejado.

Tiradentes tem, é claro, uma referência imediata ao entorno político e ao acontecimento histórico. Mas faz referência também à própria idéia de circulação, porque Tiradentes é um símbolo, portanto um objeto de circulação. Na época havia muito cinismo e tentativa de cooptação do simbolismo do personagem. Era, de fato, uma espécie de regra de três simples. Pegar galinhas e matá-las equivalia, na verdade, a pegar um símbolo nacional e torná-lo símbolo do golpe militar. Ao mesmo tempo em que eles estavam se aproveitando do símbolo Tiradentes, herói da independência brasileira, com todas as contradições que o

⁴⁶⁵ Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación: uma entrevista com Cildo Meireles, nov. 1994. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995, p. 19. Catálogo de exposição. Tradução livre do espanhol.

⁴⁶⁶ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, Paulo. (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 15

personagem possa ter, eles estavam usando de procedimentos análogos aos do artista contra as próprias galinhas, e justamente para defender o contrário do que o próprio Tiradentes defendia⁴⁶⁷.

Além disso, cabe ainda lembrar que o ano de 1970, data do evento de Cildo, foi particularmente belicoso nos confrontos entre a ditadura militar e a esquerda armada no Brasil⁴⁶⁸. Como se sabe, seguindo os passos do foquismo revolucionário, do exemplo de Che Guevara e das experiências das Revoluções Cubana e Chinesa, a esquerda brasileira, então cravada numa conjuntura ditatorial e capitalista, tendeu a assumir, no final dos anos 60, um comprometimento prático cada vez mais acirrado com a luta armada, o que levou à generalização da guerrilha entre os anos aproximados de 1968 e 1973⁴⁶⁹. O resultado, infelizmente, foi a formação de um círculo vicioso: ao agitado ano de 1968 o governo reagiu com o AI-5, que foi respondido com o seqüestro do embaixador norte-americano, que resultou, por sua vez, na edição de uma nova Lei de Segurança Nacional, e por aí foi. O fato, enfim, é que em paralelo a esse movimento, ocorreu um aumento notável, tanto em termos de extensão quanto de intensidade, do aparato repressivo do governo. O que não acarretou em outra coisa senão na ampliação sem precedentes do uso autorizado da violência, da tortura e da morte, sobretudo no que tangia aos tais “presos políticos” – e aqui retornamos a mais uma imagem forte de Cildo Meireles⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Idem. Roteiro das obras [entrevista a Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilla, entre 1992 e 2001]. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Recife, MAMAM, 14 dez. 2001 a 17 fev. 2002, p. 64. Catálogo de exposição.

⁴⁶⁸ Em 1970, teve início um processo de agonia da guerrilha urbana no Brasil. Várias baixas, entre presos, mortos, banidos e “desaparecidos”, foram contabilizadas. O Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) estiveram entre as organizações mais atingidas. Segundo Jacob Gorender, “a passagem de ano de 1970 chegou longe de tranqüila para a maioria das organizações da esquerda brasileira. Deviam defender-se dos golpes cada vez mais certos da repressão policial e enfrentar a luta interna em suas fileiras, agora impelida pela própria prática da guerrilha urbana”. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. Op. cit., p. 179.

⁴⁶⁹ Para uma bibliografia abrangente e comentada sobre a luta armada no Brasil, cf. RIDENTI, Marcelo. As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974): uma bibliografia. *Cadernos AEL*, v. 08, nº 14-15, 2001. Para informações gerais sobre a história da guerrilha brasileira, cf. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. Op. cit.; CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998; e SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995.

⁴⁷⁰ Basta uma passada de olhos no dossiê *Brasil: nunca mais*, publicado em 1985, para se ter em mente o grau de crueldade a que chegaram os órgãos de repressão da ditadura. Entre homens, mulheres, menores de idade e inclusive gestantes, centenas de pessoas, sobretudo prisioneiros políticos mas não somente, foram torturados ou mortos sob tortura nos cárceres militares. Vários deles chegaram mesmo a relatar terem sido usados como cobaias em aulas de tortura que visavam instrumentalizar, por exemplo, a polícia do exército para extrair com

Assim, quando Cildo propôs um “totem-monumento ao preso político”, e a essa proposta aproximou o nome de Tiradentes, tal relação ganhou, naquele contexto, um sentido ideológico razoavelmente preciso. Pois ao sugerir a associação entre os martírios do alferes e os dos prisioneiros torturados nos porões da ditadura, o artista *buscou inverter*, com uma ação também violenta, toda a hipocrisia simbólica do regime militar, deixando claro que a imagem do governo tinha mais proximidade com o absolutismo português que propriamente com Tiradentes. Ou como bem resumiu Paulo Herkenhoff:

O preso político mencionado no título da obra não se torna Tiradentes por meio de um processo de identificação, por sublimação, com o “mártir” da Independência. Para o artista, não se tratava de dar voz ao passado, mas de gerar uma imagem de liberdade ao associar a complexa figura de Tiradentes à política do período da ditadura. O sacrifício totêmico realizado nessa obra, inscrito na noção de gueto e do marginalizado, representava o grito silenciado de um preso encarcerado numa cela solitária⁴⁷¹.

Mas como veremos agora, e em que pese a pertinência histórica dos simbolismos expostos nessa pequena digressão, nada disso faria sentido não fosse a brutalidade material e o impacto psicológico da própria ação de Cildo Meireles. O ritual proposto pelo artista trouxe derivações imediatas da história recente da arte, sobretudo de vanguarda. E o modo com que o evento em si elaborou os sentidos propostos pelo título da ação tinha convergência direta com essa história, ou parte dela. A obra de Cildo, ou melhor, sua contraparte material, comportou poucos e desviados elementos narrativos da saga de Tiradentes ou dos presos políticos brasileiros. O que contudo não impediu que ela *incorporasse* – literalmente, e é isso que impressiona – seus significados mais profundos e aterradores.

mais “eficiência” as confissões dos prisioneiros. *Brasil: nunca mais*. 32ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001. À página 96, aliás, está registrada uma infeliz coincidência entre a “forma” sacrificial de *Tiradentes* e um tipo brutal de extermínio de presos políticos, realizado em 1973: “No início de 1973, integrantes do último Comitê Central do PCBR daquela fase foram mortos no Rio, num episódio até hoje obscuro. O DOI-CODI-I Exército eliminou alguns detidos, incendiando um carro em Jacarepaguá, sem que se soubesse se aqueles militantes já estavam mortos quando o fogo foi ateado ou se ocorreu mais um macabro tipo de extermínio”.

⁴⁷¹ HERKENHOFF, Paulo. (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., p. 65.

4.2. Estética da violência: a morte como matéria-prima

Em abril de 1970, foi inaugurado em Belo Horizonte um importante complexo cultural chamado Palácio das Artes. A inauguração, que tomou parte das comemorações da Semana da Inconfidência, foi promovida pela empresa estatal Águas Minerais de Minas Gerais – a Hidrominas – e esteve sob a direção artística da crítica Mari’Stella Tristão, já na ocasião diretora do Setor de Artes Plásticas do próprio Palácio. Sensível às manifestações de vanguarda, Mari’Stella convidou Frederico Moraes para participar da programação e organizar ele mesmo uma série de eventos artísticos na capital mineira. O resultado, já sabemos, foi a manifestação coletiva *Do Corpo à Terra*, ocorrida tanto no Palácio das Artes quanto em suas proximidades, no Parque Municipal de Belo Horizonte.

Já foi dito em outra parte que na passagem entre 1969 e 1970 Cildo Meireles ocupava um lugar de destaque, sobretudo nos círculos mais renovadores da arte carioca. Para o crítico Frederico Moraes, lembrando, o jovem Cildo, então com vinte e dois anos, não era somente o artista mais importante de sua geração, mas também o protótipo do “artista guerrilheiro”⁴⁷². Já no começo do ano, mais precisamente no dia 06 de janeiro de 1970, Frederico referiu-se ao aspecto “imprevisto”, “guerrilheiro”, dos trabalhos recentes de Cildo. Pensava especialmente nas ações em que o artista “passou a apropriar-se ou desapropriar ‘áreas’ na vasta geografia brasileira”, trabalhos recentes que operavam com a idéia de interferência direta na geografia das paisagens⁴⁷³. “Cildo” – afirmou o crítico – “quer refazer o próprio mapa brasileiro, mudando fronteiras, redesenhado limites, como que para ‘tomar posse’ da terra”. Ao que concluiu, em tom premonitório: “Da geografia chegará fatalmente à história, melhor, à contra-história, quando, então, o Brasil não será o

⁴⁷² MORAIS, Frederico. *A década, no Brasil e no mundo. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1970.

⁴⁷³ Idem. Revisão / 69 – 2. *A nova cartilha. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970. Frederico faz referência à série *Arte física: cordões*, de 1969, em que Cildo propunha estender barbantes ou arames por muitos quilômetros a fim de demarcar áreas geográficas, políticas, religiosas etc. Em outubro de 1969 foi noticiado no *Jornal do Brasil*: “Cildo Meireles, escultor, 1º prêmio do Salão da Bússola, viajou para São Paulo onde está executando sua mais recente obra. Cildo, além das propostas de vanguarda que contêm seu trabalho, liga cidades. Isto mesmo. Atualmente encontra-se empenhado em ligar São Paulo a Santos através de um fio que vai desenrolando, pela estrada afora, todas as etapas do trabalho documentadas fotograficamente”. *Plásticas, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1969.

mesmo das cartilhas oficiais⁴⁷⁴. Não poderia estar mais certo. Premiado com o primeiro lugar no Salão da Bússola no final de 1969 e escolhido, já em 1970, para participar da exposição internacional Information, Cildo foi convidado por Frederico para integrar o evento Do Corpo à Terra – e ali, de algum modo, convenhamos, ele “chegou à história”.

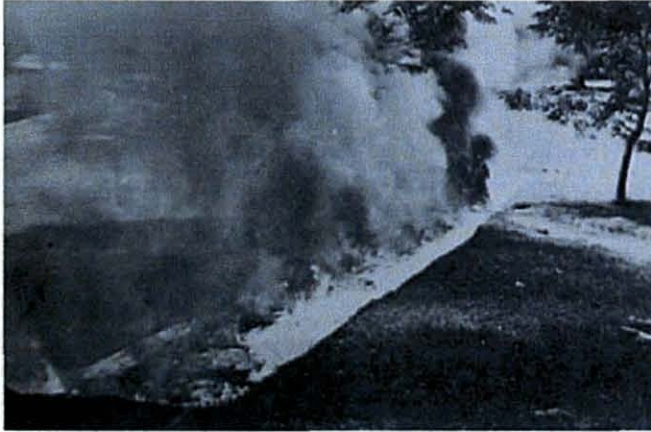
Em 21 de abril de 1970, dia de Tiradentes, Cildo Meireles preparou e executou a ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, em Belo Horizonte. Em plena Semana da Inconfidência, o evento proposto pelo artista foi uma resposta extrema tanto à perversa conjuntura política brasileira quanto às possíveis pretensões da própria manifestação Do Corpo à Terra, ali entendida como a situação-limite – ápice e ocaso – de um projeto de vanguarda nacional. No dia anterior, 20 de abril, relembremos, Artur Barrio já havia dado mostras do poder de intervenção pública do evento quando realizou a segunda parte da sua “Situação T/T,1”, abandonando no Ribeirão Arrudas, anonimamente, quatorze das suas trouxas ensangüentadas. Sob a organização de Frederico Moraes, o evento mineiro sondava, portanto, as possíveis fronteiras da arte para além dos espaços consagrados, dos materiais convencionais, dos objetos perenes e valiosos e do público de vernissage⁴⁷⁵. O que não invalidava, claro, o fato curioso mas verdadeiro de que todas as manifestações experimentais de Do Corpo à Terra receberam na ocasião apoio logístico e financeiro justamente de um órgão oficial. “Todos os artistas que participaram do evento”, lembrou-se recentemente Frederico Moraes,

receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular ainda mais a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, “foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras”. O

⁴⁷⁴ MORAIS, Frederico. Revisão / 69 – 2. Op. cit.

⁴⁷⁵ Em 1979, por ocasião da instalação-performática *Sermão da montanha*, de Cildo Meireles, tanto o artista quanto o crítico Frederico Moraes referiram-se a *Tiradentes* como um importante antecedente do *Sermão...*, tanto em termos de alegoria política quanto de combate às convenções obsoletas do mundo da arte. Para Frederico, os dois trabalhos de Cildo “incidem diretamente sobre o conceito de vernissage, questionam seu caráter frívolo e a passividade do público nos dias de inauguração”, enquanto que para o próprio artista as duas ações seriam “uma espécie de charge sobre este momento sagrado – hoje vulgaríssimo – chamado vernissage”. Respectivamente: MORAIS, Frederico. O “sermão da montanha” de Cildo Meireles: vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979; e Cildo Meireles apud: FONSECA, Elias Fajardo. A união faz a força. E a força produz união. [Entrevista com Cildo Meireles], *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.

que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do Parque⁴⁷⁶.



Luiz Alphonsus

70. Napalm, 1970. Plástico queimado, Parque Municipal, Belo Horizonte.

71. Napalm lançado contra um povoado ao sul de Saigon, no Vietnã, em 1965.

Pela primeira vez na história da arte brasileira, prosseguiu o crítico, “artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo”⁴⁷⁷. O próprio Luiz Alphonsus, mencionado por Frederico, realizou um exemplo concreto dessa, digamos, transgressão autorizada. Valendo-se do relativo apoio institucional, o artista incendiou uma faixa de cerca de quinze metros de plástico em pleno Parque Municipal [fig: 70], numa referência metafórica, segundo ele mesmo, ao napalm utilizado na guerra do Vietnã contra as populações civis⁴⁷⁸ [fig: 71]. O plástico,

⁴⁷⁶ Idem. *Do Corpo à Terra* [2001]. In: *Frederico Morais*. Organizado por Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 119. Originalmente publicado em *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição.

⁴⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 117. Cildo reiterou: “foi a primeira vez que um grupo de artistas muito jovens, na faixa dos vinte e poucos anos, foi convidado para participar de uma exposição tendo passagem, hospedagem e mais um dinheiro para produzir um trabalho novo”. MEIRELES, Cildo. *Arte tem que seduzir – entrevista a Cristiana Tejo*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 06 jan. 2002.

⁴⁷⁸ O napalm, espécie de gasolina em forma de gel, é um armamento químico inflamável que foi amplamente utilizado pelas tropas norte-americanas durante a guerra do Vietnã. Criado durante a segunda guerra mundial pelos Estados Unidos, o uso do napalm sobre civis foi proibido pela ONU em 1980.

contorcido pelo fogo, grudou na grama e permaneceu queimando por horas a fio⁴⁷⁹.

Nossa atuação no evento "Do Corpo à Terra" mexeu não só com a capital mineira, mas com a arte brasileira. Aquela faixa que eu estendi sobre a grama e depois queimei era um acontecimento poético-planetário (marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta). Nós tínhamos uma autorização da Hidrominas, patrocinadora do evento, para trabalhar no parque, isto é, um apoio institucional, então, usei isso para transgredir as regras. Com o fogo apareceram bombeiros, pessoas querendo apagar o incêndio. Quase fui agredido pelo diretor do parque⁴⁸⁰.

A força simultaneamente literal e metafórica das chamas também esteve presente na ação de Cildo Meireles. Atento ao poder de transformação e violência do fogo – ou ainda melhor, ao seu poder de conversão imediata dos fenômenos físicos em imaginativos⁴⁸¹ –, Cildo logo deu início a uma ação cuja violência poria em questão a própria idéia de negatividade em arte. Numa área exterior ao Palácio das Artes, ao fundo do pavilhão de exposições⁴⁸², o artista começou a montar um ambiente no mínimo perverso. O público, então no interior do Palácio, podia acompanhar a movimentação a partir das janelas, de dentro para fora, afastado da ação. "A peça" – lembrou-se Cildo – se fez "fora do museu. Havia grandes vitrinas invertidas: as pessoas ficavam no interior e a peça no exterior"⁴⁸³. A cena, realizada nos fundos do Palácio, foi construída e executada em meio a uma cordilheira de britas e outros tantos materiais de construção civil. Valendo-se, a princípio, de materiais muito simples – como um poste de madeira de mais de dois metros de altura, um tecido claro de um metro quadrado e um termômetro clínico comum –, Cildo construiu uma estrutura cuja inteligência escultórica, baseada em

⁴⁷⁹ LIMA, Joana D'Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação – Mestrado em Sociologia, Unesp, Araraquara, 2000, p. 160.

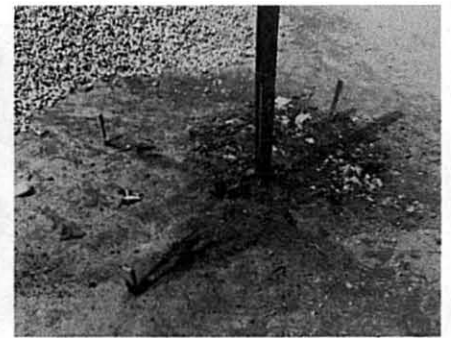
⁴⁸⁰ ALPHONSUS, Luiz. Nossa tática: a nebulosidade (05 maio 1986). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

⁴⁸¹ Para quem se interessar por uma discussão metafísica sobre o simbolismo do fogo, sugiro BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Curiosamente, em 1969, Frederico Morais chegou mesmo a mencionar que "o trabalho de Cildo Meireles (...) poderia encontrar um bom intérprete em Gaston Bachelard". MORAIS, Frederico. "Ambientes" de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 maio 1969.

⁴⁸² *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995, p. 86. Catálogo de exposição.

⁴⁸³ Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., p. 19. Catálogo de exposição. Tradução livre do espanhol.

oposições entre plano e espaço, verticais e horizontais, certamente acentuava a perversão do conjunto, pois reacendia a velha questão moral da beleza do mal [fig: 72]. O pano – vemos nas fotos – foi estendido no chão, fixado por quatro pequenas estacas que lhe repuxavam os cantos. O artifício demarcou uma área, um território que podia ser – e de fato seria – tanto uma base quanto uma arena. No centro do pano, cravado ao solo, ergueu-se o poste de madeira, tão vertical quanto possível. Ereto como um homem, ele apontava ao alto e seu sentido religioso era evidente: tratava-se de um totem ou um monumento – uma oposição ativa à horizontalidade rasteira do mundo e da natureza⁴⁸⁴. No topo de tudo foi espetado o termômetro, meio desajeitado e levemente inclinado, enquanto na base ficaram as galinhas, todas as dez, amarradas e vivas. O terrível cenário, finalmente, ia se revelando: o pano, agora altar de sacrifício, seria o limite entre a vida e a morte, o intervalo entre a ação do artista e os seus resultados.



Cildo Meireles

72, 73 e 74. Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970. Estaca de madeira, tecido, termômetro, 10 galinhas, gasolina e fogo. Ação registrada fotograficamente, 21 de abril de 1970, Belo Horizonte.

Quando chegou o momento, Cildo derramou gasolina sobre os animais e ateou fogo, dando início a uma grande fogueira. A cena, vista à distância pelo público, foi fotografada do começo ao fim, numa seqüência infelizmente tão cruel quanto bela. No ponto mais intenso, o fogo consumiu o pano, as aves e inclusive o termômetro, que ardeu como tocha, isolado no alto [fig: 73]. Terminada a violenta imolação [fig: 74] – e somente nesse ponto, que fique claro! – as metáforas puderam, enfim, retornar:

⁴⁸⁴ “Dos monumentos” – afirmou com razão Paulo Herkenhoff – a ação “Tiradentes conserva a verticalidade como traço básico e resto simbólico”. HERKENHOFF, Paulo. (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., p. 65.

Alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalhos políticos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os meus. Sempre procurei deixar claro que isso era uma escolha pessoal. Expressava minhas crenças e respondia, também, às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político.

Com *Tiradentes*... eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria-prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história do objeto de arte. Mas esse trabalho contém um discurso mais explícito, direto, que é o meu próprio ponto de vista. Como objeto formal, evoca memórias de auto-imolação, ou de vítimas de explosões ou de bombardeios de napalm. Havia toda a imagística da guerra na época, e eu queira fazer uma referência a isso, de modo que despertasse atenção. A ação foi realizada num cenário deslocado, parecido com uma abertura de exposição num canteiro de obras.

Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha de ser feito⁴⁸⁵.

Como gesto radical, a ação de Cildo possui uma estrutura anti-exemplar, de contra-modelo, o que possui graves implicações. De um lado, vista como projeto, *Tiradentes*, não se negue, é sim em boa medida uma ocorrência narrativa e portanto comunicável – um acontecimento passível de ter seus principais elementos isolados (poste de madeira, pano, termômetro, galinhas), dispostos numa certa ordem (simetria, oposição vertical / horizontal, base e extremidade) e postos em certa ação (basicamente a combustão com gasolina). Ou seja: a ação possui sim uma estrutura conceitual, alográfica, projetiva ou como se queira, pelo menos em termos lógicos. Mas de outro lado, em termos éticos, ela parece apresentar uma estrutura autográfica proibitiva que de algum modo impede ou tenta impedir a estetização de um gesto passível de repetição. “Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*” – afirmou o artista, e essa é a idéia. A ação só faz algum sentido se vista como resposta a uma demanda histórica específica, e não como resultado da aparente universalidade do jogo de arbítrios da arte. Pelo menos não nesse caso. E muito embora o artista quisesse “deixar claro” que a sua “escolha pessoal” na época expressava *também* “as exigências do trabalho de arte”

⁴⁸⁵ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 15.

ou os “aspectos formais e conceituais” da “questão do objeto de arte” – o que é verdade –, por outro lado é preciso igualmente “deixar claro” que o interesse pela vida e pela morte “como matéria-prima do trabalho” só pôde ser efetivamente realizado *em função de uma conjuntura histórica profundamente violenta*. Afinal um artista, enquanto artista, não tem o direito de se valer de estratégias representacionais para eximir-se da responsabilidade de sua eventual violência sobre o mundo – e *Tiradentes* é um caso extremo nesse sentido.

Por outro lado, entretanto, também é preciso notar que quando a ação ocorreu, em sua hora e local exatos, nem sequer a “conjuntura histórica profundamente violenta” poderia ser garantia de compreensão – para não falar em aprovação – do gesto de Cildo. Ao público presente no evento, que não se sabe se tinha ou não conhecimento do título ou das motivações políticas do trabalho, a queima ritualizada de galinhas estava sujeita a pelo menos dois gêneros de julgamentos: um, como protesto político, e outro, como obra de arte – nenhum dos quais, aliás, de fácil compreensão. De qualquer forma, passados muitos anos, o artista lembrou-se a esse respeito de um caso curioso que merece menção. “A reação das pessoas” – afirmou Cildo – “foi muito diversa: alguns ficaram furiosos, outros estavam indignados. Porém houve um homem que veio falar comigo. Foi muito carinhoso. Era o Presidente da Associação Protetora dos Animais de Belo Horizonte”⁴⁸⁶. Esse homem – prosseguiu o artista – “felicitou-me pelo trabalho, dizendo que tinha entendido perfeitamente o que eu estava dizendo [e] que era solidário à idéia”⁴⁸⁷.

Poucos dias depois, no Rio de Janeiro, Francisco Bittencourt foi um dos primeiros críticos a comentar publicamente o evento *Do Corpo à*

⁴⁸⁶ Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., p. 19. Catálogo de exposição. Tradução livre do espanhol.

⁴⁸⁷ Cildo Meireles em depoimento à pesquisadora Joana D’Arc Lima, apud: LIMA, Joana D’Arc de Souza. *Trajectoria artística e política de uma neovanguarda ...* Op. cit., p. 217. Segundo consta, ocorreu ainda outro caso curioso. Na cidade de Ouro Preto, ainda por conta das comemorações oficiais da Semana da Inconfidência de 1970, houve um almoço-solenidade que precedeu a entrega das Medalhas da Inconfidência e que teria contado, inclusive, com a presença do presidente Médici. Nesse almoço, ao que parece, um deputado realizou um discurso público contra a ação *Tiradentes* de Cildo Meireles. Durante o almoço, ironicamente, foi servido frango ao molho pardo aos presentes. As informações sobre esse caso constam em depoimentos de Cildo e de Frederico Morais: Cildo Meireles apud: ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación. Op. cit., p. 19; e MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra* [2001]. Op. cit., p. 120.

Terra⁴⁸⁸. Ao que tudo indica, embora não escondesse sua simpatia pelas novas vanguardas, o crítico parece não ter endossado por completo a ação de Cildo em Belo Horizonte. “Cildo Meireles” – escreveu ele – “fez uma experiência de uma crueldade terrível, que chamou Esboço Monumento Totem. Traduzindo: amarrou cinco galinhas⁴⁸⁹ a uma estaca e as incendiou com gasolina. A possível beleza desse gesto está além da nossa compreensão⁴⁹⁰. Note-se, de passagem, que segundo Bittencourt o título da ação era “Esboço Monumento Totem” e não “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, o que pode ser uma informação importante. Afinal, não sei se o crítico suprimiu ou desconhecia o título “completo” do trabalho, aliás sequer tenho certeza se Cildo já havia mesmo batizado em definitivo sua ação, mas o fato é que sem “Tiradentes” nem “preso político” no título, a interpretação realmente arriscava a “incompreensão”. De todo modo, ainda que não compreendesse “a possível beleza” do trabalho, Bittencourt não escondeu seu entusiasmo pela arte jovem.

Os eventos radicais daqueles artistas, prosseguiu o crítico,

São exemplos dos extremos a que estão chegando. Barrio costumava encher suas trouxas de panos e pintar de tinta vermelha. Hoje usa carne e sangue reais. Cildo Meireles abandonou a pesquisa para matar animais. Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta geração de tranca-ruas, há todo um plano de criação, de construção nesta feroz e vital exposição do que pensam. Vendo-os, assistindo a suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar. São os jovens o sal da terra, a esperança, enfim⁴⁹¹.

Nessa mesma matéria, Frederico Moraes, entrevistado por Francisco Bittencourt, reforçou a idéia de que as ações mineiras, entre as quais *Tiradentes*, não eram despropositadas ou vazias de sentido. Havia de fato nelas um “plano de ação”, como disse Bittencourt, um fundamento ao mesmo tempo ritualístico, cerebral e ético:

Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. (...) Usamos a cabeça – contra o

⁴⁸⁸ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

⁴⁸⁹ Pelo que consta, foram dez e não cinco galinhas.

⁴⁹⁰ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. Op. cit

⁴⁹¹ Idem, *ibidem*.

coração. Ao invés de *lasers* – imaginação. E as vísceras, se necessário. O sangue e o fogo purificam. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético⁴⁹².

Passados nove anos, surpreendentemente, Francisco Bittencourt mostrou-se muito pouco tolerante com a memória da ação *Tiradentes*, muito embora ainda visse em Cildo “um dos artistas mais lúcidos de sua geração”:

No evento *Do Corpo à Terra* organizado em Belo Horizonte por Frederico Moraes, Cildo Meireles amarrou algumas galinhas a um poste e as explodiu, em homenagem, segundo foi dito em voz muito baixa na época, aos mártires da Independência do Brasil, ou às vítimas da guerra do Vietnã. Em 1970, o artista usou os indefesos animais como símbolo de sua contestação. Esse holocausto indignou muita gente. Um gesto gratuito e perverso, diziam. Não seria o caso de pegá-lo (o artista) e imolá-lo em protesto pela mortandade que os homens estão praticando entre os animais?⁴⁹³

Relembrado em 1979, o gesto de Cildo, vemos logo, não se situava mais num ponto “além da compreensão”, como em 1970, pois sabia-se agora que a ação mineira teria eventualmente simbolizado algo como os “mártires da Independência do Brasil” ou as “vítimas da guerra do Vietnã”. Nada, entretanto, que pudesse justificar, aos olhos irritados do crítico, a explosão de “indefesos animais” como proposta de arte.

No ano seguinte, em 1980, Francisco Bittencourt esteve em Curitiba por ocasião do I Encontro Nacional de Crítica de Arte. Nessa ocasião, apresentou uma comunicação em que, curiosamente, desfiou aquela que viria a ser a interpretação mais aceita para a violência da ação de Cildo em Belo Horizonte.

Foi em Cildo Meireles e Barrio que a manifestação [*Do Corpo à Terra*] assumiu o tom sombrio de uma situação limite. Ninguém antes deles no Brasil reagiu com tal intensidade dentro do campo estético à realidade do momento. Os trabalhos que fizeram em Belo Horizonte ultrapassavam na verdade a simples polêmica estética – como no caso do porco empalhado de Nelson Leirner num salão de Brasília – para adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo. De fato, Cildo realizou nessa ocasião um sacrifício com galinhas vivas para lembrar

⁴⁹² Frederico Moraes, apud: *idem*, *ibidem*.

⁴⁹³ BITTENCOURT, Francisco. Prazeres solitários e perversos: exposição ou mistificação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1979.

o massacre e repressão de seres humanos, aqui ou no Vietnã; chamou a esse projeto de Esboço Monumento Totem⁴⁹⁴.

O título da ação – “Esboço Monumento Totem” – ainda era o mesmo de dez anos atrás; mas a interpretação, modificada em pontos fundamentais, era agora praticamente uma justificativa ética para a violência de *Tiradentes*. De um momento para o outro, o sacrifício de animais ganhou um novo status político e passou a simbolizar “o massacre e a repressão de seres humanos” não apenas no Vietnã, como antes se assumia, mas também “aqui”, no Brasil – no Brasil da ditadura militar e da repressão política. *Tiradentes*, finalmente, deixava de ser “um gesto gratuito e perverso” para “adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo” e assim ganhar, de modo aliás monumental, o seu lugar na história. Deste modo, como se vê, ao longo de dez anos, logo se veiculou nacionalmente a interpretação segundo a qual havia uma associação efetiva entre a violência da obra de Cildo e a violência do mundo, ou melhor, *do nosso mundo* – da *nossa* história recente⁴⁹⁵.

Diante de uma conjuntura opressiva, enfim, Cildo realmente apostou num caminho violento, concordo, e não há mesmo como negar. Mas tal caminho, reconhecamos igualmente, era ainda assim representacional – e aliás duplamente representacional, já que se abria a representações tanto privadas quanto públicas. Pois de certa forma com *Tiradentes* o artista acionou, em primeiro lugar, uma atroz representação privada quando se

⁴⁹⁴ *Idem*. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição. Originalmente, este texto foi apresentado em Curitiba sob a forma de comunicação no I Encontro Nacional de Crítica de Arte, em 1980.

⁴⁹⁵ Em 1979, colaborando na difusão pública dos trabalhos do artista, o crítico Wilson Coutinho produziu um importante curta-metragem sobre a obra recente de Cildo. No que toca à ação *Tiradentes*, o filme, intitulado *Cildo Meireles*, intercalou imagens de um abatedouro de frangos com imagens das forças militares, além da própria ação de Cildo. Em paralelo a essa montagem, a voz em *off* do narrador lê, pausadamente, o seguinte texto: “A violência do tempo e da história. A visualidade burguesa rejeita o olhar dirigido para a destruição de sua temporalidade. A história das artes plásticas é ainda a história do olhar. O que resta fazer são novas construções de imagens. Cildo Meireles constrói essas imagens. 1970: tempo dos Médicis. O trabalho *Totem-monumento ao prisioneiro político*. Uma estaca. Galinhas queimadas. Época de destruição física da política. Nenhuma representação. Uma estaca. Galinhas queimadas. A possibilidade de tornar visível a obscuridade da violência”. COUTINHO, Wilson. Direção e roteiro de *Cildo Meireles*. Produção de Luiz Alberto Lira. Filme sonoro e colorido, 10:36 min, 1979. Sobre o horror da queima das galinhas vivas em Cildo, Frederico Moraes ponderou: “Mas não provocará menos impacto e horror uma visita a um abatedouro de aves, como aliás procurou mostrar Wilson Coutinho no seu esplêndido filme sobre o artista”. MORAIS, Frederico. Balanços e equívocos: lição e anatomia do poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980. Premiado no festival de curtas-metragens do *Jornal do Brasil*, o filme de Coutinho foi também analisado em: BRITO, Ronaldo. A máquina antes de Cézanne. *Filme Cultura, Embráfilme*, nº 35-36, jul-ago-set. 1980, p. 37.

pôs ele mesmo como a fonte do mal. Convencido de um objetivo retórico, o artista, como notou Francisco Bittencourt, “assumiu a crueldade dos que matam seres indefesos” e assim “certamente se violentou para sentir na carne o horror da morte injusta”⁴⁹⁶. Ou seja: *Cildo encarnou o papel do algoz*, essa é a questão, e mesmo três décadas depois, já no ano 2000, dizia ainda poder “ouvir as pobres galinhas” em sua “memória psicológica”⁴⁹⁷. Mas, além disso, em segundo lugar, afora o sentido privado desta representação, havia ainda ali um componente dialógico implícito, de vontade de comunicação e busca de empatia. Afinal, saltava aos olhos a pretensão de partilha pública daquela representação privada e cruel, uma vez que *Tiradentes* parecia apostar na compreensão social de seus motivos, ou não teria mesmo se realizado como ação, sequer se republicado em exposição, como chegou a ocorrer, conforme veremos adiante.

Cildo Meireles, em suma, alcançou com *Tiradentes* o limite possível de uma estética da violência. Como em Hélio Oiticica, ele parecia crer em alguma justificativa para deixar a produção estética permear-se à violência do mundo. “A violência é justificada como o sentido de revolta, mas nunca como o de opressão”⁴⁹⁸. Quando disse isso, em 1969, Oiticica pensava nas eventuais analogias entre os fundamentos éticos de sua poética e as infrações sociais de seu amigo Cara de Cavalo – um conhecido criminoso brasileiro que acabou morto nas mãos da polícia, em 1966, e foi homenageado pelo artista em obra homônima [fig: 75]. Para Oiticica, a arte de vanguarda, inconformada por definição, deveria mesmo assumir a postura do marginal, do delinqüente, e refletir “uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social”⁴⁹⁹. Em certo sentido, Cildo Meireles também se mostrou sensível aos comportamentos socialmente revoltosos, e a ação *Tiradentes*, próxima da idéia de guerrilha, não seria mesmo o único exemplo em sua trajetória pessoal. Além disso, já deve ter ficado claro que *Tiradentes*, enquanto evento-homenagem ao preso político brasileiro, foi uma ação inconformada, de revolta diante das vicissitudes do

⁴⁹⁶ BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. Op. cit., sem paginação.

⁴⁹⁷ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 15

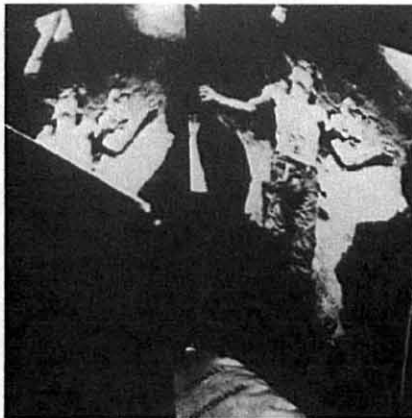
⁴⁹⁸ OITICICA, Hélio. Cara de Cavalo. *Hélio Oiticica*, Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Catálogo de exposição.

⁴⁹⁹ Idem, *ibidem*.

oprimido, jamais ela mesma uma forma opressora ou partidária da opressão. A menção de Cildo à "imagística da guerra" não à toa também evocava, segundo ele mesmo, as *vítimas* do napalm e das auto-imolações no Vietnã⁵⁰⁰.

De qualquer forma, note-se que a transposição desse estado de revolta para o território da arte mediante uma estética da violência não era um dado estranho à vanguarda brasileira nos anos 60. De Glauber Rocha a Hélio Oiticica e José Celso – ou como vimos, a Artur Barrio e Frederico Moraes – a estratégia do choque era constante e visava desestabilizar qualquer forma de segurança perceptiva ou hermenêutica. Em 1968, por exemplo, o teatrólogo José Celso defendia uma postura estética furiosa, anti-contemplativa, em detrimento de qualquer forma de engajamento simplista e didatizante:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia⁵⁰¹.



Hélio Oiticica

75. Detalhe do *Bólido 18: Cara de Cavalos*, 1966.

O discurso estético, enfim, voltava-se não raro *contra* o espectador, sob a forma de agressão, o que implicava, de um lado, na reformulação da tradicional dialética prazer-desprazer, e de outro, num sentimento, variavelmente indefinido, de pertencimento geopolítico e social. Com a imagem do alferes, por exemplo, *Tiradentes* repôs a história brasileira em contato com as violências do presente, da ditadura à guerrilha, o que era evidente e compreensível.

⁵⁰⁰ MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 15.

⁵⁰¹ CELSO, José. A guinada de José Celso [entrevista a Tite de Lemos]. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 02, jul. 1968.

Passados dez anos, Frederico Moraes, evocando a associação entre a queima dos animais e a homenagem aos desaparecidos políticos brasileiros, chegou inclusive a mencionar o “horror” do público mineiro diante da ação de Cildo.

No dia 21 de abril de 1970, em Belo Horizonte, no âmbito da manifestação “Do corpo à terra”, [Cildo] realizou um ritual de queima de galinhas vivas. Este seu “totem-monumento” foi uma homenagem bíblica aos nossos mortos e desaparecidos e provocou o horror de muitos na então pacata e conservadora Belo Horizonte⁵⁰².

Mas por outro lado, Cildo parece ter atingido a extremidade desse movimento quando assumiu em sua ação – num fato inédito na cultura brasileira – a violência e a morte não como assunto da retórica de choque, mas sim como matéria-prima, como disse, o que não era pouco. Com isso, ao que parece, partindo da fricção entre a realidade na arte e a mais absoluta morbidez do arbítrio, o artista burlou, se for possível falar assim, o esquema estético da estética da violência, e acabou por introjetar a violência não alhures como de hábito, mas na própria estrutura performática da arte.

4.3. Objeto, vivência e guerrilha: antecedentes críticos

Em 2002, numa entrevista a Cristiana Tejo, Cildo Meireles deu a entender que trabalhos como *Tiradentes* – ou seja, importantes e ao mesmo tempo “políticos” – possuem uma estrutura dupla, basicamente bipartida: de um lado, estariam os aspectos “circunstanciais”, de “testemunho político” pessoal e “posicionamento individual”, e de outro, os aspectos “formais”, de “linguagem”, que se “seguram ou não” em função da relação com a história da arte.

Eu acho que há trabalhos que são explicitamente políticos, como o *Tiradentes*, mas o que me interessava nele era o aspecto formal, a linguagem. O testemunho político era um posicionamento individual, de cidadão. No entanto, sempre tive muita resistência à arte política quando ela era panfletária porque

⁵⁰² MORAIS, Frederico. Balanços e equívocos: lição e anatomia do poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980.

dessa forma, ela se esgota muito rápido, é muito circunstancial. Eu sabia que um trabalho iria se segurar ou não em função da inserção dele na *estória do objeto de arte*⁵⁰³.

Pensemos um pouco nessa “estória”, portanto.

4.3.1. “Obras” de vanguarda merecem aspas?

Já foi dito e visto: as vanguardas, e mais especificamente as neovanguardas, elegeram a impermanência como um dos mais fortes princípios de autoridade moderna contra a tradição. Em desfavor de um sentido vago mas presente de eternidade, a arte dita “moderna” propôs uma experiência fragmentada de mundo, mais condizente talvez com a descontinuidade social da modernidade⁵⁰⁴. O próprio sentido de “obra de arte”, a princípio ligado à possibilidade de transcendência ritualizada da morte, é posto em dúvida pelos movimentos de vanguarda⁵⁰⁵. No sentido tradicional, o objeto de arte não só se confundia com a obra, sem sobra nem falta, como consistia ele mesmo numa forma inquestionável de monumentalização do sujeito, espécie de extensão na história de sua condição de criador. Ou como diria Adorno: “Pela duração a obra protesta contra a morte”⁵⁰⁶. A obra de arte tradicional, enfim, deveria ser “mais perene que o bronze” – como recomendava Horácio – se quisesse superar a efemeridade material de seu autor ou de sua sociedade. Já no sentido “moderno”, contudo, e mais especificamente no sentido estrito das vanguardas, a noção de obra muitas vezes se expandiu e tendeu a

⁵⁰³ MEIRELES, Cildo. Arte tem que seduzir – entrevista a Cristiana Tejo. Op. cit. Grifos meus.

⁵⁰⁴ De Kant a Hegel, segundo o filósofo italiano Gianni Vattimo, a estética tradicional foi responsável por erigir um conceito de arte baseado na segurança, no enraizamento e na perfeita correspondência entre o mundo interior e o exterior. Para compreender a experiência moderna – particularmente a da arte moderna – como uma experiência de “desenraizamento”, sugiro VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. [1989].

⁵⁰⁵ Construiu-se, sobretudo na tradição do pensamento marxista, uma oposição contrastante entre obras de arte “orgânicas” e “vanguardistas”. Tal oposição está na base, por exemplo, das teorias da arte de Adorno e Lukács e pode ser também encontrada, sob outras rubricas – como obras “simbólicas” e “alegóricas” –, na teoria da vanguarda de Peter Bürger. A esse respeito, veja-se BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 [1974], principalmente o capítulo “A obra de arte vanguardista”, pp. 101-141.

⁵⁰⁶ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970], p. 40.

ultrapassar os contornos propriamente materiais do objeto de arte. A partir desse ponto, a gramática da arte, ameaçada de esgotamento, precisou reconsiderar os seus limites e ter em conta outras dimensões, como por exemplo a temporalidade e a narrativa. Tal processo, evidentemente, entrou em choque com a concepção, digamos assim, “salvacionista” da arte, o que apenas aprofundou ainda mais o escopo de *negatividade* das vanguardas. Por oposição ao sistema de “salvação” das obras tradicionais, a arte de vanguarda parecia condenada à condição de recusa permanente – o que acarretou, por sua vez, numa grave contradição. Enquanto, de um lado, a obra de vanguarda colava-se à experiência efêmera do cotidiano e assim buscava aproximar-se dos aspectos mais ordinários da “vida”, de outro, ela seguia rejeitando por completo as opressões da vida social, o que chegou a resultar, em casos extremos, na afirmação da vida pela sua mais completa negação – como é o caso da “morte”, literal em *Tiradentes*, e aqui voltamos ao ponto⁵⁰⁷.

Se trouxermos essas questões para o contexto brasileiro, logo veremos que a ação de Cildo Meireles expressava uma concepção bem particular de “arte”, ou pelo menos de “obra de arte”. Embora bastante novo, Cildo não ignorava as principais discussões das vanguardas do seu tempo e se mostrava particularmente conectado, digamos, à linha-evolutiva do pensamento crítico nacional. Nesse sentido, trabalhos como *Tiradentes*, por exemplo, combinavam o interesse fenomenológico pela corporeidade das obras com uma notável veemência política, e assim faziam interagir o peso do legado neoconcreto com a imediatez ideológica dos novos tempos. Evidente na ação de Cildo, essa confluência entre fenomenologia e resistência política estava em contato estrito com o processo de “politização” gradual do debate de vanguarda, sobretudo no que tangia à própria definição de “obra de arte”. Em outras palavras: *Tiradentes*, enfim, era o mais agudo vértice da trajetória crítica brasileira, o ápice e ao mesmo tempo o esgarçamento de um processo que remontava, num intervalo de mais de dez anos, à passagem emblemática da questão “fenomenológica” para a “guerrilheira”.

⁵⁰⁷ Diante disso, acredito, não é difícil prever que a definição de “arte”, particularmente de “obra de arte”, possa superar os limites de uma questão meramente lógica ou conceitual e ganhar interesse cultural, sobretudo nesse caso. Pois como entendo, compreender qual noção de “obra” eventualmente fez de *Tiradentes* um fenômeno discernível não deixa de ser um bom modo de penetrar nas estruturas de pensamento, classificação e juízo de uma época, em particular no que tange às filigranas da estética e da ideologia.

4.3.2. Objeto, não-objeto e vivência no caso brasileiro



Willys de Castro

76. Objeto ativo, c. 1960. Óleo sobre madeira. 68 x 2 x 6 cm. Coleção Adolpho Leimer.

Já em 1959, por exemplo, por ocasião da II Exposição Neoconcreta, o crítico e poeta Ferreira Gullar publicou no *Jornal do Brasil* a sua conhecida "Teoria do não-objeto"⁵⁰⁸. Nela, Gullar defendeu a necessidade de novos critérios fenomenológicos para a definição da obra de arte de vanguarda. Não se tratava, entretanto, de uma oposição ao sentido convencional de "objeto", como explicou o poeta. Para Gullar, "o não-objeto não é um antiobjeto", algo "oposto dos objetos materiais", mas sim "um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais"⁵⁰⁹. O raciocínio era simples: a obra de vanguarda, exemplificada sobretudo pela experiência neoconcreta, era o substituto – em termos espaciais, fenomenológicos e históricos – da obra de arte tradicional. O quadro de cavalete, baseado numa espacialidade ficcional, era, para Gullar, uma idéia superada – e portanto não havia mais sentido, sempre segundo o crítico, que um artista, à beira dos anos 60, ainda se dedicasse a representar "objetos", figurativos ou não, sobre o "fundo" metafórico do quadro. O trabalho de arte, enfim, agora um "não-objeto", deveria ultrapassar as categorias de pintura e escultura e ser ele mesmo um objeto-fenômeno literalmente apresentado contra o fundo do "espaço real"⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ GULLAR, Frederico. Teoria do não objeto (1959). In: _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1959.

⁵⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 289.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 297. Sobre a problemática ao mesmo tempo estética e terminológica entre "objetos" e "não-objetos", Mário Pedrosa escreveu, em 1967: "Se se liquidava" – nas obras neoconcretas – "o espaço pictórico do plano criava-se uma coisa, um 'objeto' ou neo-objeto, ou 'objeto-artificial' (no domínio das teorizações estruturais) ou o 'não-objeto', se ficarmos com a prata da casa na teoria então exposta com muita inteligência por Ferreira Gullar". PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1967. Em 1965, vale notar, o artista norte-americano

Trabalhos como os *Relevos espaciais* de Hélio Oiticica, os *Bichos* de Lygia Clark ou os *Objetos ativos* de Willys de Castro [fig: 76], para ficar em exemplos conhecidos, representavam na prática o equivalente efetivo, poético mesmo, dos argumentos de Ferreira Gullar. Contudo, passados poucos anos, o surgimento de experiências estéticas processuais – como a ação *Caminhando* de Lygia Clark [fig: 10] ou a proposta *Ovo* de Lygia Pape [fig: 77] – acabou forçando a revisão ou no mínimo a ampliação das premissas do “não-objeto”. Diante desses desdobramentos, o conceito de “obra” não poderia mais se restringir exclusivamente às propriedades *espaciais* do fenômeno de arte, como em Gullar, pois deveria abranger igualmente o componente *temporal* da vivência criativa e sensorial⁵¹¹. Síntese de uma nova postura, essa mudança de foco foi elaborada de perto pelas obras e textos de Hélio Oiticica entre 1965 e 67, e ganhou a sua forma mais elaborada em 1968, no artigo “O objeto: instâncias do problema do objeto” [fig: 78]:

Ferreira Gullar (...) escreveu sua célebre teoria do Não Objeto, onde todos estes problemas foram abordados de modo magistral. Mas o problema do objeto não se restringe somente às transformações de ordem estrutural: parece ser uma aspiração mais ampla do pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas



Lygia Pape

77. *Ovo*, 1968. Proposta participativa com cubos de madeira de 80 cm³. Na foto, Lygia Pape em primeiro plano, com o Trio do Embalo Maluco saindo dos “Ovos” ao fundo.

minimalista Donald Judd, lutando contra o ilusionismo nas artes plásticas, também sugeriu o “espaço real” como um campo de trabalho mais “potente e específico”, por exemplo, que a “superfície plana” da pintura. Para ele, os “novos trabalhos” da arte avançada não eram “nem pintura nem escultura” – e embora se assemelhassem “mais à escultura do que à pintura”, eles estavam “mais próximos da pintura”. Como se vê, guardadas as diferenças de contexto e propósito, o texto “Objetos específicos” de Judd, espécie de manifesto do minimalismo, também retinha a idéia de superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura) e o avanço do objeto de arte para o “espaço real”. Publicado pela primeira vez em 1965, na *Arts Yearbook*, o texto foi traduzido para o português em: JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 96-106.

⁵¹¹ Em 1966, Allan Kaprow, o mais influente artista norte-americano ligado ao happening, publicou *Assemblages, environments and happenings*, uma coletânea de textos seus escritos entre 1959 e 61. Nestes textos, Kaprow teorizou sobre a ampliação das questões plásticas do objeto de arte em direção aos domínios do espaço e do tempo literais, e o conseqüente apagamento das fronteiras entre a arte e a “vida real” (*real life*). Para alguns excertos do texto, cf: KAPROW, Allan. *From Assemblages, environments and happenings*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds). *Art in theory: 1900-2000 – an anthology of changing ideas*. 2ª ed. Oxford: Blackwell, 2002, pp. 717-722.

transformações. Aliás é importante que essa lógica seja quebrada, sob pena de termos apenas uma evolução acadêmica do problema: o objeto que era antes representado no quadro de cavalete, sob diversas maneiras, passaria a ser criado nele mesmo, no espaço tridimensional, etc. (...) A criação de "objetos", de coisas, etc., é mais ligado ao comportamento criador do que a outra coisa qualquer. (...) O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como "obras". (...) É agora a ação ou um exercício para o comportamento que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou. (...) Um som, um grito, pode ser o objeto. (...) Não nos limitemos a encarar acadêmica e comodamente o objeto como uma nova categoria, substituindo as antigas de pintura e escultura, pois estaremos sendo tão antigos quanto antes. (...) Todo o "environment" ativo, a hora, o dia, as circunstâncias, etc., importam na vivência, nas probabilidades gerais dos comportamentos, como algo tão válido quanto as antigas necessidades de uma obra acabada: trata-se da poética do instante, ou do seu erguimento como o mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação⁵¹².

Tiradentes, logo se vê, gravitava ao redor dessas questões, de Gullar a Oiticica. Enquanto corpo material, a estrutura do conjunto, formada pelo totem, o pano, o termômetro e os animais, remontava em partes ao "não-objeto" de Ferreira Gullar, na medida em que tocava, sem mediações, a superfície do mundo e assim se alojava diretamente no espaço comum⁵¹³. Os "objetos" escolhidos, no entanto, não foram a princípio transformados –

⁵¹² OITICICA, Hélio. Objeto: instâncias do problema do objeto. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 15, 1968, p. 27 – os grifos são do próprio Oiticica. No campo dos trabalhos de arte, essa noção bastante ampliada de "objeto" foi defendida pelo artista já nos seus *Parangolés*, de 1964 em diante, e chegou a mais absoluta generalização na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1967. No campo teórico, por sua vez, as preocupações foram correlatas. Já em 1965, por ocasião da mostra Opinião 65, Oiticica publicou dois textos sobre o conceito de "Parangolé". Neles, defendeu um "programa ambiental" que estivesse aberto, entre outras coisas, à participação do espectador. Nesse momento, surgem, ainda que em forma embrionária, as noções de vivência, ação total e corporal. Dois anos depois, em 1967, o artista escreveu o texto-manifesto "Esquema geral da nova objetividade", publicado no catálogo da Nova Objetividade. O segundo item do texto, sugestivamente intitulado "Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete", é uma tentativa de vincular os principais nomes da vanguarda carioca e paulista através das noções de "objeto" e "nova objetividade". Nele, em que pese a lucidez argumentativa e a veemência retórica, a clareza conceitual da noção de "objeto" ficou comprometida no afã de se aproximar obras e artistas muito distintos como, por exemplo, os trabalhos em plástico de Glauco Rodrigues e a ação *Caminhando* de Lygia Clark. Para estes assuntos, consulte-se: OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do parangolé (nov. 1964) e Anotações sobre o parangolé, ambos publicados em *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965. Catálogo de exposição. E ainda: OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *Nova Objetividade Brasileira*, MAM, Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição.

⁵¹³ Por outro lado, em 1969, Cildo não invalidava por completo a idéia do "quadro de cavalete": "O quadro de cavalete não morreu, o que morreu foi o raciocínio que orientava a execução e a realização dos quadros de cavalete. Acho que pode-se perfeitamente dar o recado com tintas e tela, na realidade não se trata agora de se queimar a cabeça para inventar coisas novas". Cildo Meireles apud: D'ALMEIDA, Carmem. Cildo Meireles. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1969.

formalmente transformados – pelas mãos do artista. Antes da combustão, artefatos como o poste de madeira, o pano e o termômetro, ou mesmo seres vivos como as galinhas, foram simplesmente apropriados, retirados de seus contextos originais e justapostos numa nova estrutura – e aqui estamos nós, novamente, em Oitica:

a liberdade crescente das manifestações da criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, do modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem a manipulação etc⁵¹⁴.



78. Imagem do importante artigo "Objeto: instâncias do problema do objeto", de Hélio Oiticica, originalmente publicado na revista *Galeria de Arte Moderna*, do Rio de Janeiro, em 1968.

A relação é quase inevitável. Além disso, em proximidade ainda maior com o artigo de Hélio Oiticica, *Tiradentes* de fato era uma estratégia temporal e como tal podia ser vista como uma "ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais"⁵¹⁵. Afinal, a obra de Cildo, se é

⁵¹⁴ OITICICA, Hélio. Objeto: instâncias do problema do objeto. Op. cit. Já em meados de 1966, aliás, Oiticica havia esclarecido o que entendia por "apropriação": "Na minha experiência, tenho um programa e já iniciei o que chamo de 'apropriações': acho um 'objeto' ou 'conjunto objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse". Idem. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica (jul. 1966). *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 06, maio 1967.

⁵¹⁵ Idem, *ibidem*.

que se tratava de uma, não deixava mesmo de ser uma “vivência” definida pela “poética do instante” – um verdadeiro “exercício para o comportamento”⁵¹⁶.

4.3.3. Guerrilhas e entranhas: Frederico Moraes

Entretanto, embora verdadeira, essa aproximação entre *Tiradentes* e o pensamento de Oiticica ainda não dá conta do componente de violência e negatividade corrosiva da ação de Cildo Meireles. Como o Gullar dos tempos do neoconcretismo, Oiticica ainda mantinha àquela altura uma postura basicamente construtiva diante da arte, o que inviabilizava, imagino, a canalização da negatividade vanguardista para alguma forma de pulsão *destrutiva*. Nesses termos – e aqui chegamos ao ponto –, foi somente com o crítico Frederico Moraes, já em plena vigência do AI-5, que o discurso da arte de vanguarda se politizou a ponto de incorporar a violência como forma de ação – e o artigo “Contra a arte afluyente”, de novo ele, é mesmo o maior exemplo dessa postura⁵¹⁷. Escrito em 1970, atualizado, bem fundamentado e combativo, o texto de Frederico partilhava, não obstante, das conquistas e expansões do neoconcretismo, de quem chegou a incorporar as premissas mais avançadas.

Obra é hoje um conceito estourado de arte. (...) Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência⁵¹⁸.

A convergência com as idéias do artigo de Oiticica é evidente e chegou a ser anotada, trinta anos depois, pelo próprio Frederico⁵¹⁹. Aliás, não apenas “Contra a arte afluyente” deu seqüência à idéia de obra como

⁵¹⁶ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁷ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.

⁵¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 45.

⁵¹⁹ Frederico Moraes mencionou textualmente o artigo “Instâncias do problema do objeto”, de Hélio Oiticica, em: Idem. *Do Corpo à Terra*. Op. cit., 116.

vivência, importante para Hélio Oiticica, como inclusive chegou mesmo a desdobrar, a seu modo, as questões da fenomenologia do corpo, tão caras a Ferreira Gullar⁵²⁰. Entretanto, é também preciso notar que foi Frederico Moraes, justamente ele, quem testou no plano teórico a elasticidade máxima do pensamento neoconcreto e derivados, tensionando seus pressupostos morais e radicalizando seus predicados ideológicos. A arte, em Frederico, passava a responder à violência do mundo com “um estado de permanente tensão”. O artista, já vimos, era “uma espécie de guerrilheiro”; “a arte uma forma de emboscada”; a vítima: o próprio espectador – agora “obrigado a aguçar e ativar seus sentidos”⁵²¹.

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação⁵²².

Alguns anos depois, em 1979, Cildo Meireles confirmou esse estado de pressão criativa ao descrever apenas dois caminhos possíveis para a produção artística brasileira pós-1964: ou a impotência de quem “aceitava as regras impostas”, ou a criação efetivamente crítica, da qual o medo era o “companheiro mais constante”:

Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas. O companheiro mais constante da gente tem sido o medo (...) este medo que se cristaliza no Esquadrão da Morte, por exemplo⁵²³.

Vivia-se, em 1970, um contraditório clima de terror e euforia. Com o Ato 5, o clima de “golpe dentro do golpe” instalou em definitivo a repressão do Estado e inaugurou um período de trevas e opressão política, o que ajudou a garantir, por sua vez, a consolidação do chamado “milagre

⁵²⁰ Tributário do pensamento de Gullar e Oiticica, Frederico Moraes acoplava, em 1967, o dado da temporalidade à questão a princípio espacial da falência do “quadro de cavalete”: “O salto decisivo (pelo menos aqui, no Brasil) foi dado por Lygia Clark, que trabalhando a partir da borda do quadro, negando a moldura, introduz a noção de tempo no trabalho”. MORAIS, Frederico. Como apalpar, vestir, cheirar e devorar a obra de arte. E também ver. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 03, fev. 1967, p. 20.

⁵²¹ Idem. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. Op. cit., 49.

⁵²² Idem, *ibidem*.

⁵²³ Cildo Meireles apud: FONSECA, Elias Fajardo. A união faz a força. E a força produz união. [Entrevista com Cildo Meireles], *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.

brasileiro”, novo tempo de bonança classe média e crescimento econômico acelerado. A situação era esquizofrênica, eu diria, e o país, como as faces de Jano, dividia-se em dois: de um lado havia o Brasil das censuras, torturas e perseguições, e de outro, avesso mas simultâneo, o Brasil do ufanismo e do desenvolvimento progressista e alienado, a imagem edênica da “ilha da tranqüilidade”. Nesse contexto, espremido entre a liberdade criadora, a consciência crítica e a cautela pública, o artista – “guerrilheiro” em Frederico – deveria posicionar-se e por em choque os dois brasis: deveria, enfim, atingir o espectador, arrancá-lo de sua passividade contemplativa e jogá-lo no reino da insegurança, da repulsa e do medo. Pois àquela altura só o medo seria capaz, como o fogo em *Tiradentes*, de transformar a presença da morte em espanto – e depois em consciência, empatia e raiva civil.

Como se vê, Cildo Meireles apostou nas propriedades retóricas de sua ação, na sua capacidade de impacto e persuasão emocionais, em primeiro lugar, para a partir daí, como em Frederico, abrir caminho à consciência crítica e histórica. Teorizando sobre coisas semelhantes, Arthur Danto afirmou que “a retórica tem a intenção de provocar atitudes, não importando a bondade ou a maldade dos temas em questão”⁵²⁴. E de fato: *Tiradentes* valeu-se de uma maldade menor – a morte ritualizada de animais – para provocar a reação afetiva do espectador diante de uma maldade muito maior – a tortura e a morte de seres humanos que lutavam contra as arbitrariedades de um sistema repressivo.

Em 18 de abril de 1970, três dias antes da ação de Cildo Meireles, Frederico Moraes redigiu ainda outro texto que me interessa aproximar de *Tiradentes*: o “Manifesto Do Corpo à Terra”, pequeno ensaio crítico escrito em Belo Horizonte por ocasião do evento mineiro⁵²⁵. Nesse texto, que circulou mimeografado e foi também publicado na imprensa⁵²⁶, Frederico abrandou a problemática política estrita, programática, “guerrilheira”, e adotou uma postura mais aberta, ambígua, vagamente libertária e repleta

⁵²⁴ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981], p. 245.

⁵²⁵ MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra (18 abr. 1970), originalmente publicado em TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (1). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970, p. 05 e TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970, p. 05.

⁵²⁶ Conforme depoimento do crítico em MORAIS, Frederico. Do Corpo à Terra. Op. cit., 118.

de imagens arcaicas, primordiais. Baseado em metáforas orgânicas como o “corpo” e a “terra” – ou mesmo como “sopro anímico”, “respiração” e “ejaculação” –, o “Manifesto” radicalizou, mediante uma espécie de cosmologia da arte, a metafísica mesma da fusão entre arte e vida. O tom era profético, visceral e ritualizado – como em *Tiradentes*.

O horizonte da arte, hoje, é mais impreciso, ambíguo, provável – porém necessário. Situações, eventos, rituais ou celebrações – individuais ou coletivas – a arte permanece. Contudo, não se distinguindo mais nitidamente da vida e do cotidiano. (...) A tela rompe com a moldura, o suporte vira espaço e ampliando-se serpenteia pela parede, até despencar-se no chão, espaço real, como um animal ou inseto. Coisa orgânica. É o vôo de pássaro do objeto. Acabou a metáfora⁵²⁷.

Ao apoderar-se literalmente da vida e do corpo de dez aves, Cildo Meireles erigiu um “objeto”, convenhamos, que de fato despencou no chão “como um animal”, para usar as palavras de Frederico. Em questão, claro, estavam o domínio da vida e da morte e a aposta na realidade do real como contestação. Da materialidade da vida à consciência crítica, a transfiguração era clara, e foi assim resumida: “A entranha e o sangue do objeto – abjeto, objectum, objectar, contestar, contrariar. Colocando-se defronte do homem, obrigando-o a iniciativas”⁵²⁸.

Cildo, contudo, respondeu a essa crença no poder transformador da arte com uma pergunta extrema, implícita em *Tiradentes*: como é possível um monumento perverso celebrar a vida? Ou ainda, traduzindo em termos canônicos: quais são afinal os limites – materiais, éticos e simbólicos – permitidos às obras de arte? Com sua forma interrogativa, o fato é que na prática *Tiradentes* propôs a violência concreta, repulsiva, como possibilidade última de experiência estética, e ao fazê-lo testou os limites, em si mesmo expansivos, da trajetória crítica nacional. Ou por outras palavras: Cildo devolveu o corpo à terra, aspergindo suas cinzas sobre o solo da história.

⁵²⁷ Idem. Manifesto do corpo à terra. Op. cit.

⁵²⁸ Idem, ibidem.

4.4. Rito de sacrifício ou a última metáfora

Do Corpo à Terra chegou ao fim com *Tiradentes*, na noite do dia 21 de abril de 1970. Entretanto, passados menos de três meses, algumas questões do evento e particularmente da ação de Cildo Meireles voltaram a ecoar no meio de arte, agora no Rio de Janeiro. Durante o mês de julho, dois importantes eventos – a saber, a participação de Cildo em Agnus Dei e, em seguida, a intervenção Nova Crítica, de Frederico Morais – trouxeram para o público carioca, sempre na Petite Galerie, um pouco do que havia se proposto em Belo Horizonte. Agnus Dei, já vimos em outro capítulo, foi um conjunto de três mostras individuais – de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz – que se sucederam respectivamente, entre fins de junho e meados de julho, na própria Petite Galerie. Na primeira mostra da série, lembrando, Thereza Simões apresentou um punhado de quadros em branco, espécies de telas-ready-made ou pinturas coisificadas, se quisermos. Na última, Guilherme Vaz, um dos quatro brasileiros participantes de Information, expôs alguns textos datilografados em que se liam instruções imperativas. E na exposição de Cildo, por sua vez, a segunda da série Agnus Dei, o artista apresentou dois de seus projetos mais importantes: as *Inserções em circuitos ideológicos*, ali representadas por três garrafas de Coca-Cola, e a ação *Tiradentes*⁵²⁹.

Como no caso do *Projeto Coca-Cola*, a “presença” – entre aspas – de *Tiradentes* em Agnus Dei também levantou a questão do “retorno” à instituição-arte, uma vez que o contorno fenomenológico das duas propostas não podia ser de fato ali mostrado, refeito ou vivenciado, mas apenas evocado através de imagens, narrativas ou objetos-de-fetichismo. A diferença, entretanto, era que a execução do *Projeto Coca-Cola* era *potencial*, ou seja, existia *em potência* no próprio projeto e podia ser de fato executada por qualquer um a qualquer momento, enquanto que em *Tiradentes*, por outro lado, a execução era única – se retomarmos a “estrutura autográfica proibitiva” que mencionei – e foi realizada em

⁵²⁹ “Cildo Meireles, um dos mais respeitados artistas da novíssima geração, fez [em Agnus Dei] uma espécie de retrospectiva de seus trabalhos realizados nestes três últimos anos. Entre seus trabalhos apresentados destacaram-se as fotos do ritual de queima de galinhas em Belo Horizonte, na Semana da Inconfidência, na manifestação ‘Do Corpo à Terra’ e o seu projeto de ‘Inserções em Circuitos Ideológicos’, tendo como suporte a garrafa de Coca-Cola”. GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe agora é o crítico, 28 jul. 1970.

definitivo naquele fatídico 21 de abril, em Belo Horizonte. Ou como chegou a afirmar Frederico Morais,

Alguns dos trabalhos mais radicais de Cildo Meireles, como o Monumento Totem (ritual de queima de galinhas vivas), que realizou em Belo Horizonte, no dia 21 de abril de 1970, existem antes de tudo na descrição dos poucos que tiveram o privilégio de presenciá-los⁵³⁰.

Como um “acontecimento”, enfim, *Tiradentes* foi um fenômeno presencial e portanto “recuperável” apenas por memória ou registros. Assim sendo, quando o artista se dispôs a “retornar” *Tiradentes*, por assim dizer, ao mundo da arte, não sobraram de fato muitas opções. Para a Petite Galerie, ao fim e ao cabo, Cildo apresentou dois tipos de vestígios da ação mineira: de um lado, algumas ampliações fotográficas que documentavam as etapas da fogueira, e de outro, o próprio totem-monumento, agora um simples pedaço de madeira queimada.

Atento às implicações dessa exposição, Frederico Morais foi provavelmente o primeiro a notar o caráter evocativo daqueles registros. No dia 18 de julho de 1970, o crítico respondeu a Agnus Dei não com um texto, como era de se esperar, mas com a exposição Nova Crítica, espécie de exemplo prático de sua própria tese segundo a qual os críticos de arte, naquele momento, deveriam abandonar os critérios judicativos para fazer “da crítica, um ato criador”⁵³¹. Com esse evento, Frederico explorou um novo patamar hermenêutico e respondeu a cada obra de Agnus Dei com uma nova “obra-comentário”, de sua autoria. Aos vestígios de *Tiradentes*, por exemplo, o crítico replicou em sua exposição com algumas “fotos de um monge se auto-imolando no Vietnã, legendadas por textos bíblicos do Gênesis e do Êxodo” [fig: 79]⁵³². Representando terríveis imagens de um monge budista incendiando-se em protesto contra a guerra do Vietnã, as fotos apropriadas pelo crítico eram muito populares em fins dos anos 60.

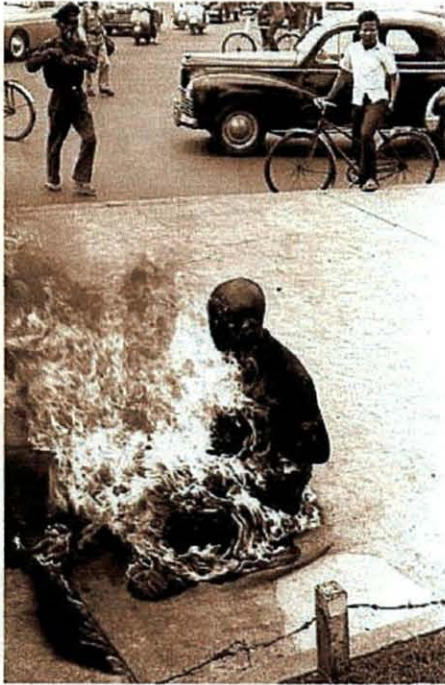
⁵³⁰ MORAIS, Frederico. O “sermão da montanha” de Cildo Meireles: vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.

⁵³¹ Idem. Crítica e críticos. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 23, 1970, sem paginação.

⁵³² Idem. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 312. Conforme reportagem da época, Frederico teria apresentado duas fotografias: uma, referente à ação *Tiradentes*, e outra, apresentando a auto-imolação. “Ao lado da foto das galinhas queimadas, [Frederico Morais] mostrou outra de um bonzo auto-imolando-se no Vietnã, ambas fotos emolduradas por textos bíblicos (Gênesis e Êxodos)” GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe agora é o crítico. Op. cit.

Durante esse período,

quando os Estados Unidos chegaram a sustentar mais de 500 mil homens lutando na Indochina, principalmente no território vietnamita, tornou-se freqüente ocorrerem suicídios de monges budistas, em protesto contra a guerra que se alongava sem perspectiva de terminar. É comovente a descrição do fato ocorrido no centro da cidade de Saigon (hoje, Ho Chi Minh) feito por um jornalista e documentado em fotos: "os monges formam um círculo em torno de um deles, já idoso, que senta-se numa almofada e cruza as pernas [fig: 80]. Dois desses monges despejam gasolina no crânio raspado e no manto amarelo do monge idoso. Logo, esse monge arde em chamas, em posição de lótus, impassível"⁵³³.



79. Imagem de monge vietnamita incendiando-se em protesto contra a Guerra do Vietnã.

Assim sendo, ao trazer para o espaço expositivo um fragmento da barbárie do mundo contemporâneo, Frederico não apenas acusou o caráter evocativo da exposição de Cildo, como aliás replicou-lhe com outra evocação, ela mesma muito mais apelativa e de fácil reconhecimento público. Ou por outras palavras: Frederico Morais teve o mérito, com essa contraposição, de explicitar algumas importantes questões acerca da função retórica das imagens. Por exemplo: ao opor a imagem da auto-imolação vietnamita às fotografias da ação de Cildo, o crítico registrou, pela comparação, a fragilidade comunicativa de *Tiradentes*, ao menos

em termos de engajamento político. Afinal, como *imagem persuasiva*, ou seja, como imagem que busca sensibilizar pela "mensagem", as fotografias do evento mineiro eram incapazes de "comunicar" – sem o auxílio do título, por exemplo – algumas de suas principais motivações ideológicas. Pois ao contrário das fotografias dos monges, amplamente divulgadas na imprensa mundial [fig: 81 e 82], as imagens de *Tiradentes* não contavam, evidentemente, com nenhuma forma de redundância informativa.

⁵³³ LIMA, Raymundo de. O suicídio-espetáculo na sociedade do espetáculo. *Revista Espaço Acadêmico*, ano IV, nº 44, jan. 2005, p. 05. On-line: www.espacoacademico.com.br

Na mesma linha, a resposta do crítico levantou ainda um segundo problema, este muito mais amplo e fundamentalmente utópico: o da colaboração efetiva das imagens no processo de transformação social. A esse respeito, a estratégia crítica de Frederico Morais foi direta e baseou-se em evidenciar o problema da saturação das imagens midiáticas, ou melhor ainda, o problema da anestesia estética e ideológica do sujeito diante da superexposição da comunicação de massas. Nesse sentido, ao contrapor um suicídio político espetacular aos registros de uma ação de vanguarda, o crítico não só demarcou o alto grau de insensibilidade coletiva diante da barbárie, como também anunciou, a quem quisesse ouvir, a impotência primeira de todo "programa político" da imagem. Pois fosse "de arte" ou "de massa", para ficar nos termos de uma oposição um tanto grosseira, a imagem seria simplesmente incapaz de negar a barbárie afirmativa de suas próprias representações⁵³⁴.

Mas além disso, a contraposição de Frederico abriu caminho ainda para uma terceira questão, explícita em *Tiradentes* e particularmente importante: a questão, eu diria, *das metáforas*, ou sendo mais preciso, da relação pendular entre o "metafórico" e o "literal" nas obras de vanguarda. Assim, ao contrapor à violência de *Tiradentes* uma violência muito mais terrível, porque *literalmente humana*, a Nova Crítica de Frederico fez ver a fragilidade daquela dicotomia, aliás muito comum, que dispõe a "referencialidade" e a "tautologia" das obras de arte como princípios antagônicos e – ainda pior – irreconciliáveis. Mas olhando com atenção, não é mesmo difícil notar que a ação de Cildo é tanto uma posição particular diante do jogo de alegorias de uma época, quanto a inserção literal da violência no jogo poético da história das vanguardas.



80. O auto-sacrifício do monge em chamas é acompanhado por outros monges.

⁵³⁴ Para Michel Foucault, a imagem representativa é sempre afirmativa no que diz respeito à relação com seu próprio imageado, o que a impede de negar, sem o auxílio das palavras, o conteúdo do que é mostrado, exibido. Sobre este assunto e a relação mais genérica entre imagem e discurso verbal, cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1973].



81 e 82. Monges vietnamitas auto-imolando-se: imagens conhecidas nos anos 60.

A esse respeito, por sinal, já mencionei que a contraposição entre metáfora e literalidade fazia parte dos esquemas de interpretação dos próprios artistas e críticos naqueles anos – e aliás não só neles, visto o prolongamento dessa dicotomia, em alguns casos, até os dias de hoje. Em 2000, já foi dito, o crítico Gerardo Mosquera afirmou em conversa com Cildo Meireles que havia no trabalho do artista uma “constante utópica”, a que descreveu como “a tentativa de ir além da metáfora para trabalhar com a própria vida, não como tema, mas como matéria artística”. Em conclusão a esse raciocínio, disse, por fim, que em *Tiradentes* Cildo “estava trabalhando com a vida e a morte”, referindo-se provavelmente à morte efetiva, literal, dos animais⁵³⁵. Cinco anos antes, em 1995, para citar mais um exemplo, o crítico Bartolomeu Marí defendeu posição semelhante, ao afirmar que “*Tiradentes* apresenta, além do título esclarecedor, uma cena arrepiante que não é outra coisa senão o conjuro da barbaridade, imagem do auto-sacrifício que *repele toda leitura metafórica* da escultura”⁵³⁶.

Tais posturas, baseadas numa idéia de superação ou rejeição da metáfora como expediente poético, foram inclusive defendidas pelo próprio artista, sobretudo para demarcar as especificidades da sua geração. Em 1977, também já foi dito, Cildo notou que enquanto a sua geração trabalhava “ao nível do comportamento”, a anterior trabalhava “em termos

⁵³⁵ Gerardo Mosquera em: MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, Paulo. (et alii). *Cildo Meireles*. Op. cit., p. 17.

⁵³⁶ MARÍ, Bartolomeu. La insolación: los horizontales verticales. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme. Op. cit., p. 11. Catálogo de exposição. Traduzido livremente do espanhol. Os grifos são meus.

metafóricos⁵³⁷. E mesmo bem antes disso, em 1969, o artista, ainda muito jovem, já havia mencionado o “fim da metáfora” como algo definidor da arte mais recente:

Até uns quatro anos atrás, em termos gerais, podia-se ficar muito à vontade para se descrever a arte do momento, foi a época que apareceu a pop art, a nova figuração e a figuração narrativa, mas de um tempo para cá houve uma mudança muito grande. Eu acho que essa mudança se deve ao fim da metáfora, pois até então o fenômeno plástico era uma questão de representação, e de uns tempos para cá começaram a acontecer novas coisas e a primeira manifestação disso talvez tenha sido esta indefinição de planos de trabalho, até então se falava muito em distância⁵³⁸.

Vista sob esse prisma, é claro que *Tiradentes*, que dali quatro meses viria literalmente a incendiar animais, soava como um exemplo convincente de morte da metáfora, fim da representação ou supressão das distâncias. Afinal, ao fazer da morte sua “matéria-prima”, a ação parecia de fato abolir a separação entre representação e realidade, aproximando enfim – e já não era sem tempo! – as matérias da arte e da vida. Entretanto, e aqui voltamos a Frederico Morais, ao confrontar as imagens de *Tiradentes* com as imagens dos monges budistas, o crítico demonstrou que a literalidade, inegável na violência da ação de Cildo, não implicava ainda assim no esgarçamento completo e definitivo das metáforas. Embora introjetada na matéria da arte, a violência de *Tiradentes*, não obstante, era incapaz de dispor de *toda* a violência a que eventualmente se referia; e se havia uma “referência” em questão, ou melhor, se havia um distanciamento entre a violência da ação de Cildo e aquela do mundo, que é literalmente humana, então decerto havia também um resquício – mínimo mas fundamental – de ordem metafórica. E essa conclusão, que bem poderia ser a demonstração viva de toda impotência política da arte, dada sua impossibilidade lógica de intervenção direta sobre o “real”, é na verdade a expressão de sua principal vocação “ideológica”, em suma, a capacidade que a arte possui de aludir ao mesmo tempo ao mundo e a si mesma e assim permanecer em constante esquivo diante da lógica do capital. Mas se isso, como vejo, não deixa de ser uma definição possível da

⁵³⁷ Cildo Meireles, em entrevista a MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre o seu trabalho até agora: o artista, como o garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977.

⁵³⁸ Cildo Meireles apud: D’ALMEIDA, Carmem. Cildo Meireles. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1969.

própria condição social da arte moderna, então não deveria admirar que a sua formulação se tenha dado em momentos de pico histórico – e aqui o caso da “arte de guerrilha” me parece realmente exemplar.

No confronto das imagens de *Tiradentes* às do monge vietnamita, Frederico Morais acabou por refinar a compreensão das “vanguardas guerrilheiras” ao sugerir que na ação de Cildo a relação metáfora / literalidade ganhou uma condição alusiva especial: a do *rito de sacrifício*, e mais especificamente, como direi a seguir, a do *sacrifício por substituição*. Pois vejamos.

Ambas, as fotografias das mortes flamejantes tanto dos monges quanto dos animais indicam a partilha de uma estrutura ritual análoga à do *sacrifício*. Num texto clássico de 1889 – *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* –, os sociólogos Marcel Mauss e Henri Hubert descreveram o sacrifício como um ato religioso que pretende a comunicação entre o mundo sagrado e o profano por intermédio de uma vítima, ou seja, de uma coisa destruída no curso da cerimônia⁵³⁹. Nesse sentido, e em que se pese, claro, a secularização do mundo contemporâneo, a confrontação de imagens de Frederico Morais sugeriu, ao final das contas, que tanto no caso dos monges vietnamitas como no de *Tiradentes* ainda persistia uma estrutura análoga à do sistema sacrificial. Em ambos, por exemplo, houve a construção de um cenário sacralizado, a realização de alguns mínimos procedimentos cerimoniais e, sobretudo, o oferecimento de uma vítima em função de uma crença transfiguradora, ainda que política, de qualquer forma sempre transcendente e prospectiva.

Por outro lado, apesar das proximidades, Frederico Morais também apontou, através das imagens, a importante diferença que há entre as vítimas concretas de *Tiradentes* e as dos suicídios vietnamitas – o que afinal possui sérias implicações, inclusive de ordem estética. Pois note-se: de acordo com Marcel Mauss e Henri Hubert, a vítima, destruída em sacrifício, é definitivamente consagrada e absolutamente transformada em seu estado moral⁵⁴⁰. O que significa, portanto, que se no caso do Vietnã é o monge que se consagra, imortalizado em nome de uma causa de fé, já

⁵³⁹ Em português: MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1899].

⁵⁴⁰ Idem, *ibidem*.

no caso da ação de Cildo a consagração recai sobre o “preso político”, como homenagem, e não sobre os animais imolados. Por outras palavras: os animais, em certo sentido, *substituem* simbolicamente outras vítimas mais importantes – vítimas humanas, no caso⁵⁴¹.

Perceba-se, por esse caminho, que embora “violenta” a ação de Cildo Meireles foi uma resposta ritualizada sob a forma aproximada de um *sacrifício por substituição*, o que não é senão outro modo de dizer que o artista evitou deliberadamente fomentar aquele círculo vicioso no qual a violência humana do mundo é apenas uma resposta à violência humana do mundo – e assim *ad infinitum*. Pois a “arte de guerrilha”, afinal, relembremos, e isso é importante, é ainda “**arte** de guerrilha”; e se nela eventualmente se deu a ação prática da violência, tal como em *Tiradentes*, por exemplo, é ainda certo que essa prática não atingiu – porque não poderia atingir – o nível da guerrilha *tout court*, onde a violência ocorria, por definição, em escala humana. Assim, como se vê, ao contrário de Carlos Zílio, artista de vanguarda para quem a resposta pelas armas tornou-se a única resposta possível, Cildo preferiu deter-se às margens da linguagem, ainda que às custas da queda de sua penúltima barreira – e mesmo que isso custasse violentar a si mesmo.

Com *Tiradentes*, enfim, Cildo Meireles desenhou dois caminhos num só traço: de um lado, fez da violência corpórea um gesto extremo na teleologia da arte de vanguarda; e de outro, em função dos próprios limites da definição de “arte”, fez da simulação de um sacrifício uma forma de recusa frente à barbárie generalizada. Ou dito de outro modo: o artista, testando os limites da linguagem, buscou evitar, através do sacrifício de uma espécie de vítima não-vingável, o fomento de outras respostas violentas. Assim, ao contrário da resposta guerrilheira, que buscava reagir à violência do Estado autoritário (tortura e assassinatos “autorizados”) com violência equivalente (“justiçamento” e a eventual morte do Estado e de seus agentes), Cildo acabou canalizando a raiva civil numa vítima substituta e esteticamente impactante, interrompendo assim o ciclo da

⁵⁴¹ Para o antropólogo Nestor Campos, quando uma vítima mais importante é sacrificada apenas “simbolicamente” através da substituição na cerimônia por uma vítima menos importante, trata-se de um “sacrifício por substituição”. “El sacrificio por sustitución” – afirmou – “es cuando otra víctima menos importante sustituye a otra más importante, que esta última, simbólicamente, se sacrifica a través de la víctima”. CAMPOS, Nestor. La substitución en los ritos de sacrificio. *Gazeta de Antropologia*, Universidad de Granada – Espanha, nº 21, 2005.

vingança social. Pois como mencionou o controverso estudioso da violência René Girard,

O sacrifício é um instrumento de prevenção na luta contra a violência. (...) Ele faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não suscetíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estéreis no plano da vingança. O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens de violência, auxiliando os homens no controle da vingança⁵⁴².

Em *Tiradentes*, enfim, a resposta foi cruel, violenta e talvez nem seja mesmo arte, se quisermos abrir a questão, mas parece-me inegável que entre outras coisas ela não deixou de ser, ainda assim, a metáfora última, quase-intolerável, de violências infelizmente muito maiores.

⁵⁴² GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra; Unesp, 1990 [1972], pp. 31-32. Para René Girard, por conta de uma espécie de contágio comportamental mimético inerente aos homens, as sociedades são eminentemente violentas, já que qualquer ação violenta tende a ser respondida da mesma forma, no que se funda aliás a lógica da represália e da vingança. O sacrifício, nesse contexto, surge como uma forma de canalizar a violência social sobre uma vítima sacrificável e não-vingável, o que, pela mesma "lei" de contágio mimético, gera um círculo virtuoso responsável, sempre segundo o autor, pela própria ordem cultural. Para uma contraposição entre as teorias sacrificiais de René Girard, de um lado, e as de Marcel Mauss e Henri Hubert, de outro, sugiro RODOLPHO, Adriane Luisa. Do bode expiatório à galinha preta: contraposições entre as teorias sacrificiais de René Girard e de Marcel Mauss & Henri Hubert. *NEPP*, dossiê "Violência e Religião", ano 03, nº 01, jan-mar. 2004.

5



o corpo

5. O CORPO – O Corpo é a Obra, de Antonio Manuel

Antonio Manuel é um criador de alta voltagem, impregnado de uma paixão dionisíaca pelos dados vitais e envolvido em todos os processos que são desencadeados pelo dia-a-dia e pela atualidade. É, assim, o menos esotérico dos artistas brasileiros – Francisco Bittencourt⁵⁴³

Em 1970, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, palco da vanguarda carioca, exibiu pela primeira vez em suas instalações as obras do conhecido Salão Nacional de Arte Moderna, provavelmente o salão mais importante do país. Ambos, Museu e Salão, possuíam um significado especial na cultura artística nacional, e o seu “casamento”, por assim dizer, trazia as marcas de uma promessa, um sentido mínimo, mas admissível, de renovação. Fundadas respectivamente em 1948 e 51, as duas instituições acusavam, nas origens, não só uma conjuntura semelhante – o pós-guerra brasileiro – como sobretudo um projeto ideológico comum – o processo de modernização das estruturas culturais brasileiras⁵⁴⁴. Passados cerca de vinte anos, o Museu e o Salão viviam agora, em 1970, um momento de impasse: sendo instituições de “Arte Moderna”, ou seja, voltadas ao incentivo direto da arte recente e atual, tais entidades eram

⁵⁴³ BITTENCOURT, Francisco. A aventura de Antonio Manuel. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1975.

⁵⁴⁴ Em fins dos anos 40 e início dos 50, o campo cultural brasileiro se fortalece na ligação com o capital privado dos capitães da indústria, como no exemplo ideal de Assis Chateaubriand. A esse respeito, certa vez escrevi: “No caso das artes plásticas (...) esse período testemunha o início de uma institucionalização sem precedentes: fundação do maior espaço museológico brasileiro – o MASP, em 1947 –, fundação do então mais importante museu de arte moderna – o MAM, de 1948 –, e criação da mais relevante mostra internacional de artes no Brasil – a Bienal de São Paulo, em 1951. E tudo em paralelo histórico com outros amplos marcos da cultura de massa: criação da Vera Cruz (1949), surgimento da televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), surgimento da TV Tupi (1950), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro dos Empresários do Livro (1948), fixação de normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), fundação da Editora Abril (1950), Criação da Cásper Líbero, a primeira escola de propaganda do país (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10 para 20% da programação diária (1952), etc”. FREITAS, Artur. Autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 07, nº 11, junho-dezembro de 2005, pp. 204-5.

obrigadas a lidar nos anos 60 com uma forma de produção artística – a vanguarda sessentista – muitas vezes hostil às normas institucionais, sociais e comportamentais.

Vejamos um caso exemplar.

5.1. Um Nu fora do catálogo

Na noite de 15 de maio de 1970, uma sexta-feira, o MAM abriu suas portas aos convidados da abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Evento atrelado ao governo federal, o Salão era responsabilidade direta da Comissão Nacional de Belas-Artes, órgão subordinado ao Ministério de Educação e Cultura. No dia do vernissage, entre interessados, artistas e autoridades, estiveram presentes no Museu cerca de mil pessoas, um número bastante expressivo⁵⁴⁵. Destacada pelos jornais da época, a presença das “autoridades” compunha-se de diplomatas, representantes do Conselho Federal de Cultura, da Comissão Nacional de Belas-Artes e do Patrimônio Histórico Nacional⁵⁴⁶. Nas paredes do Museu, figuravam, entre outros, artistas como João Câmara, Carlos Vergara, Antonio Henrique Amaral, Farnese de Andrade, Humberto Espíndola e Raymundo Colares. Conforme previsto no regulamento, o júri, formado pelo crítico Frederico Moraes, o artista Loio-Pérsio e a jornalista Edyla Mangabeira Unger, ainda não havia distribuído as premiações entre os artistas selecionados, tarefa adiada para dali três dias, segunda-feira, dia 18.

Seguindo a praxe dos eventos oficiais, a inauguração do Salão Nacional teve início com uma solenidade de abertura⁵⁴⁷. Gesto protocolar, cansativo e em geral insignificante, a solenidade não foi descrita na

⁵⁴⁵ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970; Nus no Museu. Manchete de *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970. A revista *Veja* mencionou “centenas de pessoas”. Gente. *Veja*, São Paulo, nº 90, 27 maio 1970, p. 80.

⁵⁴⁶ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970; Strip-tease. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970; Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

⁵⁴⁷ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.; Comissão do MEC verá como punir artistas que ficaram nus em pleno Salão de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

imprensa e deve ter cumprido as formalidades de sempre: vários discursos laudatórios em que as “autoridades” enaltecem publicamente os esforços políticos e administrativos que viabilizaram a existência do evento. Terminada a solenidade, as atenções, que ameaçavam agora se dispersar⁵⁴⁸, voltaram-se num repente para um outro ponto do Museu: pegos de surpresa, os cerca de mil presentes passaram a acompanhar uma movimentação, no mínimo, pouco protocolar. “Eu sou a própria obra de arte” – gritou alguém na multidão – “É preciso que todos me vejam e me apreciem”. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, foi assim, com esse grito de guerra, que o jovem artista de vanguarda Antonio Manuel, figura aliás conhecida no MAM, destacou-se do público do vernissage e chamou para si a atenção dos presentes⁵⁴⁹. Dito isso, e tudo foi muito rápido, Antonio “procurou um lugar estratégico nas escadarias”⁵⁵⁰, postou-se num ponto elevado que “dá acesso à parte superior do Museu”⁵⁵¹ e, “sem mais nem menos”, como disseram os jornais, “começou a tirar a roupa”⁵⁵².

Como se não bastasse, ao lado do artista, uma “mulata, encorajada, passou a imitá-lo”, e na frente de todos também se pôs a despir-se, peça por peça, reforçando o surrealismo da cena⁵⁵³. O espanto, claro, foi geral, prosseguiram os jornais⁵⁵⁴. Ou como lembrou Antonio Manuel: “Ficou um silêncio terrível”⁵⁵⁵. Nesse ínterim, ao que consta, o público voltou a manifestar-se apenas quando o artista, realmente decidido em suas ações, retirou a sunga e ficou, afinal, completamente nu [fig: 83]. Entre “palmas”⁵⁵⁶, “fricotes”⁵⁵⁷ e “gritinhos histéricos”⁵⁵⁸, sobrou confusão –

⁵⁴⁸ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.

⁵⁴⁹ Strip-tease. Op. cit.

⁵⁵⁰ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.; Strip-tease. Op. cit. A citação é do primeiro artigo.

⁵⁵¹ Homem nu no Museu causou um escândalo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

⁵⁵² No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.

⁵⁵³ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁵⁴ Nudez não fechou a mostra do MAM. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁵⁵⁵ GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970; GABAGLIA, Marisa Raja. O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975; Antonio Manuel apud: Eu sou a obra e fiquei nu no MAM. *Correio Braziliense*, Brasília – DF, 28 jun. 1970.

⁵⁵⁶ GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.; GABAGLIA, Marisa Raja. O incrível Antonio Manuel. Op. cit.

⁵⁵⁷ No MAM: arte moderna versus novas tendências. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.

“principalmente entre as senhoras”⁵⁵⁹. Tomando de assalto as atenções dos presentes, o corpo do artista, agora um ímã do olhar, potencializou-se como lugar e objeto do discurso [fig: 84 e 85]:



83. Antonio Manuel nu na abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1970.

Quando a última peça de roupa de Antonio escorregou de seu corpo, ele virou-se para os presentes – atônitos – e versejou, numa posição de estátua: – Admirem-me. Já viram em suas vidas algo mais belo? Eu, Antonio Manuel sou a própria obra de arte. É preciso que todos me vejam e me apreciem⁵⁶⁰.

A princípio “imóveis por alguns minutos”⁵⁶¹, o artista, sem roupa alguma, e a moça, de calcinha, logo puseram-se a desfilar “nus e abraçados pelo MAM”⁵⁶². Por cerca de longos oito minutos, a audiência do Salão acompanhou de perto os passos desinibidos do casal pelo Museu⁵⁶³ [fig: 86]. Depois disso, sempre no relato dos jornais, Antonio Manuel “vestiu a roupa, foi cercado pelo público e explicou: – Eu queria participar do Salão, mas a Comissão não deixou. Resolvi dialogar com o público. Meu protesto está feito”⁵⁶⁴. Ligeiramente nebulosas, as eventuais motivações da nudez pública, ou as interpretações que delas se fizeram, sofreram grandes variações em função do tempo e do intérprete, como veremos adiante. Nos primeiros dias depois do vernissage, as reportagens tenderam a destacar o

gesto como uma contestação localizada, pontual, que teria oscilado entre a crítica aos “critérios de seleção usados no XIX Salão Nacional de Arte

⁵⁵⁸ Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit.

⁵⁵⁹ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. Op. cit.

⁵⁶⁰ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.

⁵⁶¹ Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

⁵⁶² A arte nua de Manuel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁵⁶³ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. Op. cit.; A revista *Veja* falou em “quase dez minutos”. *Gente*. Op. cit., p. 80.

⁵⁶⁴ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.

Moderna⁵⁶⁵ e o protesto direto diante da recusa de algum trabalho do artista pelo júri do evento⁵⁶⁶. O fato, contudo, é que a ação de Antonio Manuel surtiu, no dia da abertura, um efeito imediato. De acordo com os relatos, uma vez minimamente compreendida a natureza da insólita nudez, logo teve início no Museu um "novo rififi"⁵⁶⁷, um protesto ruidoso⁵⁶⁸ de outros artistas que "aderiram ao movimento"⁵⁶⁹, uma verdadeira

algazarra promovida por um grupo de artistas, que também protestando pela desclassificação de seus trabalhos, resolveu queimar papéis e jornais no meio do salão, provocando pânico no público e obrigando a polícia a intervir, pois já havia sido chamada para tirar o artista Antonio Manuel e sua "partner"⁵⁷⁰.



84 e 85. Antonio Manuel acompanhado de perto pelos olhares dos presentes na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

"Descontentes com o Salão", os artistas teriam quase incendiado o Museu, gerando desespero e correria entre os presentes, num alvoroço apenas acalmado "com a chegada da polícia"⁵⁷¹. Coagidos por um

⁵⁶⁵ Houve nu, mas não o resultado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1970.

⁵⁶⁶ Diretoria do MAM examina hoje "protesto" do pintor. *O Dia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.

⁵⁶⁷ Strip-tease. Op. cit.

⁵⁶⁸ Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. Op. cit.

⁵⁶⁹ Ficaram nus para protestar pelo ineditismo de uma arte. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.

⁵⁷⁰ Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit.

⁵⁷¹ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.; Strip-tease. Op. cit.

“repressor”, como disse Antonio Manuel⁵⁷², ou por “detetives”, como preferiram os jornais⁵⁷³, o artista e a mulher “ganharam o terceiro andar e fugiram por uma porta que nem a guarda do Museu conhecia, escapando, assim, à prisão por parte de uma guarnição da Rádio-Patrolha que ocorreu ao local”⁵⁷⁴. O casal, enfim, fugiu pelos jardins do MAM e assim livrou-se inclusive dos guardas do museu, que, segundo o artista, “olharam indignados, mas não se mexeram”⁵⁷⁵.

Com algumas obras do Salão danificadas⁵⁷⁶, as luzes do Museu foram apagadas e, lentamente, os convidados se retiraram⁵⁷⁷.

5.2. Quando o corpo é a obra: antecedentes



86. Casal desfilando pelo Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Foto divulgada na revista *Veja* de 27 maio 1970.

Como se pôde acompanhar nas fontes dessa breve narrativa, a nudez e o respectivo tumulto no Museu tiveram ampla repercussão na imprensa. Durante os próximos dias, os jornais gastaram muita tinta para descrever a cena, apresentar os personagens, clarear as motivações e julgar o ocorrido. E nesse sentido, em que pese as diferentes ênfases de cada jornal, se a descrição da cena teve poucas variações entre as muitas reportagens, o mesmo não se deu quanto às explicações dos propósitos e dos motivos. Os jornais, é certo, apontaram juntos a nudez de Antonio Manuel como uma forma de protesto diante da recusa do artista no Salão – e de fato o artista havia se inscrito no Salão e fora recusado pelo júri. Mas num nível explicativo menos superficial, as

⁵⁷² GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.; GABAGLIA, Marisa Raja. O incrível Antonio Manuel. Op. cit.

⁵⁷³ Nudez não fechou a mostra do MAM. Op. cit.; Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. Op. cit.

⁵⁷⁴ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. Op. cit.; Nus no Museu. Op. cit. A citação é do primeiro artigo.

⁵⁷⁵ Antonio Manuel apud: GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.

⁵⁷⁶ Nus no Museu. Op. cit.

⁵⁷⁷ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. Op. cit.

informações jornalísticas a respeito da recusa em si – e mesmo da impulsividade da resposta diante dela – foram em geral desordenadas e insuficientes. A esse respeito, por exemplo, é preciso de saída ter em conta que Antonio Manuel era em 1970 um artista já razoavelmente conhecido e inserido nas questões da arte atual, apesar da pouca idade. Aos vinte e três anos, o artista possuía uma trajetória de destaque que ia de ações de vanguarda a premiações importantes. Num intervalo de pouco mais de três anos, entre 1966 e 1969, o artista havia sido premiado na Bienal de São Paulo de 1967, participado dos principais salões e bienais nacionais do país e havia se envolvido diretamente com eventos de vanguarda como Apocalipopótese, a *Tropicália* de Oiticica ou o Salão da Bússola, para ficar nos mais conhecidos. E, além disso – o que é ainda mais curioso – Antonio Manuel àquela altura também já havia participado de três edições recentes e consecutivas do Salão Nacional de Arte Moderna, o que decerto comprovava um mínimo de afinidade poética com as propostas de um Salão que se queria Moderno. Mas então – cabe a pergunta – por que a recusa? Ou melhor: que trabalho do artista afinal foi recusado pelo júri? E sob quais alegações e critérios? E, por fim, por que isso teria gerado uma resposta pública tão impactante?

5.2.1. A obra recusada

No dia seguinte ao evento, sábado, 16 de maio, o jornal carioca *O Globo* estampou em manchete o “escândalo” de Antonio Manuel e atribuiu o “protesto” do artista aos “dois quadros recusados pela Comissão de Arte do MEC”⁵⁷⁸, motivo reiterado pelo texto da própria matéria, à página cinco⁵⁷⁹. Nesse mesmo dia, o periódico *O Jornal* confirmou que a obra rejeitada pelo júri era uma “tela” e chegou inclusive a afirmar que “o quadro rejeitado era o próprio auto-retrato do autor, em corpo inteiro – um nu artístico”⁵⁸⁰. Três dias depois, 19 de maio, o mesmo *O Jornal* não só reafirmou que a obra seria um “nu artístico”, como, aliás, informou – e

⁵⁷⁸ Nus no Museu. Op. cit.

⁵⁷⁹ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. Op. cit. (grifo meu).

⁵⁸⁰ Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. Op. cit. (grifos meus).

quanta originalidade! – que o “quadro” se intitulava “Adão e Eva”⁵⁸¹. Pois bem: no que tangia ao trabalho rejeitado, o fato é que essas informações estavam simplesmente erradas, todas erradas. Outros artigos, no entanto, foram mais cuidadosos – embora mais evasivos – no conteúdo informativo e associaram o protesto não ao corte de “quadros” ou “telas”, mas ao veto de “trabalhos”⁵⁸² ou “obras” de Antonio Manuel⁵⁸³ – o que não ajudava muito, claro, mas ao menos não atrapalhava a compreensão.

A verdade, em suma, é que no dia 16, seguinte ao evento, poucas matérias descreveram a natureza da obra recusada e assim tocaram, digamos, no xis da questão. Na *Tribuna da Imprensa*, um artigo explicou que o “pintor resolveu despir-se em sinal de protesto por ter a comissão julgadora vetado o seu trabalho, *que consistia nele próprio posando de ‘estátua viva’* e em diálogo permanente com o público”⁵⁸⁴. “Posando de ‘estátua viva’”, evidentemente, corria por conta do jornal, e acusava uma limitação no entendimento público da arte, já que um “pintor”, como disse a *Tribuna*, ou um artista plástico, como se poderia dizer, só deveria logicamente “pintar” ou “esculpir” – daí a associação simplista com “estátua”. De importante mesmo, contudo, e em primeira mão, temos o fato de que o trabalho do artista “consistia” – e como assim? – “*nele próprio*”. Falando ao *Correio da Manhã*, em matéria também publicada no dia 16, o próprio “Antonio Manuel explicou seu gesto” e ajudou assim a clarear um pouco mais a questão: “Eu queria participar do Salão de qualquer jeito. A minha obra? *Eu mesmo de corpo inteiro*. Eu pretendia, inclusive, dialogar com o público, mas a Comissão não quis e então eu resolvi ficar nu assim mesmo. Meu protesto está feito”⁵⁸⁵.

Assim, convenhamos, uma coisa é entender a nudez de Antonio Manuel no dia da inauguração do Salão como um protesto público contra a recusa de uma *obra qualquer* – contra a recusa de um “quadro”, por

⁵⁸¹ Nudez não fechou a mostra do MAM. Op. cit.

⁵⁸² No MAM: arte moderna versus novas tendências. Op. cit.; Ficaram nus para protestar pelo ineditismo de uma arte. Op. cit.; Pintor que fica nu não recebe punição do MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁵⁸³ Diretoria do MAM examina hoje “protesto” do pintor. Op. cit.

⁵⁸⁴ Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit. (grifos meus).

⁵⁸⁵ Strip-tease. Op. cit. (grifos meus). Uma outra matéria do dia 16, citada há pouco, transcreveu uma fala de Antonio Manuel muito próxima desta. Cf. No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.

exemplo. Outra coisa é de repente compreender que a *forma* do eventual “protesto” é similar à *forma* da própria “obra” vetada, o que já embaralha um pouco os sentidos. Pois é quase como se o ato de protestar se destituísse de sua carga representacional e passasse a ser ele mesmo o tema reivindicado, ou, ao contrário, como se o objeto de reivindicação – a arte, no caso – pudesse de antemão possuir as propriedades fatuais do mundo da prática – ou seja, de um protesto, ou ainda melhor, de um corpo que age e fala. Enfim: o caso é que Antonio Manuel realmente se inscreveu *como obra* no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, apresentou-se depois ao júri de corpo presente para ser julgado no dia 13 de maio de 1970, uma quarta-feira, e foi por fim recusado pelos jurados como “obra”, como “idéia de obra” ou algo assim. Contrariado, o artista expôs-se nu diante de todos no dia da abertura do Salão, como vimos, e assim criou um evento que, *com o passar do tempo*, foi intitulado *O corpo é a obra* e passou a ser visto, talvez não sem reservas, como um evento de arte – o que acabou implicando, veremos agora, na afluência de toda uma rede de sentidos progressos.

5.2.2. Caminhos do corpo e desautonomização

Antonio Manuel, já foi dito em outra parte, era naquele momento um artista da vanguarda carioca que, apesar da juventude e dentro de suas possibilidades, soube entranhar-se nas contradições do seu tempo. E àquela altura, em 1970, tanto no plano nacional como no internacional, a aproximação entre “arte e vida”, como se dizia, já era uma das mais fortes ficções das vanguardas sessentistas, fosse no sentido de apropriação da “realidade” pela “arte”, fosse no da dispersão da segunda na primeira, o que podia dar na mesma. No circuito internacional de arte, sobretudo nos Estados Unidos, tal ficção não deixava de ser também uma reação à política do estado de bem-estar e à ideologia mais geral dos “anos dourados” do pós-guerra. Afinal, o repúdio estético ao alto-modernismo norte-americano, tão comum nos anos 60, nada mais fazia que revirar do avesso as falácias democráticas da liberdade criativa do sujeito e da autonomia absoluta não só da arte, mas sobretudo – e ainda mais

importante – do *objeto* de arte⁵⁸⁶. A potência da arte não haveria de habitar apenas os objetos que portassem de algum modo as marcas do gênio criador. Agora, para alguns, parecia ser mais interessante o processo de projeção, proposição e registro da arte – a sua condição de possibilidade, eu diria – do que propriamente a sua permanência num contorno imanente. Não se tratava, claro, da corrupção da idéia de “obra”, como a muitos parecia, mas somente a sua expansão para além do sistema dos objetos.



87. Jackson Pollock pintando.

Em termos fenomenológicos, entretanto, é claro que já no expressionismo abstrato, particularmente nos *drippings* de Jackson Pollock, a pintura expandiu seus limites perceptivos ao dar-se a ver como a soma de gestos de um determinado trabalho corporal [fig: 87]. “O pintor norte-americano” – resumiu o crítico Harold Rosenberg, criador do termo “pintura de ação” – simplesmente “atirou-se à extensão branca da tela”⁵⁸⁷. Assim, mais que uma coisa feita, a pintura, e logo ela, passou a ser compreendida como um acontecimento, ou melhor dizendo, como a marca expressiva de um corpo em ação.

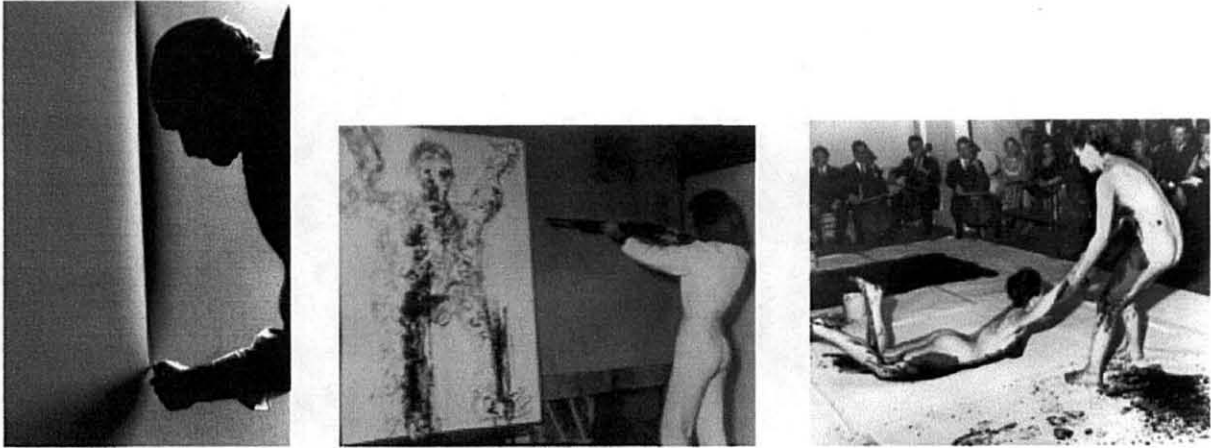
Em embate direto com os gestos corporais, a superfície da pintura acabou por mostrar-se mais um bom diagrama para ações ritualizadas que propriamente uma estrutura formal organizada. Daí a tela delicadamente perfurada por Lucio Fontana [fig: 88] ou brutalmente alvejada por Niki de Saint-Phalle [fig: 89]. Mas daí também as *Antropometrias* de Yves Klein [fig: 90], aqueles conhecidos rituais públicos em que o artista, ao som de sua Sinfonia Monótona, coordenou as lentas ações de moças nuas e entintadas sobre suportes planos pregados ao chão⁵⁸⁸. Entretanto, foi só quando o artista italiano Piero Manzoni, em 1961, assinou a pele de mulheres semi-nuas e assim “apropriou-se” de seus corpos na obra *Esculturas vivas* [fig: 91], que ficou evidente não apenas a fragilidade

⁵⁸⁶ Sobre o fenômeno de “americanização do modernismo”, veja-se: HARRIS, Jonathan. *Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960*. In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

⁵⁸⁷ A citação do conhecido texto “The american action painters”, de 1952, encontra-se em ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 17.

⁵⁸⁸ Cf. RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 77-78.

fenomenológica da idéia de autonomia, mas sobretudo o suporte ético que porventura garantia o controle sobre os corpos e sobre a vida mesma. A partir daí, o limite máximo de ampliação do projeto ready-made tornou-se confuso, obscuro. Bem como as eventuais diferenças entre, de um lado, a noção de "apropriação" – ainda que "estética" – e, de outro, as noções de posse, controle ou dominação.



88. Lucio Fontana perfurando um de seus "Conceitos espaciais", anos 60.

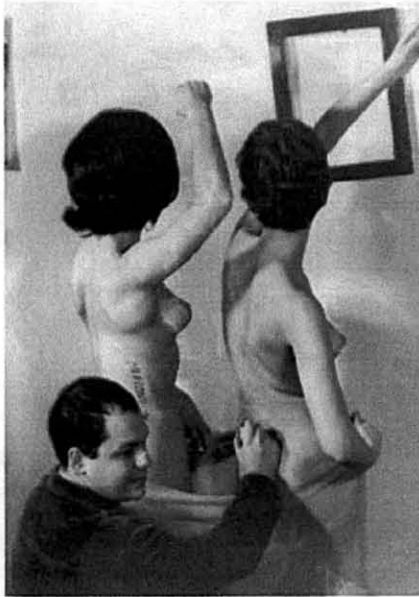
89. Niki de Saint-Phalle realizando uma de suas conhecidas pinturas a tiro, 1961.

90. Cena da performance-pictórica "Antropometrias", coordenada por Yves Klein, 1960.

Foi nos anos 60, enfim, – e esse é o pano de fundo – que o discurso do corpo, pretensamente desrepressivo e desalienador, alcançou um status cultural revolucionário. Assim, quando a produção de vanguarda foi levantando, uma a uma, suas principais bandeiras utópicas – como o inconformismo institucional, a denúncia da mercadoria ou a desautonomização da arte – não espanta que então se tenha eleito justamente a alegoria do corpo como a metáfora máxima da fusão arte-vida. Da imprevisibilidade libertária dos primeiros happenings, em 1959⁵⁸⁹, às transgressões não raro perversas da body-art, dez anos depois, era o discurso do *corpo livre* que aparentemente unia toda a absurda diversidade da arte atual. Diante disso, claro, a idéia de "pureza" dos meios expressivos, central no discurso greenbergiano, caía agora por terra e

⁵⁸⁹ Foi em 1959, na Reuben Gallery, em Nova York, que o artista norte-americano Allan Kaprow batizou esta forma de expressão (*happening* significa, literalmente, "acontecimento") em sua obra *18 Happenings em 6 Partes*. Nela, seis performers espalharam-se em três salas e, diante de um público passivo, dividiram-se na execução de tarefas banais como espremer laranjas, ler cartazes ou fazer música com instrumentos de brinquedo. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 33.

parecia não dar conta do componente intermediário de uma arte cada vez mais desterritorializada.



91. O irreverente artista italiano Piero Manzoni assinando duas de suas "Esculturas Vivas", em 1961.



92. Artistas do grupo Fluxus executando "Atividades ao piano", de Philip Corner, em setembro de 1962.

O próprio grupo Fluxus, aliás, baseado numa teia transnacional de artistas do Japão, Europa e Estados Unidos, esteve no centro desse quadro geral de imposturas e chegou mesmo a impressionar Antonio Manuel [fig: 92]. "Fluxus" – afirmou o artista – "fazia parte do meu repertório cultural estético", ou seja, de todo um conjunto de informações artísticas que "foram sendo elaboradas, na tentativa de formar um pensamento paralelo, sempre levando em conta minha busca de fusão das Américas Latina, Central etc"⁵⁹⁰. Ativo entre 1962 e 1978, Fluxus foi um misto de arte performática, postal e ambiental: uma anárquica torção da "arte culta" sustentada na idéia de que "a própria vida pode ser vivenciada como arte"⁵⁹¹. Em extensão à tese radical da arte como vida ou vice-versa, não admira portanto que Antonio Manuel tenha se impressionado com um grupo cujo centro nervoso, segundo Cristina Freire, residia

"na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis – a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem"⁵⁹².

⁵⁹⁰ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 28.

⁵⁹¹ DEMPSEY, Amy. Fluxus In: *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 228.

⁵⁹² FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 16.

5.2.3. Do neoconcreto ao muscular: entre o corpo e a obra

No Brasil, contudo, toda essa atividade poética permeável ao discurso do corpo ganhou contornos próprios e imprevistos, mas ainda assim – e por isso mesmo, acredito – muito mais presentes na sensibilidade de Antonio Manuel. Na tradição da “vanguarda nacional”, era a confluência entre as sendas neoconcretas e tropicalistas que sustentava, nos anos 60, uma certa idéia de “superação” do objeto de arte em direção ao sujeito ativo e inventor. A experiência sensória do corpo possuía ali algo de libertário e colocava-se, queiramos ou não, como uma “recusa anárquica” das “posições reformistas, de tipo social-democrata” do concretismo – como notou Ronaldo Brito⁵⁹³. E se o neoconcretismo e respectivas derivações tropicalistas não deixavam de ser um aspecto possível tanto da convulsão social quanto de uma pretensa sensualidade “brasileira”, a proposta de Antonio Manuel, por seu turno, também não deixava de tocar – justamente – na crueza desse aspecto. E nalgum sentido, note-se, afastar-se do registro limpo e assexuado do projeto construtivo era o mesmo que assumir as potencialidades (mas *todas* as potencialidades) do corpo – da sexualidade à escatologia, das pressões morais à sensibilidade alargada.

A certa altura, por exemplo, o *Parangolé* de Hélio Oiticica [fig: 11], espécie de eixo de todo o “programa ambiental” do artista, propunha com todas as letras “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”⁵⁹⁴ – aí incluída, claro, a participação integral dos sentidos e a conseqüente ampliação da consciência corporal.

O *Parangolé* não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo

⁵⁹³ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 [1975], p. 90.

⁵⁹⁴ OITICICA, Hélio. *Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica*. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 06, maio 1967, p. 29.

como suporte da obra; pelo contrário, é a total 'in(corpo)ração'. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de "in(corpo)ração"⁵⁹⁵.

Na seqüência dos fatos, Oiticica alcançou, já em contato com as potencialidades das drogas, o limite do "suprasensorial", como dizia, e com ele chegou inclusive a abrir mão dos "objetos" ao propor apenas

exercícios criativos (...) dirigidos aos sentidos, para através deles, da "percepção total", levar o indivíduo a uma "supra-sensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano⁵⁹⁶.

Próxima dessas aberturas radicais, Lygia Clark seguiu caminho próprio quando, a partir de 1964, iniciou a sua "fase sensorial". Nela, o objeto de arte, cada vez menos independente das ações e manipulações do espectador-participador, tendeu a tornar-se um pretexto para vivências eventualmente mais próximas da psicanálise e da auto-compreensão. No contato mais íntimo com experiências psico-sensoriais coletivas, foi o entendimento do corpo como dínamo da existência que marcou boa parte das proposições de Lygia Clark naquele momento. "O homem encontra o seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si" – afirmou a artista no texto "O corpo é a casa", de 1969, um ano depois de propor na obra *A casa é o corpo* um resgate da vivência intra-uterina⁵⁹⁷.

Já em 1967, metáforas como as de proteção e abrigo, mas ao mesmo de nascimento e ruptura, também estavam presentes na obra *Ovo*, de Lygia Pape [fig: 77], espécie de proposta ritual em que as pessoas eram convidadas a romper – com o próprio corpo – um determinado invólucro

⁵⁹⁵ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso apud: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 130. Para Celso Favaretto, estudioso da obra de Oiticica, a experiência desrepressora do *Parangolé* não deixa de sugerir também um certo "inconformismo social", uma metáfora que vai das "manifestações organizadas (revoluções) até as individuais (a do marginal, que se revolta, rouba e mata)". Pois "é assim", conclui, "que Oiticica pretende-se revolucionário: anarquicamente". FAVARETTO, Celso. *Ibidem*, p. 130.

⁵⁹⁶ OITICICA, Hélio. *O aparecimento do suprasensorial na arte brasileira* [nov-dez. 1967]. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 13, 1968.

⁵⁹⁷ CLARK, Lygia. *O corpo é a casa*, 1969, apud: MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 110.

poético, meio termo entre a guarida e a clausura. “O trabalho eram ovos”, explicou a artista,

quer dizer, cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável, cobertos com uma película de plástico azul, vermelha e branca. Você entrava naquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, rompia a película-pele e nascia. Você tinha a sensação de um verdadeiro nascimento⁵⁹⁶.



Lygia Pape

93. *Divisor*, 1968. Proposta de ação-participativa com pano de 900 m².

No ano seguinte, Lygia Pape apresentou também a obra *Divisor*, uma importante proposta de ação pública em que a artista confeccionou um imenso pano de novecentos metros quadrados, abriu nele fendas simétricas e o entregou aos garotos de uma favela. Coordenados pela artista, os meninos, ou melhor, suas cabeças despontaram pelos buracos do pano, gerando a imagem de um grande e único organismo em movimento: um corpo coletivo que, remontando ao corpo social, demonstrava abertamente a massificação, claro, mas sem abrir mão das potencialidades do caos e da imprevisibilidade [fig: 93].

Assim, quando, em 1970, Frederico Moraes publicou o texto-chave “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, era exatamente *essa* a tradição recente da vanguarda nacional – basicamente neoconcreta – que ancorava a autoridade de sua argumentação, assim como foi precisamente

⁵⁹⁶ PAPE, Lygia. Lygia por Lygia. In: MATTAR, Denise. *Lygia Pape: Intrinsicamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 73. A obra foi apresentada em 1968, no evento Apocalipopótese, no Rio de Janeiro.

esse o rol de nomes e ações que ali se evocou, com destaque evidente a Hélio Oiticica e Lygia Clark. Propostas como *Caminhando* e *A casa é o corpo*, de Lygia, ou *Parangolés* e *Tropicália*, de Oiticica, são mencionadas textualmente ao longo do artigo, e sustentam quase sozinhas o tópico intitulado "Arte corporal".

ARTE CORPORAL. O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, um retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. (...) Arte como "cosa corporale". Nos seus parangolés coletivos, Oiticica buscou reviver o ritmo primitivo do tam-tam, fundindo cores, sons, dança e música num único ritual. Na manifestação "Apocalipopótese", levada a efeito no aterro (Parque do Flamengo), em julho de 68, o que se procurou foi alcançar um ritmo só, coletivo, um pneuma que a todos integrasse. (...) As propostas igualmente sensoriais de Lygia Clark despertaram a atenção dos meios científicos, sobretudo entre os jovens psicólogos. Em ambos artistas brasileiros a "obra" é frequentemente o corpo ("a casa é o corpo"), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisifica-se. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (Mc-Luhan), é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular⁵⁹⁹.

Deste modo, muito embora a abertura poética ao discurso do corpo tivesse um alcance internacional, foi na aposta visceral de uma arte "muscular" que Frederico Moraes encontrou uma resposta possível, basicamente "subdesenvolvida", contra a impessoalidade da máquina, a alienação das sociedades afluentes e o aparente racionalismo da relação arte-tecnologia. Era a legítima defesa, enfim, da "cosa corporale", em detrimento da "cosa mentale", de Leonardo da Vinci. Embora bastante literal, o raciocínio era claro, direto, e teve desdobramentos ainda naquele ano, em abril de 1970, quando Frederico Moraes idealizou e coordenou o evento *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte. E já foi dito: não por acaso esse evento trouxe exemplos importantes de passagens da corporeidade dos objetos à estrutura pulsante dos corpos vivos, fosse com a mutilação

⁵⁹⁹ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970, pp. 58-59.

orgânica de um todo abjeto, como nas *Trouxas*, de Artur Barrio, fosse mesmo com a morte violenta e cruel de animais, como em *Tiradentes*, de Cildo Meireles.

Nesse meio tempo, Antonio Manuel vivia um momento de intensos questionamentos pessoais. Na leitura do próprio artista, houve um instante em que a conjuntura cultural e estética acabou pondo em xeque a validade de uma certa noção de arte, ainda que de vanguarda. Em artigo publicado no periódico *O Jornal*, em junho de 1970, Antonio Manuel destacou dois momentos em sua trajetória pessoal. O primeiro, entre 1966 e 1968, teria começado com as interferências em jornais, passado pelos flans e chegado ao problema do objeto, com as *Urnas quentes*. E o segundo momento – o atual – resumia-se no próprio nu realizado na abertura do Salão Nacional, e consistia, em suas palavras, “numa espécie de negação de tudo que até então eu vinha fazendo. A negação da Arte, do Museu e de todo esse esquema”⁶⁰⁰. Entre um momento e outro, de 1969 a 1970, o artista ficou inativo por vários meses, sentindo-se comprimido entre as premências ideológicas da sociedade de massa, afluyente, tecnológica, de um lado, e as especificidades das opções fenomenológicas e comunicativas da arte, de outro.

Quando me apresentei como obra eu não tinha programado nada. Eu queria me apresentar assim, numa atitude de oposição a uma série de coisas que estão acontecendo no setor de artes plásticas. Que a meu ver não tem mais sentido o cara ficar fazendo obras ambientais, objetos, pinturas e etc..., porque o cartaz, a televisão, a publicidade engolem qualquer tipo de proposta desse gênero. Então a partir do momento que eu tomei consciência disso, minha cuca começou a fundir. Daí eu pensei, “...mas que é isto?!... porque eu não vou para a televisão...” Por isso eu fiquei parado durante quase um ano. Foi quando chegou o momento em que fiquei só anotando projetos, pesquisando e pensando mil coisas, etc. Foi quando resolvi me apresentar como obra⁶⁰¹.

O evento mineiro *Do corpo à terra*, ocorrido em fins de abril de 1970, começou a ser divulgado com mais profundidade em jornais cariocas no

⁶⁰⁰ MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1970.

⁶⁰¹ Idem, *ibidem*. Sobre o tempo em que o artista ficou parado, leia-se ainda, em outro artigo: “Antonio Manuel ficou parado um ano, resolveu sumir, se afastar de tudo e de todos. Só anotava projetos, pesquisava e pensava em mil coisas. Quando surgisse uma boa oportunidade, o artista plástico voltaria. E esta oportunidade veio este ano, com mais uma abertura do Salão do Museu de Arte Moderna. Ficou nu”. Eu sou a obra e fiquei nu no MAM. *Correio Braziliense*, Brasília – DF, 28 jun. 1970.

mês seguinte. No dia 09 de maio, por exemplo, o crítico Francisco Bittencourt publicou, no *Jornal do Brasil*, um texto-marco intitulado "A geração tranca-ruas". Apresentando criticamente o evento e buscando interpretar as ações radicais daqueles jovens artistas, o artigo terminou, como já foi visto, com uma sucinta entrevista com Frederico Morais⁶⁰². Na entrevista, Frederico, sempre polêmico, defendeu a idéia de que as ações em Belo Horizonte seriam os sintomas inaugurais de uma nova etapa civilizatória, uma ruptura pujante como os modernismos dos anos 20. "O futuro está aqui", afirmou,

no Brasil, na América Latina, no Terceiro Mundo. Assim: a redução antropofágica é voltar a zero para conseguir impulso para o salto marcusiano do futuro. O movimento modernista desembocou na revolução liberal de 32. Muito para a época. Nada para hoje. Nós queremos mais. Mário de Andrade, 20 anos após a Semana [de Arte Moderna], comentava em conferencia: "nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou". Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Nosso material não é o acrílico, bem comportado. (...) Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computers. Nosso artesanato é mental⁶⁰³.

Quatro dias depois da publicação dessa entrevista ocorreu a seleção das obras inscritas no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, dia 13 de maio, quarta-feira, no Rio de Janeiro. Como de costume, o júri de seleção foi formado por três componentes, sendo dois eleitos pela Comissão Nacional de Belas-Artes – no caso, o artista Loio-Pérsio e a jornalista Edyla Mangabeira – e um terceiro eleito pelos próprios artistas – no caso, lembremos, o próprio Frederico Morais. Pois bem: o fato é que àquela altura dos acontecimentos, imaginemos agora, um confronto com o julgamento de Frederico decerto soava a Antonio Manuel como uma chance tentadora, quase irrecusável, pois permitia testar os limites de uma arte que se queria guerrilheira, muscular – corporal. E "testar", ali, evidentemente, tinha tanto o sentido de pôr à prova o discurso do "corpo como obra", em todas as suas variações, quanto o sentido de eventualmente partilhar de um discurso comum, de vanguarda nacional. A contradição era evidente.

⁶⁰² BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

⁶⁰³ Frederico Morais apud: BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. Op. cit.

“O júri do Salão”, lembrou Antonio Manuel, poucos dias depois

era composto por Frederico de Moraes, Édila Mangabeira e Loio-Pérsio. Frederico de Moraes é um dos caras que respeito. Ele andou fazendo alguma coisa em termos de vanguarda no Brasil. Mas, por outro lado, ele tem um conceito, a meu ver, ainda um pouco por fora. O problema principal de Frederico é uma certa pretensão nas coisas. De repente ele organiza uma exposição em Belo Horizonte, que eu, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos recusamos a participar, por causa dessa pretensão dele. Porque ele diz: “a exposição em Belo Horizonte é a nova semana de arte moderna porque é o movimento mais importante que surgiu no Brasil, porque a semana de arte moderna foi redescoberta agora em Belo Horizonte”. É o tipo da pretensão idiota mesmo. Se alguém redescobriu a semana de arte moderna, esse alguém foi Caetano Veloso. Frederico vem com essa, tentando engolir os artistas. Tenta, com isso, lançar mil teorias em torno de um troço que não dá pé. E as propostas que foram feitas em B. Horizonte, foi quase uma chupação do que foi feito no Aterro. Ainda assim, considero Frederico de Moraes um sujeito importante para a cultura brasileira⁶⁰⁴.

Já na inscrição, o corpo de Antonio Manuel se fez obra pela primeira vez, e como tal buscou preencher os requisitos materiais necessários para ser aceito no Salão. Primeiro, veio a ficha de inscrição: “Preenchi todos os dados” – comentou o artista – “coloquei as dimensões da obra que eram as minhas e escrevi que ela não possuía valor comercial. Enfim, preenchi todos os dados corretamente”⁶⁰⁵. Depois, no processo de seleção, teve lugar uma cena insólita, bastante incomum e corajosamente tragicômica: Antonio Manuel ofereceu-se pessoalmente ao júri do evento para ser julgado e, como “obra falante”, digamos assim, apresentou sua condição estética radical, corporal, existencial. Chegando ao local de seleção dos trabalhos, o artista pegou um banquinho⁶⁰⁶, entrou na fila⁶⁰⁷, esperou a sua vez, sentou na frente do júri e, finalmente, apresentou seu corpo como obra⁶⁰⁸.

⁶⁰⁴ MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit. A referência ao Aterro diz respeito ao evento Apocalipópótese, realizado em agosto de 1968 e coordenado por Hélio Oiticica no Pavilhão Japonês do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

⁶⁰⁵ Antonio Manuel apud: COUTINHO, Wilson. No espaço ABC, os frutos de Antonio Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1980.

⁶⁰⁶ Antonio Manuel apud: GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.

⁶⁰⁷ Antonio Manuel apud: Idem. O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975.

⁶⁰⁸ Antonio Manuel apud: Idem. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.

Não vejo arte nenhuma em construir quadrinhos, objetos, para que meia dúzia de pessoas as louvem lá no Museu de Arte Moderna. Esta arte morreu. Sua conceituação atual deve ser outra. Foi por isso que eu me apresentei às 10 horas da manhã da última quarta-feira diante do júri do Salão e falei: "Eu sou a obra. Meu corpo é que quer concorrer aos prêmios". Para mim o corpo é muito mais importante que a obra⁶⁰⁹.

A proposta definitiva do artista consistia em "ficar exposto ao público no Museu, enquanto durasse a exposição"⁶¹⁰, tempo em que se manteria, segundo ele mesmo, em constante diálogo com os visitantes do Salão⁶¹¹. Entre a ironia e o bom-humor, o júri dialogou com a obra, ou melhor, com Antonio Manuel, buscando mais informações.

O fato de eu ter ficado nu é importante porque EU era a obra. Daí, engole qualquer proposta de objeto, de obra ambiental e outras coisas já superadas. Superadas por outro tipo de proposta que é o próprio corpo. Então, quando cheguei para o júri do MAM e disse: "Eu sou a obra", quebrei com tudo. Misturei-me com as obras que já estavam lá, aqueles quadrinhos pendurados na parede, e esperei o julgamento. Eles me fizeram muitas perguntas e eu respondi mil coisas. Entre outras coisas me perguntaram se eu, como obra, ficaria duro como uma estátua! Eu disse que não. Como obra, eu precisaria andar, comer, dormir, pensar... Aí eles curtiram uma onda, alegaram que precisavam saber o que eu "pensaria". Eu podia ter respondido muitas coisas. Mas na hora eu me limitei a rir... A reação do pessoal foi incrível⁶¹².

Embaraçado frente à inesperada proposta, o júri pediu alguns dias para decidir se a aceitava ou não, e propôs ao artista que retornasse no dia da abertura do Salão, 15 de maio, sexta-feira, para saber o resultado definitivo⁶¹³. Antonio Manuel aceitou, mas antes de se retirar, ainda "como obra", propôs um último lance.

Eu me lembro de uma coisa que achei muito engraçado. Depois que eu bati um papo com o júri, não no sentido de explicar alguma coisa, mas citar razões pela minha atitude, eu disse, no final, que queria ficar lá. Afinal, como obra, eu tinha

⁶⁰⁹ A arte nua de Manuel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁶¹⁰ Antonio Manuel apud: Idem. O incrível Antonio Manuel. Op. cit.

⁶¹¹ Strip-tease. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

⁶¹² MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit.

⁶¹³ A arte nua de Manuel. Op. cit.; MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit.

o direito de assistir o resto do julgamento. Aí eles não deixaram, começaram a rir, levaram na brincadeira. Acabei indo embora⁶¹⁴.

Do dia seguinte, 14 de maio, véspera da abertura do Salão e da decisão definitiva do júri, há um pequeno manuscrito em duas folhas [fig: 94] onde se lêem dez motivações-sustentações para a idéia do corpo como obra:

Trabalho de Ant. Manuel proposto ao XIX SNAM – 14/5/70

ELE MESMO

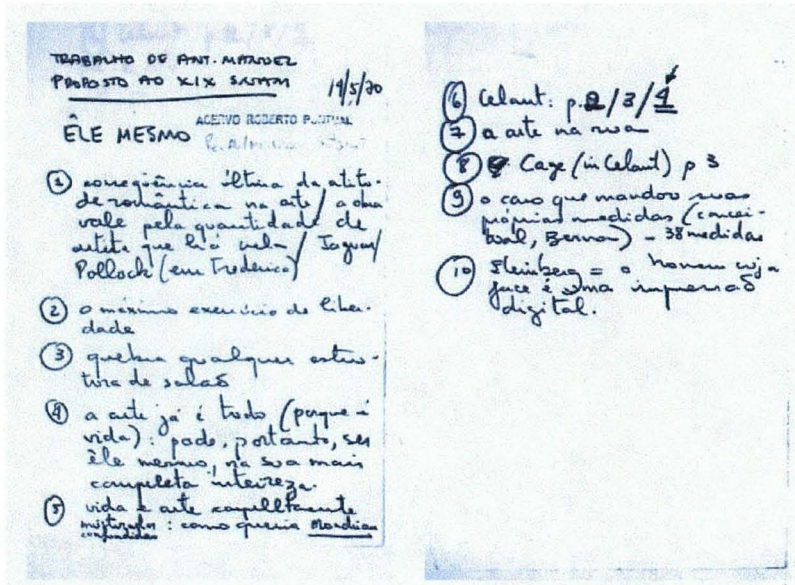
1. conseqüência última da atitude romântica na arte / a obra vale pela quantidade de artista que há nela / Jaguar / Pollock (em Frederico)
2. o máximo exercício de liberdade
3. quebra qualquer estrutura de salão
4. a arte já é tudo (porque é vida): pode, portanto, ser ele mesmo, na sua mais completa inteireza
5. vida e arte completamente misturadas confundidas: como queria Mondrian
6. Celant: p. 2 / 3 / 4
7. a arte na rua
8. Cage (in Celant) p. 3
9. o [cara] que mandou suas próprias medidas (conceitual, Berna) – 38 medidas
10. Fleinberg = o homem cuja face é uma impressão digital⁶¹⁵

Entre premissas éticas, anseios anti-institucionais e a defesa direta da arte como vida, vale destacar no manuscrito a referência, logo à primeira linha, ao pintor norte-americano Jackson Pollock – mas uma referência, note-se, feita sob uma rubrica especial: “em Frederico”. O caso, enfim, é que há apenas nove dias atrás, o jornal *Estado de Minas*, de Belo Horizonte, havia publicado, em 05 de maio, a segunda parte do “Manifesto do corpo à terra”, de Frederico Moraes. O manifesto, que havia sido escrito em função do evento mineiro, trazia, entre outras coisas, uma referência literal à pintura de ação em Jackson Pollock, com ênfase na presença do

⁶¹⁴ MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit. Quase trinta anos depois, já em 1999, Antonio Manuel assim lembrou-se da cena: “Procurei permanecer durante o julgamento dos trabalhos apresentados no Salão já que, enquanto obra, tinha o direito a continuar no local para ser julgado. Mas não permitiram, houve um bate-boca e chegou-se a um impasse. No final pediram que eu me retirasse”. MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 39.

⁶¹⁵ Trabalho de Ant. Manuel proposto ao XIX SNAM. Texto manuscrito e datado, duas folhas, 14 maio 1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental da FUNARTE, Rio de Janeiro). As menções a “Celant” (item 6) e “Cage (in Celant)” (item 8) talvez sejam uma referência ao livro: CELANT, Germano. *Arte povera, conceptual, actual or impossible art*. London: Studio Vista, 1969.

corpo vivo, no respectivo colapso da autonomia da pintura e no papel pioneiro do artista. "Pollock", afirmou Frederico,



94. Manuscrito em duas folhas datado de 14 de maio de 1970.

com gestos amplos e expressivos, praticamente esgotou o processo da pintura. Num corpo-a-corpo violento colocou-se literalmente dentro da tela. Seu processo de gotejar a tinta era o mesmo que ejetar sobre a tela, deitada no chão, os espasmos da intensidade da vida moderna. Sua pintura abriu caminho para a "pop", e para a arte atual no que ela tem de corporal, de fisiológico⁶¹⁶.

Na sexta-feira, dia 15, Antonio Manuel foi "buscar a resposta" e foi recusado⁶¹⁷. Sobre a recusa, contudo, não se sabe exatamente se o que estava em questão ali era a aceitação da proposta como obra, ou se sua qualidade como arte. Afinal, está implícito na idéia - aliás acadêmica - de "salão de arte" que tudo que nele se inscreve é potencialmente "arte", e cabe ao júri apenas julgar se de boa ou má qualidade. Por outro lado, e aí residiu a ironia de Antonio Manuel, é evidente que os parâmetros de julgamentos artísticos, já instáveis na arte moderna, tornam-se insustentáveis se a obra for, literalmente, o artista - o seu corpo, a sua vida. Pois não há como julgar a existência humana, a moral do espírito ou a história de um corpo a partir de critérios apenas "estéticos" de discernimento e avaliação. Mas, se parece ridícula a idéia de um salão de

⁶¹⁶ MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra, 18 abr. 1970, apud: TRISTÃO, Mari'Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970, p. 05.

⁶¹⁷ A arte nua de Manuel. Op. cit.

“Arte Moderna” apreciar um corpo com base em cânones gregos ou valores vitruvianos, então o que exatamente se recusou? A crer em Antonio Manuel, a recusa teve uma justificativa um pouco mesquinha, quase paternalista, mas bem pragmática: os membros do júri – lembrou o artista – recusaram a proposta “alegando que eu teria que andar, dormir e comer, e que seria muita responsabilidade para eles, cuidar de uma obra em movimento. Fiquei muito frustrado”⁶¹⁸.

Curiosamente, um dos grandes prêmios concedidos dias depois pelo júri no XIX Salão Nacional de Arte Moderna foi a obra *Censura*, série de desenhos de Farnese de Andrade que tematizava a censura às manifestações de massa, a censura religiosa e, ainda mais interessante, a censura moral ao corpo e à sexualidade [fig: 95]. Ali, os corpos nus e anônimos desenhados com tapa-sexos levantavam de forma figurada e conservadora algo que a nudez de Antonio Manuel exporia em seguida com absoluta crueza. Assim, quando Antonio compareceu como visitante na noite de 15 de maio de 1970 à abertura do Salão Nacional, o que estava em jogo não era apenas a presença de um artista não-selecionado, mas toda uma compreensão tradicional de arte, toda uma hierarquia “decadente”, “burguesa” e “repressora” que, mediada pelas regras de um salão, vinha simbolizada na forma de desenhos e pinturas aceitos e, na seqüência, premiados⁶¹⁹. Mais que um embate de juízos de gosto, portanto, o que estava em questão era uma postura ideológica.

Chegando ao MAM, Antonio Manuel foi circulando “pelo Salão, batendo papo com o pessoal, até que de repente” – como afirmou – “tudo aquilo me revoltou. Toda aquela gente dizendo: ‘olha que pintura!’, ‘olha que cor!’, ‘olha que maravilha!’ Não é nada disso!”⁶²⁰. E ainda pior –



Farnese de Andrade

95. A censura, 1970. Desenho premiado no XIX Salão Nacional de Arte Moderna.

⁶¹⁸ Antonio Manuel apud: GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.

⁶¹⁹ À exceção, muito provavelmente, de Raymundo Colares, amigo de Antonio Manuel e grande premiado no Salão daquele ano.

⁶²⁰ MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit.

continuou o artista – “Quando cheguei, as pessoas riam e apontavam [para mim] dizendo: ‘recusado’, ‘recusado’. Aí me deu revolta contra o esquema e os quadrinhos pendurados”⁶²¹. O gatilho se armou. Antonio Manuel aproximou-se de “uma amiga, que é modelo profissional lá no Belas Artes”⁶²², contou-lhe o caso e, talvez valendo-se da profissão da moça, ou mesmo da segurança de uma eventual companhia, propôs-lhe a nudez ali mesmo, a dois, o corpo como obra, na frente de tudo e de todos! A aproximação entre ambos ganhou inclusive uma versão folhetinesca que foi assim descrita no *Correio da Manhã* do dia seguinte:

A um canto, um pouco afastado dos demais, um casal. Ele, o artista plástico Antonio Manuel. Ela, uma linda mulata. Naquele ambiente não chamavam muita atenção. Antonio curtia sua mágoa por não ter sido convidado a expor seus trabalhos no Salão. De vez em quando gesticulava para a linda mulata, tentando fazê-la compreender seu drama. A jovem ouvia, compenetrada, as queixas de Antonio. De vez em quando balançava a cabeça demonstrando sua solidariedade⁶²³.

“Fomos nos entendendo muito bem” – confirmou o artista, a respeito do contato com a modelo – “Eu conheço aquela menina, mas não me lembro do nome dela. (...) Foi tudo muito intuitivo, espontâneo. Propus isso pra ela, [e ela] aceitou, mas não acreditou”⁶²⁴.

Minutos depois, Antonio Manuel começou a despir-se.

5.3. Um fato na mídia: repercussões na imprensa comum

Nos dias seguintes ao evento, já foi dito e visto, os jornais deram ampla cobertura ao Nu, o que não é uma informação menor [**fig: 96 e 97**]. Afinal, como já deve ter ficado claro a esta altura, Antonio Manuel não criou apenas uma impactante ação presencial num Museu, o que já seria

⁶²¹ Antonio Manuel apud: GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. Op. cit.

⁶²² A arte nua de Manuel. Op. cit. “Belas Artes” em referência, provavelmente, à Escola de Belas Artes, que desde 1965 havia sido incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶²³ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

⁶²⁴ MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit.

importante. Muito mais que isso, digamos logo, *ele produziu um fato jornalístico*, ou seja, uma rede interligada de narrativas, imagens e julgamentos públicos que se converteu, quase imediatamente, em *um registro histórico*⁶²⁵. Numa tacada, portanto, e em que pese a espontaneidade da ação, o artista aliou a questão do corpo na arte de vanguarda, como vimos, às questões multilaterais da comunicação de massa. E nesse sentido, com tal gesto, Antonio Manuel acabou por superar uma concepção muito particular da indústria da cultura. Pois ao invés de limitar-se a uma abordagem apenas “objetual”, meio ready-made, dos suportes da imprensa – como até então ocorria no uso dos papéis-jornal ou dos flans –, o artista abriu-se agora, ainda que obliquamente, mas de uma vez por todas, ao eco social dos juízos e à respectiva mobilidade pública das idéias. E de fato: num intervalo de apenas doze dias, entre 16 e 28 de maio de 1970, contei, entre reportagens, notas, entrevistas e textos críticos, mais de cinquenta inserções nos jornais diários com referências diretas à nudez de Antonio Manuel. O que não é senão outro modo de dizer que, sob certo aspecto, o corpo do artista, feito discurso jornalístico, tornou-se também um pouco público, transcendente e assim tendeu a ultrapassar a efemeridade de seu perfil original. Em outras palavras, o corpo tornou-se uma “idéia”, eu ousaria dizer, um fio narrativo que, publicado e republicado nos jornais, alcançou a atmosfera da história.

Naquele mês de maio, entre julgamentos morais, anedotas cheias de graça e incompreensões de toda sorte, as matérias jornalísticas fixaram imagens muito diversas do ato e seu autor. Já de saída, o gesto em si, por exemplo, o dito “protesto” de Antonio Manuel, variou de “strip-tease”⁶²⁶ a “escultura representando Adão e Eva”⁶²⁷, passando por “estátua viva”⁶²⁸, “posição de estátua”⁶²⁹, “quadro vivo”⁶³⁰ e outras tantas pérolas

⁶²⁵ Frederico Morais, em texto de 1980, foi o primeiro a apontar abertamente o aspecto “jornalístico” de *O corpo é a obra*. Segundo ele, Antonio Manuel “ficou em pelo diante da platéia cacarejante do vernissage. E assim, sem contribuir para a sacralização da obra de arte, foi criando, ele mesmo, os fatos: ‘homem nu no Museu’, berravam as manchetes do jornal. Ou melhor, fez da arte um fato jornalístico”. MORAIS, Frederico. *Frutos do espaço: a virtualidade da imagem*, nov. 1980. In: MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 35. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

⁶²⁶ Manuel, a cassação da nudez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970; Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit.; Strip-tease. Op. cit.

⁶²⁷ Escândalo no meio artístico. Op. cit.

⁶²⁸ Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit.

⁶²⁹ Strip-tease. Op. cit.

igualmente inspiradas. Quanto à acompanhante do artista, as referências na imprensa não foram também das mais precisas: enquanto muitas das matérias basicamente ativeram-se ao elogio da beleza da "linda mulata"⁶³¹, outras chegaram inclusive a apontá-la como "namorada"⁶³² ou mesmo "mulher"⁶³³ de Antonio Manuel, sendo que apenas a revista *Veja* publicou seu nome: "a modelo da Escola de Belas Artes Vera Lúcia Santos"⁶³⁴.



96. Em vermelho: Antonio Manuel nu na capa do jornal carioca *O Globo*, de 16 de maio de 1970.



97. Detalhe da manchete "Nus no museu".

Contudo, foi mesmo na apresentação de Antonio Manuel e no julgamento de seus atos passados e presentes que os jornalistas se detiveram com mais vontade. Já no dia 16, seguinte ao vernissage, e para começar com um exemplo sintomático, o jornal *O Globo* fez questão de destacar não só a fama "imoral", "escandalosa" e "subversiva" do artista – um "sensacionalista, sem qualquer valor artístico" –, como ainda por cima pôs em suspeita sua conduta pessoal descrevendo-o como um pária social. "O pintor que provocou o escândalo", segundo o jornal,

⁶³⁰ Escândalo no meio artístico. Op. cit.

⁶³¹ No Museu um homem e uma mulher sem roupa. Op. cit.; Strip-tease. Op. cit.; ou ainda: Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. Op. cit. ("bela mulata"); Homem nu no Museu causou um escândalo. Op. cit. ("bela mulher"); Nudez não fechou a mostra do MAM. Op. cit. ("bela acompanhante").

⁶³² Comissão do MEC verá como punir artistas que ficaram nus em pleno Salão de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁶³³ Artista pode. *O Fluminense*, Niterói – RJ, 21 maio 1970.

⁶³⁴ Gente. *Veja*, São Paulo, nº 90, 27 maio 1970, p. 80.

era figura conhecida no Museu de Arte Moderna, onde já criou diversos incidentes. Seus quadros são considerados imorais, e por isso os dois que apresentou para o Salão de Arte Moderna foram recusados pela comissão, integrada por representantes do MEC. (...) Sabe-se que o pintor mora em Jacarepaguá, mas é visto muito numa "maloca" do Aterro do Flamengo, em companhia de "hippies", entre eles Raimundo Colares, que há três dias foi preso pela 3ª Delegacia Policial. Antonio Manuel, afirma-se, é apenas um sensacionalista, sem qualquer valor artístico. Concorreu ao salão da "Bússola", com um monte de capim e outro de farrapos, atirados ao chão. Os quadros que apresentou para a Bienal de Paris também foram recusados, sob a alegação de que eram subversivos⁶³⁵.

Raymundo Colares, citado na matéria, era um jovem mas importante artista brasileiro, um grande amigo de Antonio Manuel que, coincidência ou não, viria a receber dali dois dias o prêmio de viagem ao estrangeiro no XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Sobre o caso da prisão do amigo, assim lembrou-se Antonio, anos depois:

Raymundo Colares, meu melhor amigo nesse período, foi o mais premiado de todos. Seu trabalho, bastante profundo, apesar de à primeira vista não parecer, tem conotações políticas. Ele ganhou todos os prêmios de viagem, inclusive no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na véspera, ele havia quebrado os vidros do Museu com uma pedra enorme, dizendo que a arte estava morta, mas ele estava vivo. E foi preso. Eu e Zena, uma amiga que trabalhava na cinemateca do MAM, fomos à delegacia, levando uma foto do Colares recebendo um prêmio das mãos do embaixador Charles Elbrick [fig: 98]. Passamos por momentos humilhantes, mas conseguimos soltá-lo⁶³⁶.

De qualquer forma, já no dia 19 de maio, o jornal *Última Hora* publicou uma retificação das informações anteriores, quase um direito de resposta:

⁶³⁵ Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970. A imagem de artista polêmico foi também reforçada pela revista *Veja* ao descrever Antonio Manuel como um "português radicado no Brasil, já apontado como responsável pelo fechamento da última Bienal da Bahia e o cancelamento de parte da representação do Brasil à Bienal de Paris em 1969 (a maioria de seus quadros permite interpretação política)". Gente. Op. cit., p. 80.

⁶³⁶ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Op. cit., p. 63. O embaixador norte-americano mencionado, Charles Burke Elbrick, havia sido seqüestrado sete meses antes, em 04 de setembro de 1969, por militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro – MR-8 – e da Ação Libertadora Nacional – ALN. Em troca da libertação do embaixador, os seqüestradores exigiram a liberdade para quinze presos políticos. O governo brasileiro, então nas mãos de uma Junta Militar, acabou cedendo: os prisioneiros soltos foram enviados para o México e Charles Elbrick foi libertado no dia 07 de setembro.

O pintor Antonio Manuel, que foi o personagem central do escândalo artístico do ano, apresentando-se nu na inauguração do Salão Nacional, desmente que tenha se despedido em protesto contra a rejeição de quadros seus. "Eu me apresentei a mim mesmo como obra, eu *era* a obra", diz ele. Afirma também que o seu protesto não era especificamente contra a censura, mas uma atitude mais ampla, abrangendo o problema estético em geral, um "exercício de liberdade". E no mais, nega que more em maloca e que ande em companhia de marginais: o pintor Raimundo Colares, explica Antonio Manuel, é um artista sério⁶³⁷.

Em outra matéria, valendo-se tanto da nacionalidade portuguesa do artista quanto da informação equivocada de que o Salão havia sido suspenso, o jornal *A Notícia* deixou transparecer um infeliz ar xenófobo aparentemente sustentado por uma inexplicada virtude moral da "sociedade brasileira". "Um pintor português", iniciou o artigo,



98. Murilo Belchior, presidente do IBEU; Charles Elbrick, embaixador dos Estados Unidos no Brasil; e Ary Ferreira de Macedo na exposição de Raimundo Colares, na Galeria IBEU, Rio de Janeiro, em 1970. Ao fundo, trabalhos do artista.

entendeu de estragar a festa [de inauguração do Salão]. (...) Avisada a diretoria do Museu, foi a exposição suspensa, com grande aborrecimento dos expositores. (...) Os prejudicados com a medida de fechamento da mostra não se conformam com a providência que consideram descabida. E acham que o mais acertado seria as autoridades descobrirem o responsável pelo incidente e remetê-lo de volta à sua terra, a ver se lá poderia repetir a façanha com que ofendeu a sociedade brasileira⁶³⁸.

Curiosamente, e num sentido muito mais generoso, Antonio Manuel repetiu algumas vezes a felicidade de ter contado com a imagem de miscigenação e tolerância racial quando ele, branco e português, e ela, de pele escura, desfilaram nus e abraçados pelas dependências do MAM. "Como ela era preta e eu branco" – disse ele – "simbolizamos ainda a quebra dos preconceitos, a união das raças"⁶³⁹.

As reações da imprensa variaram ainda da curiosidade à condenação moral. No dia 22 de maio, o jornal *Última Hora* publicou uma entrevista do artista com a jornalista Marisa Raja Gabaglia. Já no início do texto, Marisa reforçou a excentricidade do caso:

⁶³⁷ Explicação do cantor [sic] nu. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

⁶³⁸ Escândalo no meio artístico. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970.

⁶³⁹ A arte nua de Manuel. Op. cit.

Antonio Manuel, pintor vanguardista, ficou pelado como um recém nascido na abertura da Exposição de Pintura do Museu de Arte Moderna. Segundo testemunho do próprio, só duas velhotas entraram em pânico, donde se conclui que para as demais presentes a nudez masculina já devia ser um fato conhecido. Encuquei com essa história e fui conversar com a figura⁶⁴⁰.

Daí em diante, seguiu-se uma entrevista descontraída e rica em informações, uma fonte de explicações e narrativas a qual já fiz várias referências. A edição da entrevista, contudo, ajudou a construir uma imagem delirante e obscura do artista, sobretudo quando, na parte final do texto, Antonio Manuel mencionou seus projetos passados e futuros.

– Antonio, as obras que você tem apresentado em exposições são sempre assim polêmicas?

– Sempre. Em janeiro, eu apresentei um painel de 2 metros, coberto por um pano preto. Você puxava uma corda, aí aparecia a América Latina vermelha, cheia de mato pregado. (...) [Essa obra] ganhou o prêmio de aquisição de um Banco do Rio Grande do Sul. Mas quando eles viram o quadro, recusaram, porque o mato tinha apodrecido e cheirava mal. Você sabe, Marisa, era uma obra perecível.

– Suas outras obras são assim também, de vida curta?

– Todas. Apresentei no Museu também um painel vermelho de dois metros coberto com um pano preto. Você puxava pela corda, aí aparecia um plástico gigante coberto de folhas de bananeira, que subiam e desciam. Quando começou a apodrecer ficaram com cores lindíssimas. Era uma obra ambiental de participação orgânica. Mas a minha grande obra mesmo foi o APOCALIPOPÓTESE. Era um painel imenso em que escrevi palavras imortais. Tinha um trecho assim: "Exaltação da afirmação da negação do morto do vivo da cor tudo nada simples palavras de resumo".

– Realmente, Antonio, o texto é de uma clareza excepcional. Quais são suas próximas obras imortais?

⁶⁴⁰ GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970. Anos depois, essa mesma entrevista foi republicada pela jornalista Marisa Gabaglia. Nessa nova ocasião, apenas a introdução foi modificada, com especial reforço à suposta extravagância do evento: "Depois dizem que só no Pinel é que tem gente biruta. Há três anos atrás [na verdade, cinco] fui encarregada de entrevistar um pintor chamado Antonio Manuel, que se oferecera como obra viva numa exposição de artistas de vanguarda no Museu de Arte Moderna. Recusado como obra pelo júri, Antonio Manuel, em protesto, ficou nu. Segundo informaram jornais e revistas, Antonio, pelado como um recém nascido, passeando pelo Museu, causou pânico nas senhoras e senhoritas presentes. Mas, segundo declarações de Antonio, só duas velhotas se chocaram. E concluiu sabiamente: 'Paras as outras, a nudez masculina já devia ser um fato assaz conhecido'. Fui tirar tudo a limpo pessoalmente com Antonio, magro como um lápis e branco como um bicho de maçã". Idem. A arte perecível de Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1974. Houve ainda outra republicação em: Idem. O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975.

– Um painel gigante que quero levar para o programa do Chacrinha. Ele será coberto por um pano preto. Quando eu puxar a corda, o pano cobrirá todo o auditório e terá buracos enormes por onde sairão as pessoas que ficarão com as cabeças de fora, comendo os produtos da Casa da Banha⁶⁴¹.

Duas semanas depois, no dia 07 de junho de 1970, essa mesma entrevista foi citada na íntegra e comentada com rigor no artigo “Paulo VI, a arte e os farsantes do ‘apocalipopótese’”, de Carlos Duarte. Nesse artigo, publicado no jornal *O Fluminense*, de Niterói, o tom de fundo foi um só – a apologia da arte como veículo de educação moral – e variou da defesa do engajamento ético, basicamente católico, da arte e dos artistas, à reprovação dos propósitos estéticos simplesmente decorativos ou extravagantes. A arte, enfim, e essa era a palavra de ordem, deveria acompanhar o progresso humano, “chegar ao povo”, despertar a consciência social e afirmar a fé cristã.

Paulo VI, dias atrás, numa de suas costumeiras bênçãos dominicais, após missa pela alma de Beethoven, exortou os artistas a terem consciência de sua responsabilidade moral e social, ao levar suas obras ao povo. Dizendo-se comovido, o Papa, guardião de uma das maiores e mais valiosas Pinacotecas do Mundo, afirmou: “somos de opinião que a arte, desejando chegar ao povo, não deve limitar-se a uma exibição estética, mas sim, ser consciente de sua responsabilidade ética e social. A arte não pode ser apenas agradável e interessante e menos ainda frívola, sedutora, extravagante e obscura. Deve ser humana e procurar educar e proporcionar um prazer sadio, contribuindo para a afirmação da fé, da justiça e da paz social”.

Discordar de Paulo VI quem quiser pode, mormente nesta época em que os valores éticos, morais, culturais e sociológicos são postos à prova. Mas a verdade é que, quaisquer que sejam as nossas convicções, não se pode deixar de lado uma realidade: não se faz arte brincando, nem se deve empurrar a roda do progresso para trás, pensando em levar a humanidade para a frente.

O mundo convulso em que vivemos, em todos os seus dramas e também em mistificações, está sempre nas mostras coletivas de arte. É o caso do Salão de Arte Moderna, no momento exposto ao público no MAM, da Guanabara. Não andamos de catecismo na mão, mas como deixar de reconhecer o acerto das palavras de Paulo VI?⁶⁴²

⁶⁴¹ Antonio Manuel apud Idem, *ibidem*.

⁶⁴² DUARTE, Carlos. Paulo VI, a arte e os farsantes do “apocalipopotese”. *O Fluminense*, Niterói – RJ, 07 jun. 1970.

Diante disso, não é de admirar que propostas como as de Antonio Manuel fossem vistas como sintomas de decadência histórica e apocalipse moral, uma evidente degeneração dos valores humanos, ou ainda pior, um caso típico e indesejável de arte “extravagante e obscura”. “Marisa Raja Gabaglia não comentou” – lembrou-se então Carlos Duarte, ao fim do artigo, logo após a citação integral da referida entrevista – mas “nós indagamos: onde está a arte de Antonio Manuel? E de tantos Antonios Manuéis modernos ou acadêmicos que lambuzam os trainéis e paredes de nossas galerias e Salões?”⁶⁴³.

Como se vê, os aparentes despropósitos da arte de vanguarda acabaram por expor publicamente o desconforto social que normalmente se dá quando se dissemina uma visão de arte que não tem na beleza ou na mensagem moral seus fundamentos primeiros. A simples imagem de um homem saltitando com seus órgãos genitais expostos entre mil pessoas e autoridades já seria completamente inconveniente em si mesma, para não dizer grosseira, mas considerá-la uma imagem *de arte*, convenhamos, era algo que poderia beirar o ultraje e extrapolar os limites do tolerável. Deste modo, a questão, para alguns, não era a condenação moral da nudez pública em si, já que para esse “gesto espetacular, de atentado ao pudor, há uma rotina policial e penal específica”⁶⁴⁴. O problema, aí sim, era aceitá-la *como um gesto de arte!* – pois então seria como se praticamente não houvesse mais nenhum parâmetro comum, coletivo, para discernir a arte do resto. E mesmo no meio de arte, deixemos claro, a crise do discernimento, alvo número um das vanguardas críticas, não parecia caber como solução universal para aquela delicada equação. Fazia apenas quatorze anos, por exemplo, que o colecionador e historiador da arte inglês Kenneth Clark propusera uma diferença conceitual entre o “nu” e a “nudez”, em seu mais famoso livro intitulado *O Nu*, de 1956. Em resumo, e talvez isso tenha algum interesse, para Clark o “nu” seria uma noção exclusivamente artística que remontava a uma forma harmoniosa de representação do corpo inventada pelos gregos no século V a.C., ao passo que a “nudez”, esta oposta ao “nu”, seria a simples descrição de um estado mundano, embaraçoso, desconfortável e vergonhosamente

⁶⁴³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴⁴ A nudez será castigada? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970.

desprotegido⁶⁴⁵. Segundo essa visão conservadora mas muito comum, o “nu” seria portanto não só admissível como desejável, pois elevaria a arte a um ideal de perfeição, numa espécie de comunhão entre as grandezas do espírito e do corpo, enquanto que à “nudez”, sempre segundo Clark, restaria apenas um misto de “decepção”, “repulsa” e “sentimentos eróticos”⁶⁴⁶.

Por essa via, percebemos logo que o gesto polêmico do artista, pretensamente confluyente das dimensões da arte e da vida, também fez confluir o “nu” e a “nudez”, o que não só embaralhou a dicotomia elegante e pudica de Kenneth Clark, como, em consequência, motivou um repúdio ainda mais violento. Assim, curiosamente, não se chegou a evocar para Antonio Manuel nem a severidade da censura moral da época⁶⁴⁷, nem os rigores da lei de “atentado ao pudor”: o que se sugeriu – e isso tinha um peso extraordinário! – foi a sua punição *como artista*.

Na terça-feira próxima, dia 19 de maio, a Comissão Nacional de Belas Artes do MEC, entidade responsável pela organização do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, decidiu em reunião extraordinária condenar o comportamento de Antonio Manuel e recomendar ao Ministro da Educação e da Cultura a sua suspensão por dois anos do Salão Nacional, bem como de qualquer salão de arte dos Estados da Federação⁶⁴⁸ [fig: 99].

⁶⁴⁵ CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, s.d. [1956], pp. 25-26.

⁶⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 27-29. Anos depois da ação de Antonio Manuel, em 1976, Ernestina Karman, tendo visto as fotos do evento, condenou a exposição do corpo nu como metáfora da liberdade. Para ela, num argumento próximo à dicotomia de Kenneth Clark, o nu era um ideal de beleza a ser seguido, enquanto a nudez, especialmente a nudez de Antonio Manuel – que “nada tem de belo” – era condenável, pois parecia apelar apenas às sensibilidades embrutecidas. “O homem nasce nu. O primitivo vivia e vive nu. As vestes foram inventadas para proteção do corpo. A malícia veio depois por ignorância. Pensar que o nu poder chocar ou impor idéias, é desconhecer capacidades mais refinadas no homem inteligente. Um corpo belo, nu, provoca, isto sim, reações estéticas num indivíduo culto e sensível ou a luxúria nos ignorantes. E as fotos que vimos do artista nu, nada tem de belo. Ele fica muito melhor vestido”. KARMAN, Ernestina. *Antonio Manuel. Folha da Tarde, São Paulo, 28 jan. 1976*.

⁶⁴⁷ Conforme o historiador Carlos Fico, o corpo nu masculino era uma novidade na mídia dos anos 70 e foi alvo de muitos pedidos de censura: “calendários com homens sem roupas, jogador de futebol nu em vestiário de estádio, publicidade de cueca na TV que mostrava os ‘volumosos órgãos sexuais’ do modelo” – tudo era motivo para a intervenção institucionalizada da censura moral. FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 05, set. 2002, pp. 251-286.

⁶⁴⁸ Segundo os jornais, os membros da Comissão que votaram pela punição de Antonio Manuel foram: Ana Letícia, gravadora; Fernando Jackson Ribeiro, escultor; Carlos Del Negro, escultor; José Reis Júnior, crítico de arte; Euclides Luiz dos Santos, pintor; Amaro Pacheco, desenhista; Elza Ramos Peixoto, representando o Diretor do Museu Nacional de Belas Artes. No dia da decisão, não foram consultados e portanto não tiveram direito a voto os seguintes

A Comissão Nacional de Belas Artes, reunida extraordinariamente, por sua maioria, no último dia 19, a fim de deliberar a respeito do incidente criado no recinto do Museu de Arte Moderna pelo candidato Antonio Manuel, cuja inscrição foi recusada pelo Júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, fato ocorrido após a saída das autoridades do Ministério da Educação e Cultura que inauguraram o referido certame oficial de artes plásticas, decidiu por unanimidade:

Nota

A decisão da suspensão foi tomada ontem pela comissão, sem a presença de seu presidente, Prof. Renato Soeiro, que se encontra em Curitiba, mas se encontra em Curitiba, mas pela maioria dos membros. Foi redigida uma nota oficial, que não fala em punição para a companheira de Antônio Manuel, que também se despiu parcialmente durante a solenidade. Esta é a nota oficial:

"A Comissão Nacional de Belas-Artes, reunida extraordinariamente, por sua maioria, no dia 19 de maio de 1970, a fim de deliberar a respeito do incidente criado no recinto do Museu de Arte Moderna pelo candidato Antônio Manuel, cuja inscrição foi recusada pelo júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, fato ocorrido após a saída das autoridades do Ministério da Educação e Cultura que inauguraram o referido certame oficial de artes plásticas, decidiu por unanimidade:

99. Nota de repúdio a Antonio Manuel publicada no jornal *O Globo* em dia 20 de maio de 1970

a) repudiar o comportamento do candidato recusado, Antônio Manuel da Silva Oliveira (Antônio Manuel); e

b) recomendar ao Senhor Ministro de Estado seja o referido candidato impedido de participar dos próximos dois Salões de Arte Moderna e Belas-Artes (vigência do mandato dos atuais membros), sugerindo-se a adoção de igual impedimento aos órgãos estaduais organizadores de salões de arte".

a) repudiar o comportamento do candidato recusado, Antonio Manuel da Silva Oliveira (Antonio Manuel);

b) recomendar ao senhor Ministro do Estado seja o referido candidato impedido de participar dos dois próximos Salões Nacionais de Arte Moderna (vigência do mandato dos atuais membros), sugerindo-se a adoção de igual impedimento aos órgãos estaduais organizadores de salão de arte⁶⁴⁹.

Saldo melancólico, a recomendação foi aceita pelo então ministro Jarbas Passarinho e o artista, punido em alçada Federal, ficou dois anos afastado dos salões de arte⁶⁵⁰.

Não podemos esquecer que era um momento de ditadura e que *O corpo é a obra* ameaçava o *status quo* ao criar um gesto de liberdade e ao colocar, naquele momento, a questão do corpo e suas implicações. Saí do Rio de Janeiro por algum tempo porque o ministro da Educação, um militar, resolveu proibir a minha participação em todos os salões oficiais pelo período de dois anos. Aplaudi essa punição⁶⁵¹.

membros: Renato de Azevedo Soeiro, presidente da Comissão, então em viagem; Ivan Serpa, pintor e amigo de Antonio Manuel; e Jayme Maurício, crítico de arte. Informações retiradas de: Caso do pintor nu será esclarecido em nota oficial. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970; Estátua viva sem solução. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970; [A decisão do Conselho Nacional]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1970.

⁶⁴⁹ Nota oficial de repúdio a Antonio Manuel redigida pela Comissão Nacional de Belas Artes do MEC e publicada entre os dias 20 e 21 de maio de 1970 nos seguintes jornais: Repúdio a Antonio Manuel. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970; Incidente no Museu deu em suspensão para o artista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970; Comissão quer suspender o artista que ficou nu no MAM. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970; a nota foi também comentada nos seguintes textos: Manuel, a cassação da nudez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970; A nudez será castigada? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970.

⁶⁵⁰ Ministro da Educação do governo Médici e general da reserva, Jarbas Passarinho foi também governador do Acre, senador por três mandatos, ministro do Trabalho (1967-1969), da Previdência (1979-1985) e da Justiça (1990-1992).

⁶⁵¹ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Op. cit., p. 20.

5.4. O exercício experimental de liberdade: reações da crítica

Que se afirme: o alcance do gesto de Antonio Manuel se firmou, em boa medida, sobre a indefinição de seus próprios contornos. Nesses termos, por sinal, não há como e nem porquê negar-lhe a virtude típica dos fenômenos fugidios. Como nu ou nudez, ou como arte ou protesto, o fato é que o artista gerou um acontecimento público e imprevisto, uma dúvida crítica que logo assumiu a forma de um permanente meio-termo aos lugares-comuns. *O corpo é a obra* – se quisermos chamá-lo assim, com certa intimidade – é, em suma, uma equação impossível, um misto de obra pensada e nudez impulsiva a que se vestiu, na seqüência da história, com os mais diversos mantos de explicação e julgamento. E nesse aspecto, o da diversidade de leituras, a crítica de arte foi especialmente pródiga, muito mais inclusive que o próprio universo plural da imprensa comum e não-especializada. As interpretações das eventuais motivações poéticas, políticas e mesmo geracionais da ação de Antonio Manuel, bem como suas prováveis implicações, abrangências e significados, foram alvo de notáveis contradições entre os críticos e estiveram em ação desde muito cedo, como veremos agora.

5.4.1. Entre o cômico e o patológico

Certamente nunca foi maioria a parte da crítica que simpatiza com a vanguarda, mas nos anos 60, em face de algumas propostas radicais, essa situação chegou em certos casos às raias do cômico. No dia 28 de maio de 1970, por exemplo, em artigo publicado no *Pasquim*, o conhecido poeta maranhense Ferreira Gullar narrou com humor e ironia a “pitoresca” nudez de Antonio Manuel, explorando o que ali havia – porque algo decerto havia – de risível e burlesco⁶⁵² [fig: 100]. Escrito como um conto, o texto de Gullar descreveu o feito a frases curtas, entre a ficção e a realidade,

⁶⁵² GULLAR, Ferreira. É ferro na boneca. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 49, 28 maio 1970.

deixando o ritmo do evento conduzir as atenções da narrativa. Segundo o artigo, tudo teve início quando, na abertura do Salão Nacional, que aliás “fervilhava de gente”, correu o boato de que alguém, não se sabe porque, iria tirar a roupa ali mesmo, na frente de todos, em pleno Museu de Arte Moderna. Não tardou e Antonio Manuel – um “jovem cuja fisionomia estampava aquela palidez das decisões históricas” – logo “apontou na direção da escada”. A partir dali, o público deixava

de ver as obras expostas e se voltava para aquele ponto da escada. E, diga-se a verdade, o público já dava demonstrações de impaciência.

– Como é? Vai ficar nu ou não vai? Reclamou alguém em tom não muito alto mas irritado.

Lá, na escada, tendo ao lado uma bonita mulata, Antônio Manuel começa o seu striptease: tira a camisa, desabotoa as calças. A moça o acompanha: tira a blusa e desabotoa a saia. Ele tira a calça: está de cuecas. Ela tira a saia: está de calcinhas... O público, magnetizado. Mas ainda não aplaude. Ele quer mais.

O rapaz e a moça estão agora seminus diante de mais de mil pessoas, no Museu de Arte Moderna. Estão pálidos, assustados com sua própria audácia. Mas o público está a ponto de vaiar: quer a nudez total. Antônio Manuel se resolve: olha para a moça e, num gesto, tira as cuecas – fica nu em pelo. A moça tira o soutien, mas não tem coragem de despir as calcinhas. Não faz mal. Diante da nudez do rapaz, o público irrompe numa estrondosa salva de palmas. Era a consagração. Antônio Manuel, tomado de euforia, balança-se agora, nu, pendurado no balaústre da escada⁶⁵³.

Avisada a polícia, os manifestantes “pegaram apressadamente suas roupas” e sumiram na multidão. Entretanto, pontuou-se, “houve quem não gostasse desse final de ato”, pois “a coisa, para ser completa, devia culminar com a prisão dos manifestantes... Os manifestantes, porém, não pensavam assim. Se arrancaram”. Dito isso, o texto prosseguiu descrevendo, não sem sarcasmo, a descarada estupidez, sempre na ótica de Gullar, de um pretenso diálogo de vanguarda:

Passado o rebuliço, as pessoas voltaram a contemplar as obras expostas e a discuti-las. “Este pedaço de rolha aqui devia ser um pouco maior ou não?” “No meu entender, em vez de rolha, o artista devia por aí um pedaço de lingüiça”. “Que absurdo! Comentou um terceiro. Lingüiça, o Goover já usou na Bienal de Paris”...⁶⁵⁴

⁶⁵³ Idem, *ibidem*.

⁶⁵⁴ Idem, *ibidem*.

Ao final do texto, Gullar elegeu um personagem, "um homem de meia idade e de fala fácil", como porta-voz de um discurso autorizado sobre o evento. Falando a uma "roda de pessoas atentas", o tal "conferencista" explicou aos demais tanto os propósitos de Antonio Manuel quanto o sentido "histórico" de seu gesto, numa fala muito próxima, diga-se, das defesas críticas que efetivamente se publicaram a época.



100. Página de O Pasquim, 28 de maio de 1970.

Disse o homem:

- Houve uma grande incompreensão da parte da comissão organizadora do Salão e do júri de seleção. Antônio Manuel tinha se inscrito para expor no Salão, mas não o aceitaram. Não o aceitaram apenas porque ele se propunha a ser a sua própria obra em exposição. O júri ponderou que, para aceitá-lo como obra de arte, teria de submetê-lo a todas as exigências que regem a escolha e exposição das demais obras. Teria que ficar, no Salão, em exposição, durante dois meses, sem sair nem pra comer nem pra dormir em casa. E, se obtivesse o prêmio de aquisição? Passaria a ser propriedade do Governo? Iria para o acervo do Museu nacional de Belas Artes?

- Pois bem, essas e outras ponderações absurdas - prosseguiu o conferencista - levaram o júri a rejeitar Antônio Manuel como obra de arte digna de ser exposta... O que não impediu que ele, rompendo com tais convenções idiotas, se expusesse ao público, como acabou de fazer.

E explicou que aquela era uma noite histórica para a arte. "O Brasil acaba de assumir definitivamente a vanguarda das artes no mundo. O gesto de Rembrandt que, no século XVII, rompendo com as convenções, se fez tema de sua própria pintura, realizando dezenas de auto-retratos, se completa nesta noite quando o

artista se torna, não apenas tema de sua obra, mas a própria obra. É a integração total⁶⁵⁵.

Citando dados verdadeiros – como o processo de inscrição e recusa no Salão – e algumas conclusões de impacto – como a negação das convenções da instituição-arte ou a “integração total” entre arte e vida –, Gullar apropriou-se do discurso da vanguarda e assim permaneceu a meio termo entre divulgá-lo como explicação do evento ao leitor do *Pasquim*, ou simplesmente esvaziá-lo como mera ficção declamada por um personagem literário qualquer. Ao final do texto, enfim, entre a gozação descarada e um sinal de compreensão ideológica, o poeta mencionou ainda um último diálogo entre visitantes do Salão:

– Ele é mais bonito do que ela. Um corpo bem desenhado e muito proporcional... como o Davi.

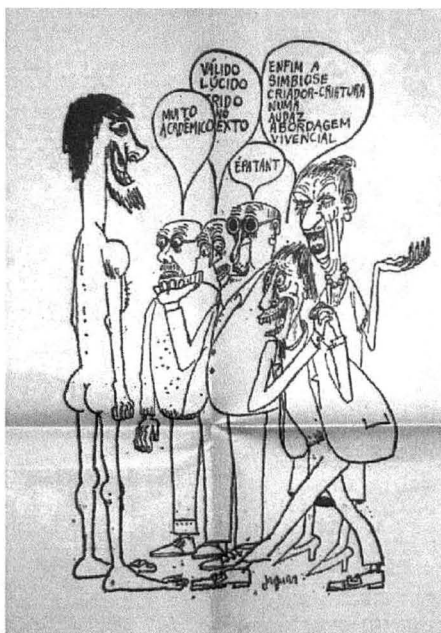
– Essa não. É porque ela não tirou as calcinhas... Como é que você pode saber?

Conclusão nossa: esse pessoal jovem não está nem um pouco contente com o mundo em volta. Também pudera, né?⁶⁵⁶

Em que pese, portanto, toda a trama de imagens caricatas do texto, ainda havia nele um sentido último, histórico e geracional que parecia senão justificar mas ao menos “explicar” ações como aquela. Afinal – e “também pudera, né?” – frente às vicissitudes do “mundo em volta”, ou seja, frente a um contexto autoritário institucionalizado pelo AI-5, o que se poderia esperar desse “pessoal jovem”? A postura do poeta, finalmente, não escondia suas contradições internas, o que decerto remontava à trajetória ambígua do próprio escritor. Pois como crítico de arte, Ferreira Gullar seguiu, ao longo dos anos 60, um percurso intelectual bem peculiar, indo da vanguarda neoconcreta ao nacionalismo de inspiração “popular”, passando pelo engajamento cepecista e o rompimento com as vanguardas.

⁶⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁵⁶ Idem, *ibidem*.



101. Desenho do cartunista Jaguar ilustrando o artigo de Ferreira Gullar no *Pasquim*, 28 de maio de 1970.

Ao lado do texto de Gullar, há ainda um curioso desenho que merece menção, uma charge em que o cartunista Jaguar satirizou o caso do Salão Nacional [fig: 101]. Na ilustração, feita bem ao estilo despojado do jornal *O Pasquim*, vemos um grupo de senhores distintos que apreciam, admirados, com olhos bem arregalados, o corpo nu de Antonio Manuel. Nas falas dos *connaisseurs*, a linguagem de apreciação estética é ali motivo de graça, claro, o que entretanto não deixou de caracterizar uma leitura possível – do cartunista, do jornal e em partes de Gullar – acerca do lugar, ou da falta de lugar, da arte de vanguarda. “Muito acadêmico” – avaliou um dos senhores, encobrendo uma voz de aprovação que já dizia “válido, lúcido...”. Já um

terceiro, com a concisão típica dos grandes julgamentos, simplesmente afirmou: “Épatant”, ao que outro, extasiado, respondeu: “Enfim a simbiose criador-criatura numa audaz abordagem vivencial”⁶⁵⁷. Essa mesma estratégia jocosa, Jaguar repetiu ainda em outra ocasião, numa segunda charge publicada no *Última Hora* e republicada na revista *Veja* [fig: 102]. Explorando o embate direto de opiniões, o cartunista representou agora dois homens que, diante de um Antonio Manuel nu mas já meio impaciente, discordavam no julgamento. Enquanto o primeiro achava “genial o cara expor a si mesmo!”, o outro, visivelmente insatisfeito, e cobrindo com a mão a genitália do artista, achava tudo “muito acadêmico”⁶⁵⁸. Em comum nas duas charges a imagem de um corpo completamente objetificado, ou seja, feito objeto não apenas para a faculdade estética e seus juízos, mas sobretudo para a volúpia do olhar.

⁶⁵⁷ Textos da charge do cartunista Jaguar publicada ao lado do artigo de GULLAR, Ferreira. É ferro na boneca. Op. cit.

⁶⁵⁸ Charge intitulada “Jaguar e o pintor nu”, publicada no jornal *Última Hora*, de 27 de maio de 1970, e republicada na revista *Veja*, São Paulo, nº 90, 27 maio 1970, p. 80.

Em outro contexto, o crítico Antonio Bento também demonstrou, como Gullar, uma postura marcada de ambigüidades. A esse respeito, por exemplo, notemos agora as contradições presentes em dois artigos jornalísticos do crítico. No primeiro texto, de 18 de maio, Bento sugeriu uma postura definida, compreensiva, pois não só destacou a ousadia anti-institucional de Antonio Manuel como chegou a ressaltar o ineditismo inclusive internacional de sua ação. "Jamais se registrou", disse ele,

JAGUAR e o pintor au



102. Desenho do cartunista Jaguar publicado no jornal *Última hora*, em 27 de maio de 1970.

em toda a história do Salão Nacional, desde o Império à República, uma abertura tão rumorosa como a que aconteceu no fim da última semana. Foi um fato inédito, não só no Brasil como no cenário internacional. (...) Era como se Adão e Eva tivessem comparecido ao "vernissage" do Salão Moderno. A surpresa foi geral, diante da inesperada cena de "happening". Houve grande confusão e o artista conseguiu fugir ante o pasmo dos presentes. (...) Antonio Manuel, nascido em Portugal, é um ousado jovem de vanguarda, que não se curva às exigências regulamentares nem à censura do próprio Salão ou das autoridades policiais⁶⁵⁹.

Quatro dias depois, contudo, em 22 de maio, Antonio Bento publicou um artigo com uma postura um pouco diferente, e por certo mais polêmica⁶⁶⁰. Curiosamente – e aqui chegamos à ambigüidade – nesse novo texto o crítico acabou por rever, apesar do pouquíssimo tempo entre um artigo e outro, boa parte de seu posicionamento anterior frente ao dito "happening" de Antonio Manuel. Como num passe de mágica, o

⁶⁵⁹ BENTO, Antonio. "Adão" e "Eva" agitam o Salão Nacional de 70. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970. Ao que parece, foi justamente neste texto que pela primeira vez se publicou a palavra *happening* para designar a ação de Antonio Manuel, o que trouxe conseqüências imediatas. A primeira delas, claro, foi a negação do próprio artista, que declaradamente refutou a denominação: "Eu não quero que as pessoas rotulem: 'o que Antonio Manuel fez foi um happening, foi um conceito de arte conceitual'" – afirmou. "As pessoas têm a mania de rotular, e a meu ver este rótulo é uma forma de radicalizar, de fechar uma idéia. Fechar uma coisa, quando essa coisa tem mil aberturas"⁶⁵⁹. A reação é previsível. Pois se os "rótulos", de um lado, cumprem sim um papel hermenêutico preciso ao atuarem como bússolas simbólicas, de outro, contudo, eles realmente tendem a antepor conceitos à experiência, o que pode ser visto como um dispositivo limitador na geração de novos sentidos. E além disso, convenhamos, encoberta por uma chancela "de arte", a ação de Antonio Manuel também tendia a descolar-se de sua condição – legítima – de "protesto". A negação de Antonio Manuel foi publicada em *Eu sou a obra e fiquei nu no MAM. Correio Braziliense*, Brasília – DF, 28 jun. 1970.

⁶⁶⁰ BENTO, Antonio. Dada no Salão Moderno. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.

“ineditismo” do evento, embora reafirmado, perdeu agora o status “internacional” de antes e assumiu uma feição negativa, tornando-se uma simples diluição das vanguardas históricas.

Alguns jovens de vanguarda pensam que estão fazendo obras originais com as suas extravagâncias apresentadas nas exposições. Na realidade, estão repetindo DADA, surgido a mais de meio século. (...) O próprio episódio em que esteve envolvido Antonio Manuel, é típico do movimento dadaísta. Queria esse jovem artista que ele próprio figurasse no Salão, inteiramente nu, como obra de arte. Foi assim criado, com sua proposta, um caso inédito no Brasil. (...) [Mas] o que ele queria mesmo era fazer protesto e agitação, chamando a atenção para ele próprio no Salão.

No início do movimento pop, que também começou imitando a DADA, o norte-americano Oldemburgo [sic] propôs-se a aparecer nu numa exposição. O seu exemplo está assim tendo imitadores⁶⁶¹.

Em apenas quatro dias, portanto, o gesto de Antonio Manuel mudou em tudo: de “happening” passou a “protesto e agitação” e de “fato inédito” no “cenário internacional” chegou à simples imitação da pop e repetição do dadá. Por outro lado, pensando bem, deve estar claro que não foi propriamente o gesto que “mudou”, e sim a leitura que se fez dele, o que pode ser revelador. Afinal, segundo me parece, não foi o crítico que propôs uma “nova” interpretação para o evento, mas sim a *nudez de Antonio Manuel que de algum modo obrigou o crítico a se informar e buscar antecedentes para o gesto* – o que indica, em boa medida, que o movimento transformador deve ter corrido no sentido da ação para interpretação – da “obra” para a “crítica” – e não o inverso. No restante do artigo, Antonio Bento deixou de lado a ação realizada na abertura do Salão Nacional e concentrou-se na proposta inscrita no Salão – a própria sugestão do corpo como obra. Ao final do texto, e como em Ferreira Gullar, o crítico acabou por atribuir à inquietude típica dos jovens a causa de tudo. “Mas o episódio escandaloso” – afirmou com segurança – “tem a sua explicação”:

É o espírito de DADA que está solto no Salão Moderno. A agitação agora registrada reflete a situação de angústia e desassossego de uma parte da mocidade que deseja a desmoralização e até o desaparecimento do próprio

⁶⁶¹ Idem, *ibidem*. O artista pop norte-americano mencionado é Claes Oldenburg.

Salão, numa atitude de evidente significado niilista. São coisas típicas da mocidade⁶⁶².

Muito mais severo, o crítico Jacob Klintowitz, notável adversário das vanguardas, não encontrou por seu turno nenhuma explicação racional para o ocorrido⁶⁶³. Limitando-se ironicamente a associar o estado de nudez com a irracionalidade de um país quente e tropical, o crítico lamentou a carência nacional de "pintores do melhor nível" e destacou a gratuidade do gesto de Antonio Manuel.

Fosse a vida uma simples significação de aparências e pelo simples fato de nascer num forno o gato se tornasse biscoito, teríamos um país de grande realidade artística e os corredores de nossos edifícios lotados de pintores do melhor nível. Infelizmente, para o Brasil, a realidade é outra.

Hoje o nosso tema (...) é o malfadado Salão Nacional de Arte Moderna em sua trágica trajetória do ridículo ao mais ridículo, em um de seus lances mais pitorescos e dotados de beleza, do charme e do veneno do homem brasileiro...

País tropical tem dessas coisas. E o bom de nossos ridículos é que se perdem na voragem do sol e na pouca importância que damos à maioria das coisas. O episódio ridículo e pitoresco de hoje, nosso primeiro comentário sobre o "malfadado", é o homem nu na inauguração, sr. Antonio Manuel.

Quem é esse pintor? Antes de mais nada, um jovem que nunca realizou nenhuma obra de valor e que, num dia de calor, reconheceu aqui na frente da Tribuna (em conversa comigo) que o seu trabalho não tinha nenhuma importância. Nos últimos tempos a sua participação tem sido notada, mas nunca através de suas obras e sim por calúnias, escândalos e coisas do gênero.

Qual era o seu trabalho? Era ele mesmo: posaria de estátua viva. Significação da estátua viva? Nenhuma. Uma besteira como qualquer outra num país em que elas nascem como as flores e a erva⁶⁶⁴.

E mesmo como protesto, prosseguiu o crítico, o gesto de Antonio Manuel também parecia não possuir sentido algum, pois "ninguém entendeu bem contra o que ele protestava. Se era contra o Salão só poderia ser por não ter sido aceito, uma vez que remetera a sua

⁶⁶² Idem, *ibidem*.

⁶⁶³ KLINTOWITZ, Jacob. O nu no "malfadado". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1970.

⁶⁶⁴ Idem, *ibidem*.

proposição e, portanto, aceitava as regras do jogo". Mas então, ponderou Klintowitz, qual poderia ser afinal o sentido daquela ação?

Se não é um protesto na definição do termo, se o artista protestante é medíocre (até hoje), se aceitava *a priori* o Salão, se fazia parte do Júri o seu líder espiritual, sr. Frederico Morais, só podemos colocar o seu gesto na vasta área da patologia e no capítulo das manifestações neuróticas: trata-se de um exibicionismo sexual.

Aqui faço uma pausa: sendo isso, estamos solidários. Não temos condições pessoais de tecer comentários sobre problemas psicológicos e suas manifestações, nem somos, em princípio, contra os doentes. Essa coluna coloca-se com clareza. Se for problema de ordem psicológica e patológica, nós não participamos. Se for manifestação estética, nós podemos dizer que o "malfadado" encontrou o que merece: o seu par, a metade perdida de que fala Platão⁶⁶⁵.

Em suma: se o trabalho é uma besteira, o artista é uma farsa e o protesto é descabido, e se nem mesmo Frederico Morais, "líder espiritual" da vanguarda, avalizou a proposta de Antonio Manuel, então o gesto só teria sentido, segundo o crítico, se visto como a expressão de algum distúrbio psicológico *do artista*, o que parecia levar a discussão para o plano pessoal. Mas só "parecia", é evidente. Pois não é difícil ver a rancorosa fala de Klintowitz como um sintoma de uma determinada conjuntura histórica que certamente ultrapassava a mera implicância pessoal, embora ela existisse. De diversas maneiras, o pensamento de críticos como Jacob Klintowitz ou Ferreira Gullar, para ficar em exemplos fortes, baseava-se na manutenção de um discurso reformista, na defesa do progresso histórico, na associação positiva entre arte e nação e, conseqüentemente, na recusa dos propósitos (ou despropósitos) das vanguardas. Fosse numa leitura mais próxima da pintura como modelo universal da "grande arte", como em Klintowitz, ou mais aberta ao "popular" e ao "realismo crítico", como em Gullar, o fato é que era intolerável a idéia de uma arte que parecia agir *contra a própria arte* – contra seus valores, sua história, suas instituições e suas formas de comunicação pública. E convenhamos: não havia realmente muita coisa em comum entre a nudez de Antonio Manuel – ou as trouxas de Barrio ou as garrafas de Cildo – e o sentido convencional de arte, este basicamente

⁶⁶⁵ Idem, *ibidem*.

pautado na relação entre o gênio, a obra-prima e a beleza. Destituída de alcance público, a vanguarda, ainda que “crítica” e “guerrilheira”, era vista como um exercício de hermetismo elitista, simples jogo retórico e polêmico que, aos olhos daqueles críticos, não cumpria o papel educativo que o momento histórico repressivo demandava. Não é de admirar, portanto, que os lances mais radicais da vanguarda, uma vez esvaziados de seus sentidos históricos, fossem vistos apenas como vestígios de gratuidade, alienação ou demência. Ou um pouco de cada, como em Klintowitz.

5.4.2. Vanguarda, resistência e exemplaridade política

No dia 05 de junho de 1970, passados apenas três dias do artigo de Jacob Klintowitz, o periódico carioca *O Jornal* publicou um extenso depoimento de Antonio Manuel, aqui já várias vezes mencionado⁶⁶⁶. Contextualizando o evento e o artista, Dário Carlomagno publicou, ao lado do depoimento, uma ligeira apresentação crítica. Entre outras coisas, esse pequeno texto buscou justificar o poder transformador da ação do artista através – precisamente – da incompreensão generalizada do júri e da crítica. Assim, e isso é interessante, a recusa no Salão e a intolerância de parte da crítica funcionavam ali como uma espécie de *virtude* da proposta, pois exibiam a aparente incapacidade do circuito de arte em lidar com práticas que subvertessem sua lógica interna e sua dinâmica social.

O júri [do XIX Salão Nacional de Arte Moderna], incapaz de julgar a nova proposta, não teria outra alternativa ante o choque senão rejeitar a situação conflitiva em que se encontrava. Viciado em julgar objetos sem vida, como apresentar um parecer sobre algo que pensa, que não esquentar lugar, e principalmente que desloca as consciências acomodadas num ritmo linear? (...)

Rótulos como *exibicionista*, *agressivo* e outros são destituídos de importância no caso do artista que tem fundamentos em suas atitudes. Tudo passa a plano secundário em se tratando dos objetivos, dos caminhos em que a arte se arrasta⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ MANUEL, Antonio. *Eu sou a obra... eu sou a obra...* Op. cit.

⁶⁶⁷ Dário Carlomagno apud Idem, *ibidem*.

Vimos há pouco, inclusive, que o próprio Antonio Bento, embora antipático à “agitação” de Antonio Manuel, definiu o artista como um “ousado jovem de vanguarda que não se curva às exigências regulamentares”⁶⁶⁸. A idéia, portanto, de um artista – ou de uma geração – que “não se curva” às regras institucionais da arte não deixava de ser uma idéia positiva, porque definidora de uma postura estética que se ancorava – para o bem ou para o mal – em uma posição ideológica razoavelmente definida. Pois em sentido amplo, opor-se às instituições culturais, sobretudo em se tratando de um Salão oficial, implicava na recusa dos seus lastros políticos e ideológicos – muito embora isso não significasse uma associação direta e simplista entre um salão de arte e os fundamentos de um Estado autoritário. A questão, na realidade, era mais simples e podia ser resumida num pequeno rol de estratégias, como, por exemplo, desestabilizar as práticas institucionais através de pequenas ações subversivas, polemizar com os juízos críticos baseados no mito fetichista da aura e afirmar de uma vez a democratização irrestrita da sensibilidade. Tratava-se, enfim, de recusar, e por uma via material e histórica, os alicerces da ideologia burguesa dominante, com tudo de utópico e vago que nisso havia⁶⁶⁹.

Colado nessa recusa, não se negue, havia também um sentido vagamente “contracultural”, de negação dos valores dominantes, misto de ativismo político e revolução comportamental. Dário Carlomagno, por exemplo, chegou mesmo a mencionar a nudez frontal de John Lennon e Yoko Ono na contracapa de um disco de 1968 [fig: 103] como um



103. John Lennon e Yoko Ono: imagem da contracapa do disco *Two Virgins*, de 1968.

⁶⁶⁸ BENTO, Antonio. “Adão” e “Eva” agitam o Salão Nacional de 70. Op. cit.

⁶⁶⁹ Anos depois, essa leitura anti-institucional já estava relativamente estabelecida. O crítico Roberto Pontual, por exemplo, afirmou, já em 1975, que Antonio Manuel usou o “mesmo circuito de convenção da arte para negá-lo”, e assim transcendeu as convenções da arte, explicitando que o “grande tema” de sua geração foi mesmo “a integração ou a diluição da arte na vida”. PONTUAL, Roberto. O belo e a bala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1975.

antecedente direto do despojamento de Antonio Manuel⁶⁷⁰. Entretanto, em outro registro, é preciso notar que a quebra de tabus presente em *O corpo é a obra* talvez estivesse mais próxima das questões do tropicalismo do que propriamente da contracultura internacional. Antonio Manuel, já foi dito, era amigo pessoal de Hélio Oiticica e chegou a participar diretamente da obra *Tropicália*, em 1967. Além do mais, a notável dimensão sensual de um corpo repentina e publicamente posto a nu não deixava de ter precedente nas primeiras capas *Parangolés*, de Oiticica, que como notou Guy Brett, “já eram por natureza transsexuais”⁶⁷¹. Mas mais do que isso, foi o próprio artista que, vinte dias depois da abertura do Salão Nacional, manifestou a possibilidade da aproximação com o tropicalismo, se bem que agora sob um outro viés: o da cultura de massa, especialmente através do imaginário televisivo. Num raciocínio curioso, Antonio Manuel percebeu que a fusão arte-vida, proposta em ações como o nu, punha em questão um impasse, digamos, “tropicalista”, já que obrigava a vanguarda a considerar a validade artística inclusive do gosto médio e massificado, aí incluídos nomes como Flávio Cavalcanti e Chacrinha, como veremos abaixo. Pois se tudo era arte, ponderou o artista, então como julgar, a partir dali, a eventual validade de cada experiência estética? Como avaliar e portanto discernir uma coisa da outra? A resposta, importantíssima, foi uma só: através de uma *ética da invenção*.

A partir do momento em que tudo é arte eu acho que existe uma diferença. Flávio Cavalcanti é arte “repressiva”. Chacrinha é arte “desrepressiva”. Por que deixa toda a participação do público funcional. Deixa todo mundo criar junto com ele. Chacrinha apenas propõe as coisas. O público aceita ou não aceita. Chacrinha, dentro do plano, é o maior artista plástico que surgiu no Brasil nos últimos tempos. É o cara mais criador que existe por aqui. Totalmente inconsciente, intuitivo. A gente pode desligar o Chacrinha criador do Chacrinha comercial. Mas mesmo assim reconheço que o comércio dele faz parte da sua criação. Tá dentro do esquema do Chacrinha. Como diz o Torquato, eu quero ficar na geléia geral, morrer na geléia geral brasileira⁶⁷².

⁶⁷⁰ Dário Carlomagno apud MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit. Os músicos John Lennon e Yoko Ono apareceram nus na contracapa do álbum experimental *Two Virgins*, primeiro disco da dupla, lançado em novembro de 1968.

⁶⁷¹ BRETT, Guy. O exercício experimental de liberdade. In: *Hélio Oiticica*. Exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 30 set. 1996 a 30 jan. 1997, p. 232-233. Catálogo de exposição. Nesse texto, o crítico Guy Brett faz uma série de referências à relação entre arte e sexualidade na obra de Oiticica.

⁶⁷² MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... Op. cit. Só para constar: Flávio Cavalcanti e Abelardo Barbosa – o Chacrinha – eram dois conhecidos apresentadores de

Num dado momento, as raízes do julgamento da arte abandonaram o solo kantiano da experiência estética formal, subjetiva e desinteressada e alcançaram o terreno – para lembrar Peter Bürger – da “práxis vital”. Aparentemente finalizado, portanto, o projeto histórico de desautonomização estética jogava agora a arte na vida e com ela partilhava, precisamente, os discernimentos éticos da política. Prazer e desprazer diante do belo eram substituídos por outras dicotomias fortes como arte “repressiva” ou “desrepressiva”, por exemplo. O fundamento era pragmático, perceba-se, pois fazia da arte um mecanismo criativo que só poderia funcionar fora da contemplação. Era o *interesse*, enfim, e não mais o distanciamento estético, que deveria guiar os caminhos da invenção – um interesse ético, ideológico e existencial. Mas se esse fundamento de vanguarda, espécie de introjeção do político no estético, estava na raiz mesma de todo projeto conceitualista, não admira que no caso brasileiro ele tenha se tingido com as cores da resistência política. Diante de um contexto repressivo e autoritário, a tônica da liberdade existencial desde logo se transfigurou em liberdade civil, e os temas da arte como “vida” ou como “política” tornaram-se extremamente permeáveis entre si.

Como notou, anos depois, o crítico Wilson Coutinho, a questão da liberdade

está presente em toda a geração de Antonio Manuel, aquela que surgindo em 68 ia confrontar-se com dilemas políticos, angústias infinitas e ânsias maiores ainda. Não era só o sistema repressivo da época que autorizava devaneios de liberdade, mas também problemas específicos da arte, da sua relação com a vida, com a comunidade, com novas linguagens que também produziriam novos espectadores⁶⁷³.

Próxima da realidade social ou nela dispersa, a estrutura fenomênica de cada obra, de cada gesto de arte, tinha agora à disposição o cruzamento de aspectos “universais” e “particulares”. Juntos, vanguarda

programas de auditório da TV brasileira. Ambos estrearam na televisão em meados dos anos 50. Em 1970, enquanto o primeiro inaugurava o “Programa Flávio Cavalcanti” na TV Tupi do Rio de Janeiro, o segundo foi contratado pela Rede Globo, aonde chegou a apresentar dois programas, a “Buzina do Chacrinha” e a “Discoteca do Chacrinha”. Com perfil polêmico, populista e autoritário, Flávio Cavalcanti de fato soava ou podia soar como o avesso do estilo inventivo, cômico e improvisado de Chacrinha, que por sinal chegou mesmo a atrair o ideário tropicalista, como na conhecida música de Gilberto Gil (*Aquele abraço*, 1969).

⁶⁷³ COUTINHO, Wilson. No espaço ABC, os frutos de Antonio Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1980.

crítica e resistência política – respectivamente o “universal” e o “particular” – fizeram de eventos como o de Antonio Manuel uma possibilidade de intersecção direta entre a negação da autonomia estética, de um lado, e a recusa de um sistema repressivo, de outro. A associação, evidentemente, é carregada de ingenuidade, sobretudo quando vista à distância, o que de qualquer forma não apaga a verdade de sua condição histórica. E é um pouco por isso mesmo, diga-se, que Ronaldo Brito afirmou, treze anos depois, que

Só em nosso ambiente ele [o nu de Antonio Manuel] é inteligível, somente aqui detona sua ambígua explosão, a sua forma inocente e dramática de exibição. A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de provocação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda obra é corpo, pelo menos, corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana, por demais humana; isto é, mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político – estão sendo atacados o elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate – viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente⁶⁷⁴.

Não mencionei até agora, mas o próprio Antonio Manuel declarou – passados dezesseis anos – algumas motivações políticas diretas do corpo como obra, lembrando-se tanto das passeatas estudantis quanto do caso, já mencionado, da prisão de seu amigo Raymundo Colares. Era chegada a vez, enfim, de entender o corpo como lugar de confronto efetivo, ou como preferiu Ronaldo Brito, “como veículo de provocação política”.

Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal, era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo etc. Fui cortado. Ao mesmo tempo, soube que o Colares havia sido preso por ter quebrado o vidro do MAM com um pedrada. Peguei uns recortes sobre ele, inclusive uma foto saída nos jornais em que se via o Embaixador norte-americano Elbrick entregando-lhe um prêmio IBEU de 1969, e fui à polícia. Fiquei uma hora ouvindo um sermão do delegado de plantão, situação que me humilhou muito. Encontrei o Colares numa cela comum com 20 presos num cantinho, todo sujo. O delegado acabou libertando-o e ele foi para sua casa, em Santa Teresa. Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da

⁶⁷⁴ BRITO, Antonio. Anônimo e comum (jul. 1983). In: MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 09. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

inauguração. *Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no vernissage ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande*⁶⁷⁵.

Esforço literal, essa política pública do corpo foi encarada por Ronaldo Brito com ceticismo e tragicidade. Evocando quem sabe a perversidade de uma conjuntura de terror em que os corpos dissidentes arriscavam o exílio, a tortura ou a morte, o crítico destacou a ineficácia inclusive simbólica do gesto de Antonio Manuel.

Não sei se é lícito falar aí em astúcia dialética. Talvez o caso seja mesmo trágico: o construtivismo social-democrata negado, virado ao avesso, acaba e só pode acabar numa espécie de terrorismo artístico. (...) O *Nu* condensa assim uma série de esforços de linguagem locais mas evidencia também a sua relativa ineficácia, a sua relativa irrealdade dentro da cultura brasileira. Por isso, ao olhar histórico, há algo de triste nesse momento de alegria narcisista e iconoclasta: a sua solidão, a sua fragilidade como manobra libertária frente ao peso do obscurantismo vigente⁶⁷⁶.

Publicado em 1983, esse realismo crítico de Brito coincidiu, não por acaso, com um contexto preciso. Era o momento, por exemplo, de difusão de certa consciência histórica diante da "irrealidade", ainda que relativa, dos projetos de vanguarda. Mas também era o momento, diga-se de passagem, de revisão pública das estratégias da esquerda brasileira diante do golpe militar; aí incluído o embate entre reforma e revolução. E nesse contexto, deixemos claro, a crítica de Ronaldo Brito tornava-se especialmente inteligível e convincente. Afinal, entre outras coisas, o gesto de Antonio Manuel não deixava mesmo de ser, em larga medida, um trágico sintoma da ineficácia "guerrilheira" ou "terrorista".

Por outro lado, e é aqui que quero chegar, parece-me também inegável que, num plano alegórico, o gesto do artista ainda podia

⁶⁷⁵ MANUEL, Antonio. Porque fiquei nu [depoimento de 17 abr. 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição. Na revista *Veja* de junho de 1970, o motivo da prisão de Colares parecia mais banal: "Preso e espancado pela polícia carioca, há duas semanas, por andar pelas ruas do Rio sem carteira profissional – que não existe para artistas plásticos – o pintor Raymundo Colares, 26 anos, recebeu dois dias depois de ser solto uma recompensa por suas desventuras. Entre mais de cem concorrentes, ganhou um dos dois prêmios de viagem ao estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna". Prêmios à censura, *Veja*, São Paulo, nº 91, 03 jun. 1970.

⁶⁷⁶ BRITO, Antonio. Anônimo e comum. Op. cit., p. 09.

“funcionar” como narrativa de uma postura efetiva, ainda que relativamente “ineficaz”. Pois pensando bem, essa eventual “ineficácia” social ou simbólica não parece ter esgotado ou sequer impedido a circulação de toda uma ampla gama de discursos públicos. Além disso, é preciso perceber que não existiam condições históricas suficientes – nem mesmo na confluência entre o sistema repressivo, o elitismo da cultura e o pensamento de vanguarda – que justificassem *por si* a existência ou o impacto daquela nudez. Por outras palavras, e aqui chegamos ao ponto, a ação de Antonio Manuel era, enfim, uma reação voluntária cuja forma, expansiva em muitos sentidos, foi desde logo vista como um *modelo de atuação e comportamento*. E nesses termos, veremos agora, o primeiro a notar o caráter *exemplar* do gesto de Antonio Manuel foi o crítico Mário Pedrosa.

Nem todos sabem, mas ao que parece *O corpo é a obra* foi o primeiro e mais intenso exemplo da conhecida definição de “arte” como o “exercício experimental de liberdade”, proposta por Mário Pedrosa⁶⁷⁷. Em questão, claro, mais que a definição formal da palavra “arte”, estava a descrição ética de um estado modelar e permanente de coragem civil – um estado, afinal, em que era preciso ousadia para romper com as falsas escolhas

⁶⁷⁷ PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela, 15 maio 1970. Publicada depois em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973. Antes disso, a noção de arte como “exercício experimental de liberdade” era apenas um indicativo genérico da condição estético-libertária atribuída à arte recente, e não uma condição de obras ou eventos específicos, como em *O corpo é a obra*. Do que pude encontrar, a primeira referência – genérica – de Mário Pedrosa a essa condição foi publicada em março de 1968, na apresentação do “Manifesto pela arte total”, do crítico francês Pierre Restany, onde se lê: “Hoje, o que o artista mais consciente faz é algo inédito na história: o exercício experimental da liberdade”. Entretanto, já em novembro de 1967, Hélio Oiticica, num artigo da revista *GAM*, fez referência à conhecida expressão, atribuindo-a a Mário Pedrosa: em minha obra, disse ele, busco a “derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como ‘exercício experimental de liberdade’”. O artigo foi publicado em 1968, mas teria sido escrito entre novembro e dezembro de 1967. Geralmente associada a uma produção artística comportamental e conceitualista, a idéia de arte como “exercício experimental de liberdade” começou a aparecer com mais frequência no discurso de artistas e críticos a partir sobretudo de 1969. Em 1970, para citar um exemplo que aqui nos interessa diretamente, Frederico reforçou essa definição de “arte” logo no primeiro parágrafo de seu “Manifesto Do Corpo à Terra”: “pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade – a arte é, na verdade, um exercício experimental de liberdade. Claro, também que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade”. Respectivamente: PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1968; OITICICA, Hélio. O aparecimento do suprasensorial na arte brasileira [nov-dez. 1967]. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 13, 1968; e MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra (18 abr. 1970), originalmente publicado em TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (1). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970, p. 05 e TRISTÃO, Mari’Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970, p. 05.

sociais. Então com 70 anos, foi Mário Pedrosa quem primeiro viu na ação do jovem Antonio Manuel o aspecto positivo de uma linguagem negativa – para relembrar os termos de Ronaldo Brito. Mas ao contrário de Ronaldo, Pedrosa não dispunha de nenhum distanciamento histórico que permitisse ver a “fragilidade” da “manobra libertária”⁶⁷⁸ de Antonio Manuel. Julgando no calor da hora, o velho crítico limitou-se a apostar no futuro.

Em fins dos anos 60, Mário Pedrosa, o mais importante crítico de arte do país, recebia com freqüência em sua casa amigos e jovens artistas. Num dado momento, Antonio Manuel, para quem o crítico “foi um verdadeiro pai, um amigo”, passou também a freqüentar a casa de Pedrosa, “geralmente no final da tarde”⁶⁷⁹. Sobre esses encontros, o artista lembrou-se particularmente das opiniões do crítico “a respeito da experiência, pela qual passamos atualmente, da sociedade de consumo de massa. Mário dizia que entraríamos num processo de banalização da vida e da corrupção, características da cultura imperialista e da ditadura”⁶⁸⁰.

Simpático à rebeldia de Antonio Manuel, o caso é que Mário Pedrosa surpreendeu-se ao ver o artista chegando em sua casa momentos depois do evento no Salão Nacional.

Em 1970, imediatamente após ter realizado *O corpo é a obra* no MAM, fui para a casa do Mário porque precisava de contato com uma pessoa como ele. Era importante para mim ouvir sua fala e ter o respaldo de um homem com a sua importância e experiência de vida. Hugo Denizart, Alex Varela e mais alguns amigos estavam comigo. Quando cheguei lá, um amigo do Mário, do Ministério da Educação, havia ligado e lhe comunicado todo o evento. Ele estava firme, com toda a sua virilidade e alegria juvenil, e se surpreendeu ao me ver chegando no calor do acontecimento. Acabei passando boa parte da noite lá e, como Hugo tinha um gravador, registramos parte da conversa em que Mário fala um pouco do meu trabalho. Daí resultou o texto com seus comentários sobre *O corpo é a obra*, onde ele dizia que eu estaria fazendo “o exercício experimental de liberdade”⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ BRITO, Antonio. Anônimo e comum. Op. cit., p. 09.

⁶⁷⁹ MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Op. cit., 18.

⁶⁸⁰ Idem, ibidem, p. 18.

⁶⁸¹ Idem, ibidem, pp. 18-19. Em outro depoimento, de 1986, Antonio Manuel lembrou-se do encontro com Mário Pedrosa através de uma seqüência de fatos ligeiramente diferente: “Terminado o ritual, fui para a casa do Jackson Ribeiro, onde recebi um telefonema do Mário

O texto a que se refere Antonio Manuel é um diálogo entre Mário Pedrosa, Alex Varela, Hugo Denizart e o próprio artista que foi publicado pela primeira vez em 1973 no periódico *O Jornal*, como parte da proposta *De 0 às 24 horas*, já analisada⁶⁸². A ênfase de Mário Pedrosa na ética da fusão arte-vida e na transcendência mesma da vida em relação às normas da arte fizeram do texto uma espécie de grito privado contra qualquer forma de repressão ou tabu – um manifesto utópico tão exemplar, eu diria, quanto o próprio gesto de Antonio Manuel.

O seu gesto se apresentando como obra, fazendo o que você fez, desmanchou, mostrou que o refugamento do salão não tem a menor importância. E o fato de você não ser recebido, de não estar constando no regulamento – o que existe é a vida. Então a vida é maior que o regulamento⁶⁸³.

Mário Pedrosa tinha uma visão refinada do problema. Ele soube, por exemplo, deixar claro que o projeto ideal das vanguardas consistia na partilha democrática da sensibilidade através da fusão entre arte e vida. Mas uma partilha que, expandido a experiência criativa para além dos muros institucionais da arte, pudesse transfigurar os sujeitos sociais em verdadeiros *atores estéticos*. O projeto era utópico, evidentemente, e limitava-se pelas condições alienantes e repressivas da própria vida social. Daí portanto a necessidade da arte de vanguarda contornar seus próprios limites epistemológicos e se oferecer como um modelo de atuação. Mas daí também a sua fabulosa contradição interna: entendida como um processo linear de transformação histórica e coletiva, a arte deveria – ao menos “inicialmente” – sustentar-se na fala rara mas exemplar do “gênio” kantiano.

É claro, o artista é sempre aquele que nunca perde o contato com a natureza. O engenheiro, isto é, os outros, perdem o contato. Agora, o artista é aquele que não perde o contato mesmo num outro plano, dentro das máquinas. Ele vê as coisas como uma relação direta – ele e o mundo. Ele e a realidade. Ele e a natureza. (...)

Pedrosa. Fui até a sua casa e fizemos uma entrevista na qual ele defendeu meu gesto”. MANUEL, Antonio. Porque fiquei nu. Op. cit., sem paginação.

⁶⁸² PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel..., Op. cit. Parte da conversa foi republicada com ligeiras alterações no livro: MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

⁶⁸³ Idem, ibidem.

Você, com isso, levou adiante todo o processo da arte de despojamento que se faz – arte antiacadêmica, a arte despojada totalmente – deu uma conclusão magistral num salão típico da arte em si mesma: você desmanchou a mística, o mito de fazer arte assim, sem obra. (...) Ontem falavam que você botou capim lá no Salão da Bússola. Hoje dá uma conseqüência a tudo o que você fez – inclusive a arte pobre, a arte que se desmancha na ocasião. Você deu um exemplo. Foi de uma exemplaridade, nesse processo, extraordinária. Você foi ao fim de todo esse processo. De um modelo de uma arte que não é obra, a arte que se desmancha em si mesma – na ação. Criativa e se desmancha. Os outros ficam sempre numa espécie de representação – é a representação de uma idéia. Você foi a realização de uma idéia – a conclusão de uma idéia. Isso é bonito, é uma coisa de um grande significado. Isso é uma coisa genial⁶⁸⁴.

Como em Kant, Antonio Manuel não só surgiu como portador de uma faculdade produtiva que advinha da natureza, como inclusive os seus produtos foram vistos como exemplos – aliás “extraordinários” – de postura pública⁶⁸⁵. Em face da história, *O corpo é a obra* estava aparentemente no fim de um processo linear de recusa dos salões, dos objetos e das representações. Mas não deixava, ainda assim, de ser “uma coisa genial”.

Você apresentou a obra – o ato – irresistível e ao mesmo tempo irreprimível. E ninguém pode impor uma exclusão. Não há regulamento nenhum que impeça que a obra se faça, o ato se faça. Você desmanchou todo o regulamento do salão, toda a burocracia da arte. “Não adianta”. “Não deixo”. “Não pode apresentar”. Bem, não pode apresentar a obra de arte, mas ela se faz! Está aqui! Independente de estar pregada no salão. Isso eu acho uma coisa importantíssima. Mais importante do que tudo o mais. (...) Além disso [seu gesto] é de uma negatividade absoluta; toda a negatividade é criativa. Rompe todos os tabus, leva ao fim de todos os tabus, rompe tudo, no plano ético, no plano sexual, moral – no plano criativo.

Aqui Mário Pedrosa notou realmente “uma coisa importantíssima”: que a exemplaridade do gesto de Antonio Manuel continha em si um fundamento revolucionário. Pois em certo sentido, o fato do artista ter proposto seu próprio corpo como obra era algo que ia além, muito além, tanto da rebeldia comportamental quanto da desestetização do objeto de arte. Uma vez ficcionalizado, o sujeito e seu corpo denunciavam todo o

⁶⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁸⁵ “É o talento (dom natural, faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza) que dá regra à arte” – disse Kant no tópico “Arte bela é arte do gênio” da terceira crítica. Ainda nesse tópico há a referência à exemplaridade dos produtos do gênio. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, § 46, p. 153.

caráter coercitivo não só dos julgamentos moralistas como sobretudo dos fundamentos políticos do Estado – algo que aliás ganhava um peso incomum num contexto autoritário. Pois por que outros modos – cabe a pergunta – senão pela ameaça, violência ou morte, seria possível proibir a circulação ou mesmo a existência de uma obra que era, literalmente, um corpo humano vivo? As instituições artísticas, claro, poderiam recusar a proposta por critérios técnicos, e de fato o fizeram⁶⁸⁶. Entretanto – e isso é importante! – *elas não poderiam impedir a sua existência*. Daí, portanto, toda a força alegórica do gesto de Antonio Manuel, pois vista como *exemplo de liberdade*, a ação clamava pela potencial resposta muscular de cada corpo que pensa e age, ou seja, pela resposta *de cada um de nós*.

Para Mário Pedrosa, a nudez de Antonio Manuel não só recolocava a discussão artística num foco fundamentalmente ético, como de quebra assumia uma postura crítica frente às discussões sobre “arte pobre”. Pedrosa não mencionou textualmente Frederico Morais ou quem quer que fosse, mas também não deixou de insinuar que a homologia a princípio politizada entre a condição subdesenvolvida brasileira, de um lado, e o uso de material precário, de outro, era uma equação simbólica basicamente estetizada. O uso do corpo não seria, portanto, como em Frederico, “uma tarefa do terceiro mundo” (“o corpo contra a máquina”⁶⁸⁷), mas sim uma proposta ética de valor universal.

Para Mário Pedrosa, enfim, *O corpo é a obra*

transcende o plano da discussão puramente estética – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. É uma arte eminentemente de vanguarda. É um aspecto da revolução cultural, onde se rompem os tabus. O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte. Discute tudo. E com uma autenticidade enorme. O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade. Ele não está querendo dominar os outros. Ele está dizendo: “e assim é que é”. Autenticidade total, que é autenticidade criativa. (...)

⁶⁸⁶ De acordo com o crítico Antonio Bento, por exemplo, o júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna recusou a proposta de Antonio Manuel por uma questão estritamente regulamentar. Segundo ele, o regulamento do Salão exigia “que a obra inscrita e enviada ‘permaneça’ no recinto do Salão”. Portanto, concluiu, “como manter o artista, em estado de nudez, praticamente prisioneiro, no recinto do MAM”? BENTO, Antonio. Dada no Salão Moderno. Op. cit.

⁶⁸⁷ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. Op. cit., p. 59.

Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima (...)

Você colocou tudo o mais num plano estético. Toda aquela problemática da arte pobre etc... também fica no plano estético, porque não reúne, ao lado do plano criativo, o lado ético. Você colou de uma maneira esplêndida o problema ético. Toda a arte de hoje – toda atividade-criatividade. O problema ético aparece de uma maneira espantosa – porque só tem significação a partir do problema ético. Toda aquela arte que se propõe a não fazer nada – é uma atitude – é um ato – mas o ato o que significa? Um anticotidiano. Aí fica no plano estético, por exclusão. Ao passo que com sua atitude, Antonio, todos os elementos estão presentes – inclusive o ato ético é fundamental⁶⁸⁸.

Exposto assim, com tanta convicção, o caso tornava-se um exemplo perfeito de oposição radical, libidinal e em bloco ao modo de vida capitalista. Uma oposição, porém, que talvez não se desse apenas em função dos aspectos históricos mais imediatamente perversos e visíveis, como o subdesenvolvimento, a guerra fria ou o pensamento autoritário. Pois se havia mesmo alguma “oposição” naquele nu, ela não só era de fato genérica como aliás estava bem próxima da “grande recusa” de Marcuse à “sociedade unidimensional”, com tudo de utópico que nisso havia. A partir disso, o gesto de Antonio Manuel pôde ser entendido como uma recusa de todo ato repressivo, vindo do Estado ou da sociedade, que pudesse ameaçar qualquer forma de liberação criativa. Em Francisco Bittencourt, por exemplo, a ação de Antonio Manuel foi vista como algo ao mesmo tempo ético, estético e exemplar das intenções não só do artista, mas de “todos os seus colegas”.

O espetáculo de Antonio Manuel foi tanto ética quanto esteticamente impecável. Ele propunha o seu corpo como obra e, recusado por um júri atemorizado, protestou pondo-se nu, num aparecimento rápido mas alegre e saudável, que confirmou de maneira positiva e otimista não só a sua intenção, como a de todos os seus colegas, de não mais permitir que a sociedade e seus mandantes continuassem a reprimir a onda libertária que tentava varrer em todo o mundo o entulho que entupia os canais da criatividade⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel..., Op. cit.

⁶⁸⁹ BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração*: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

Daí, portanto, os dois aspectos da situação: de um lado, como notou Ronaldo Brito, a tragédia *histórica* e portanto efetiva de uma geração, mas de outro, como apostou Mário Pedrosa e reiterou Bittencourt, a exemplaridade política de um gesto que *também* podia ser visto – e por aí corre a aposta – como *experiência vivida*.

ÚLTIMAS PALAVRAS

Ao longo da tese, ao interpretar certas ações e possibilidades da dita "contra-arte" ou "arte de guerrilha" no Brasil, mencionei muitas vezes expressões como "radicalismo", "condição extrema" ou "situação-limite", para ficar nas mais recorrentes. Sob certo aspecto, esse vocabulário de tensão e ruptura, digamos assim, pareceu-me condizente com os propósitos de uma geração que afinal se mostrou disposta a testar a elasticidade dos espaços da arte. Baseada no mito nuclear da fusão entre arte e vida, a "arte de guerrilha" reservou-se o direito de explorar as mais variadas formas de contágio com os sentidos do real, assumindo assim uma postura experimental específica a que eu gostaria de chamar de *teste de fronteiras*.

Com tal expressão, penso na condição de risco – de aposta e incerteza – presente nas ações daqueles jovens artistas. Penso, por exemplo, no modo com que arriscaram a insignificância ou o esvaziamento dos conteúdos de seus atos em função de alguns poucos lances, intensos mas fugidios, de verificação direta das fronteiras do fenômeno-arte. O resultado, claro, vimos todo o tempo, foi uma série de "obras-teste" – insustentáveis a longo prazo – cujos contornos materiais são realmente difíceis de determinar, dada a consideração literal do tempo, da circulação dos objetos e do fluxo informativo. O que não significa, por outro lado, que essa *indeterminação de fronteiras*, característica das ações da "arte de guerrilha", tenha enfim suprimido as distâncias entre a arte e a vida e assim cumprido o grande *telos* histórico das vanguardas. Ao contrário, como vejo, tal indeterminação de limites não apenas *não levou* à tomada épica da vida pela arte, como aliás demarcou, talvez por isso mesmo, a *própria necessidade de fronteiras entre ambas*.

Um epílogo: 4 dias e 4 noites

Em 1970, para ficar num exemplo conhecido, Artur Barrio desafiou os limites do corpo e da mente em uma experiência intitulada *4 dias e 4 noites*. Beirando a exaustão, a hiper-excitação e o delírio, o artista caminhou por vários dias seguidos pela cidade do Rio de Janeiro, dando início a um ritual privado e sem registros que só foi “recuperado”, por assim dizer, sob a forma narrativa do relato⁶⁹⁰. Entretanto, embora solipsista, a experiência não só derivava do mundo da arte como aliás mantinha a idéia – tipicamente vanguardista – de *superação estética*.

A jornada de quatro dias e quatro noites começou no dia seguinte ao desnudamento do Antonio Manuel no Museu de Arte Moderna, mas teve muito mais o sentido de um desdobramento radical dos acontecimentos de Belo Horizonte. Eu queria ultrapassar aquilo que realizei em “Do Corpo à Terra”. O desnudamento do Antonio apenas acelerou o processo⁶⁹¹.

Como vimos, Antonio Manuel desnudou-se na noite de 15 de maio de 1970, em plena abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM do Rio. Poucas horas depois, às cinco da manhã do dia seguinte, Artur Barrio saiu de sua casa, no Solar da Fossa, e iniciou uma longa caminhada até o mesmo MAM, gerando um “desgaste físico” que, segundo consta, teria provocado uma “percepção fantástica”⁶⁹². Lá chegando, nesse estado, já à noite, o artista interferiu numa obra de Cláudio Paiva, que se achava exposta no Salão.

Trabalhei com o material que o Paiva apresentou, participei da obra e posso dizer que recriei o trabalho, transformando-o. Em minha atuação entoei um canto acompanhado de uma gestuação [sic] condizente. Foi um ato de criação

⁶⁹⁰ BARRIO, Artur. 4 dias 4 noites [ago. 1978]. In: BOUSSO, Vitória (org). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000, pp. 79-81. Outro relato importante foi a entrevista que o artista concedeu a vários autores na ocasião da mostra *Panorama*, em 2001. Idem. *Entrevista com Artur Barrio: “4 dias 4 noites”* [entrevista a vários autores, 20 jul. 2001]. In: *Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 25 out. 2001 a 06 jan. 2002. Catálogo de exposição. Perguntado, na entrevista, se a experiência durou efetivamente quatro dias, Barrio respondeu: “Por que não? Três, quatro, qual é a diferença?” (p. 92).

⁶⁹¹ Idem. Radicalizar enquanto era possível [07 maio 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

⁶⁹² Idem. 4 dias 4 noites. Op. cit., pp. 79-80. O Solar da Fossa ficava onde hoje existe o Shopping Rio-Sul, em Botafogo, no Rio de Janeiro.

pura que pouco a pouco transformou-se numa dança em que eu e a obra nos misturamos. Quando abri um dos embrulhos, caíram no piso do MAM três enormes latas de tinta (...) que ao tocarem o solo fizeram um barulhão BRRLUUUUUMMMMMM... Depois, sobre um monte de terra, fiz um outro tipo de dança, mas desta fez mais contorcionada [sic]⁶⁹³.

Saindo do MAM, o artista perambulou por alguns dias pelas ruas do Rio: entre os efeitos da maconha, do jejum prolongado e do constante esforço físico, Barrio passou por esgotos, viu “milhares de baratas que trepavam formando uma cruz” e “numa colônia de cinqüenta mendigos”, como disse, tentou se comunicar, mas não conseguiu “articular som algum”⁶⁹⁴.

Em 4 dias e 4 noites, relembrou-se o artista, anos depois,

eu queria alcançar um certo nível de percepção, para transformá-lo em criação. Mas aí também seria desvendar todo um aspecto do mundo da arte. De onde vem a criação? A própria ciência jamais conseguiu desvendar isso. Mas há uma falha imensa, e o que resultou desses “4 dias e 4 noites”, finalmente, foi algo que, apesar de ter sido feito e realizado, não teve o resultado esperado, [que] seria criar um tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão da arte⁶⁹⁵.

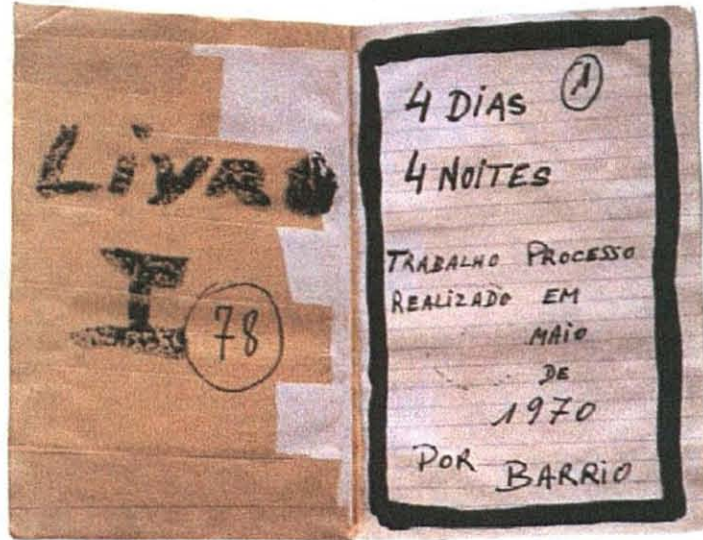
Em questão, claro, temos de pronto a busca da fusão “definitiva” – para não dizer *desesperada* – entre os caminhos da arte e da vida, seguida da procura anestésica – e *curiosamente anestésica* – da esteticidade total. Atingindo os extremos do corpóreo e do ideal, *4 dias e 4 noites*, enquanto forma possível de contato com o mundo, não passou, no entanto, de um problema paradoxal e por isso mesmo exemplar de comunicação estética – um gesto, enfim, que “apesar de ter sido feito e realizado, não teve o

⁶⁹³ Idem, *ibidem*, p. 80.

⁶⁹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 80-81. Em *4 dias e 4 noites*, conforme um manuscrito datado de 1978, Barrio espalhou vários de seus *CadernosLivros* sobre as capotas de automóveis enquanto caminhava pelas ruas do Rio de Janeiro. “*CadernosLivros* começou como trabalho em 1966 sendo que o material referente a 66/67/68 e a uma parte de 1969 foi utilizado por mim, Barrio, durante a realização do trabalho processo 4 dias 4 noites – maio 1970 – pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, sendo que esse material foi colocado sobre as capotas de alguns carros estacionados em diferentes locais dessa cidade” Idem. *CadernosLivros*. Texto manuscrito e assinado, duas folhas, ago. 1978. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ). Em 1978, aliás, Barrio preparou um *CadernoLivro* vazio intitulado justamente *4 dias e 4 noites*. A peça, que pertence à coleção Gilberto Chateaubriand e está guardada no acervo do MAM do Rio, consiste num caderno espesso que possui todas as suas páginas coladas e inacessíveis, à exceção da primeira, onde se lê o seu título manuscrito [**fig: 104**].

⁶⁹⁵ Idem. Entrevista com Artur Barrio. Op. cit., p. 84.

resultado esperado⁶⁹⁶. Afinal, dada a evocação de uma experiência corpórea total, *hiper-autográfica*, em que “tudo tinha um significado já que não havia nada que estivesse fora desse tipo de linguagem⁶⁹⁷”, não deixa de ser contraditório o fato de que o evento, sem público ou vestígio, tenha “sobrevivido” – entre aspas – apenas na textura *alográfica* de um texto narrativo.



Artur Barrio

104. 4 dias 4 noites, 1978 (em referência à ação de 1970). Caderno com inscrições (CadernoLivro). Coleção Gilberto Chateaubriand.

Presas, portanto, numa trama idiossincrática e alheia à recuperação formal do mundo, a experiência subjetiva de Barrio, válida em si mesma como tal, não valia mais contudo como *experiência de arte*, salvo na eventual defesa – que nem duvido já se tenha enunciado – do “solipsismo-como-arte” ou algo assim. O que também não significa, por outro lado, a pura e simples diluição no *nonsense*: afinal, na exata medida, *4 dias e 4 noites* foi sim uma resposta legítima tanto à teleologia expansionista das vanguardas quanto às castrações públicas de um contexto autoritário. Mas uma resposta, convenhamos, que graças às regulações da própria vida social, acabou por demarcar um dos limites possíveis do tal *teste de fronteiras* da “arte de guerrilha”.

⁶⁹⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁹⁷ Idem. 4 dias 4 noites. Op. cit., p. 80.

“O problema”, disse Barrio a esse respeito,

é que no processo de “4 dias e 4 noites”, o que de início era prazer foi se tornando desagradável porque eu não conseguia parar. Tinha de vencer muitas barreiras, inclusive bueiros, coisas orgânicas. Mantive-me acordado todo o tempo e creio que aí começou minha entrada no Pinel, porque terminado o trabalho, não conseguia dormir mais⁶⁹⁸.

Depois de uma pneumonia, o artista começou a entrar “num processo de fechamento”, como disse⁶⁹⁹. Levado ao pronto-socorro do Hospital Psiquiátrico Pinel, Barrio foi “tratado como doente” e ficou internado por vinte e cinco dias, cuspiendo os remédios que lhe davam e fazendo exercícios físicos para se recuperar⁷⁰⁰.

O fim das vanguardas?

Apresentada assim, em forma de epílogo, a ação de Barrio torna-se surpreendentemente adaptável ao discurso teleológico do *ocaso das vanguardas*. Pois olhando de perto, vemos mesmo que a desesperada experiência do artista teve relação, entre outras coisas, com a nudez de Antonio Manuel, que por sua vez, como vimos, não deixou de ser uma forma de reação ao evento *Do Corpo à Terra*, ele mesmo tido como um dos desdobramentos mais extremos do projeto brasileiro de vanguarda, e assim por diante. “Dentro do contexto da época” – chegou a afirmar Barrio – “de radicalização das vanguardas, e dentro do processo de trabalho que eu estava realizando, a única maneira que encontrei de ir mais além foi essa” – referindo-se ao processo de *4 dias e 4 noites*. “Foi a radicalização máxima dentro do meu próprio trabalho e dentro do espírito de

⁶⁹⁸ Idem. Radicalizar enquanto era possível, Op. cit., sem paginação.

⁶⁹⁹ Idem. Entrevista com Artur Barrio, Op. cit., p. 86.

⁷⁰⁰ Idem. Radicalizar enquanto era possível, Op. cit., sem paginação. Em outra ocasião, Barrio disse que foram 28 e não 25 dias de internamento. Idem. Entrevista com Artur Barrio, Op. cit., p. 86.

vanguarda”⁷⁰¹. Daí, portanto, a pergunta, angustiada: “Fazer o que depois daquilo? Não havia nada. Um deserto total”⁷⁰².

De qualquer modo, como vejo, não se trata agora de confirmar ou não os rumores dessa teleologia, mas apenas de realçar o caráter dramático – para não dizer trágico – de algumas de suas “fronteiras” no caso brasileiro⁷⁰³. Afinal, irracional e auto-centrado, o ritual de Artur Barrio não deixou de ser um indício do esgarçamento do espaço público brasileiro: um sintoma direto da retração ideológica, da marginalidade cultural e sobretudo da impossibilidade pública de ação das vanguardas brasileiras em face da repressão política e do avanço do mercado de arte.

Dali em diante, passados poucos anos, agora por volta de 1974, começaram a aparecer os primeiros sinais públicos de algo que poderíamos chamar de crise das vanguardas no Brasil. “A ausência de tendências coletivas, a falta de nomes culturalmente expressivos, o êxodo dos artistas de vanguarda para a Europa e Estados Unidos, a diminuição das atividades de laboratório e a substituição da crítica pelo columnismo social” foram “alguns dos sintomas apontados por artistas, críticos e *marchands*” para caracterizar essa crise, conforme reportagem da época publicada na revista *Visão*⁷⁰⁴. A esse respeito, aliás, questionada pela revista sobre o que os artistas brasileiros “de hoje” estariam realizando, a crítica Aracy Amaral traçou um panorama pouco alentador:

Passamos muito tempo atarefados em buscar formas de dizer as coisas, caminhos tortuosos para dizer as coisas, o que levou a tal necessidade de fazer curvas, de sofisticar, que tudo acabou muito elitizante e muito frustrante. A partir de certo momento, não se sabe mais o que é censura ou autocensura.

⁷⁰¹ Idem. Entrevista com Artur Barrio, Op. cit., p. 93.

⁷⁰² Idem, ibidem, p. 95.

⁷⁰³ Além de *4 dias e 4 noites*, outro exemplo “fronteiriço” possível seria a própria estetização da luta armada mencionada pelo artista Carlos Zílio. Atuando, entre 1969 e 1970, como guerrilheiro no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (o MR-8), Zílio chegou ao extremo de considerar a eventual dimensão estética da guerrilha urbana: “E aí, nesse momento, exatamente nesse momento, em que comecei a fazer ações armadas, é que me sentia fazendo arte, como se eu tivesse retomado o fazer artístico. Então, para mim, era um comportamento estético. Eu via aquilo sob um olhar estético, não assim do belo, mas assim... [...] coisa do absoluto, como se ali houvesse, como se diria hoje, uma instalação, uma performance, e que tivesse uma eficácia transformadora”. Num confronto com a polícia, em 1970, Zílio foi baleado e preso. Depois de quinze dias internado entre a vida e morte, o artista foi transferido para os quartéis do exército, onde permaneceu encarcerado por dois anos e meio. Depoimento de Carlos Zílio em ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996, p. 16.

⁷⁰⁴ Artes plásticas: a crise generalizada. *Visão*, São Paulo, 05 ago. 1974, p. 66.

Então o artista brasileiro fica hoje pensando, bolando mas não realiza. Há idéias, [mas] nunca a obra é realizada⁷⁰⁵.

Entre 1975 e 76, a noção de crise ou fim das vanguardas pareceu generalizar-se. “Ainda nos primeiros anos de 1970” – lembrou-se, em 1975, o crítico Francisco Bittencourt – “podia-se ver alguma coisa de interessante” em termos de arte experimental. “Ultimamente, porém, o esvaziamento é completo. A vanguarda não é mais encontrada em qualquer manifestação coletiva programada no Brasil”⁷⁰⁶. Na mesma linha, Frederico Morais lançou, também em 1975, um importante livro, na realidade uma coletânea de textos seus, a que deu o nome de “Artes plásticas: a crise da hora atual”. No último capítulo, um ensaio bem atualizado e intitulado “A crise da vanguarda no Brasil”, o crítico ponderou a existência da censura sem no entanto culpá-la pelo esgotamento da vanguarda brasileira. Segundo ele,

não reside apenas na censura a dificuldade enfrentada pela vanguarda no Brasil, esta podendo ser, inclusive, um alibi para a não-criação. Não se pode nem mesmo dizer que a crise da vanguarda resulta unicamente do regime imposto ao país. Na verdade, ela resulta de uma conjunção de fatores, desde aqueles imanentes à própria arte, e outros, subjacentes ou externos e que dizem respeito à situação do país e do mundo. De um lado, portanto, é o próprio conceito de obra que estoura, no bojo de uma crise do sistema das artes, mais que evidente depois dos anos 50. De outro, é a própria pressão dos meios de comunicação de massa (ou da sociedade industrial) propondo um consumo digestivo e alienante, que tende a marginalizar a criação do artista em seu relacionamento com o público⁷⁰⁷.

Com o “estouro” do “conceito de obra”, entretanto, ficou cada vez mais evidente, ao longo dos anos 70, que a questão do “retorno” ou da “recuperação” da “vanguarda” pelo meio de arte, várias vezes mencionada nesta tese, era não uma contingência histórica, mas uma contradição estrutural daquelas manobras radicais. Pois fosse como o simples relato de *4 dias e 4 noites*, fosse como as fotografias de *Tiradentes*, das “Situações” de Barrio ou do nu de Antonio Manuel, ou fosse mesmo como a exposição convencional das garrafas de Coca-Cola em Agnus Dei ou dos jornais de

⁷⁰⁵ Aracy Amaral apud: idem, *ibidem*, p. 68.

⁷⁰⁶ BITTENCOURT, Francisco. O desencanto das vanguardas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 fev. 1976.

⁷⁰⁷ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 70.

Antonio em Isso é que é, o fato é que a “arte de guerrilha”, com suas provocações deliberadas, parecia realmente pouco adaptada para enfrentar – *do lado de dentro* – a ideologia mercantil da instituição-arte.

Pensando nessas contradições, a revista *Malasartes*, lançada no Rio de Janeiro em 1975 e editada por Ronaldo Brito, Cildo Meireles, Carlos Zílio, José Resende e Waltércio Caldas, entre outros, foi um lampejo de consciência crítica acerca da relação entre arte, mercado e instituição. Logo no primeiro número, por exemplo, o crítico Ronaldo Brito, influenciado pela leitura de Pierre Bourdieu, defendeu que os “artistas contemporâneos” tivessem em mente “a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos”, o que sem dúvida implicava numa reordenação dos princípios da “vanguarda” no Brasil⁷⁰⁸. No ano seguinte, em 1976, o argumento foi desdobrado no artigo coletivo “O boom, o pós-boom e o dis-boom”, em que alguns editores da revista *Malasartes* propuseram que o “sistema de arte” fosse enfim considerado “*no trabalho e por meio do trabalho*” de arte, ao invés da pura e simples investida anti-institucional, típica das vanguardas⁷⁰⁹.

Em outubro de 1975, Mário Pedrosa comentou o processo de esvaziamento das vanguardas em seu artigo “Discurso aos Tupiniquins... ou... Mambás”, publicado no ano seguinte⁷¹⁰. Nele, destacou a “vã e triste ilusão” da “corrida” vanguardista e comparou a rápida sucessão das vanguardas com “o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e América”⁷¹¹. Nitidamente desencantado, o crítico destacou ainda o sentido “auto-destrutivo e narcísico” de eventos bizarros como aquele, de 1969, em que o performer austríaco Rudolf Shwarzkogler chegou a mutilar seu próprio pênis em nome da arte.

⁷⁰⁸ BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 01, set-out-nov. 1975, p. 06.

⁷⁰⁹ BRITO, Ronaldo; ZÍLIO, Carlos; RESENDE, José; CALDAS, Waltércio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. *Opinião*, Rio de Janeiro, 03 set. 1976. O título do artigo é um trocadilho com o dito “boom” do mercado de arte no Brasil ocorrido nos primeiros anos da década de 70, em paralelo ao “milagre econômico brasileiro”.

⁷¹⁰ PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins... ou... Mambás. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 28, jun. 1976.

⁷¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 64.

Como qualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial nem transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética *sem retorno*: decadência. Aceitam a morte como inevitável, em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida. Chegam ao *cul de sac* perfeito⁷¹².

De 1976 em diante, a idéia de “vanguarda”, paulatinamente diluída nos grandes temas do “fim da arte” ou da “pós-modernidade”, pareceu cada vez menos adaptada ao revisionismo a princípio melancólico e na seqüência otimista dos novos tempos⁷¹³. Além disso, com o passar dos anos, também tornou-se visível que a historiografia elegeu algum ponto de meados da década de 70 como um ponto de esgotamento, ou de consciência de esgotamento – no mínimo de consciência de algo que já anunciara seus limites em *4 dias e 4 noites*.

No começo dos anos 80, para mencionar um exemplo explícito, a crítica Otília Arantes, num importante texto sintomaticamente intitulado “Depois das vanguardas”, pontuou o ano exato de 1975 como um ano

de revalorização da *obra de arte*, em oposição a todos os vanguardistas anti- ou under-; revalorização da *beleza*, em oposição ao feio, à arte de detritos, à arte pobre; de uma arte *decorativa*, isto é, para ser contemplada; do bem-feito, isto é, do *acabado*, em oposição ao fragmentário, ao inacabado, dando-nos uma arte que se utiliza dos recursos técnicos os mais sofisticados; do que dura, em

⁷¹² Idem, *ibidem*, p. 65.

⁷¹³ Escrevendo para a revista *Malasartes*, em 1976, o crítico italiano Achille Bonito Oliva advertiu: “‘Vanguarda’ é hoje uma palavra patética e usada abusivamente. A vanguarda pressupõe a possibilidade e a presunção da ruptura e da novidade”, enquanto que “hoje, o sistema consegue neutralizar qualquer tentativa de ruptura e novidade”. “Não existe vanguarda” – prosseguiu – “pois pensar nesses termos significa ter uma visão darwinística da arte”. Em 1978, Ferreira Gullar, no artigo “Depois do vendaval”, também afirmou: “Fala-se muito hoje na crise das artes plásticas e os fatos estão aí para demonstrar que essa crise efetivamente existe”. No ano seguinte, em 1979, Frederico Moraes foi ainda mais taxativo: “O certo é que a vanguarda virou palavrão. Os artistas fogem hoje da palavra como Deus do diabo porque sabem de seu desgaste na medida em que foi recuperada pelo circuito mercantil e oficial”. Em 1980, já de volta do exílio, o crítico Mário Pedrosa reiterou a idéia de fim de ciclo: “Eu fui um dos arautos da arte moderna no Brasil e podemos dizer que chegamos ao fim de um processo”. Segundo ele, “não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos numa época de decadência, embora em épocas de decadência às vezes surjam grandes obras de arte”. Respectivamente em: OLIVA, Achille Bonito. A arte e o sistema de arte. *Revista Malasartes*, nº 02, Rio de Janeiro, dez-jan-fev. 1976, pp. 24-25; GULLAR, Ferreira. Depois do vendaval. *Módulo - arquitetura, arte e cultura*, Rio de Janeiro, nº 49, jun/jul. 1978; MORAIS, Frederico. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? *Módulo - revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, set. 1979; e Mário Pedrosa em entrevista a Cícero Sandroni publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, abr. 1980.

oposição ao precário; da produção em oposição à atitude; e assim por diante... Parece ter se encerrado o ciclo da experimentação e da contestação⁷¹⁴.

Assim, diante desses aspectos, não admira que a "arte de guerrilha" possa ser vista como o legítimo avesso de todas essas "revalorizações" de meados da década, bem como não surpreende que a experiência de Barrio seja ela mesma uma de suas tantas – e angustiadas – "fronteiras".

Os quatro mitos conceitualistas

Em vários momentos, vimos que a aproximação constante com os dados da "vida", como se dizia, acabou conduzindo a vanguarda conceitualista, no caso brasileiro, a um impasse insolúvel: se de um lado houve a consideração da **literalidade** material do mundo, fomentada pela busca da fusão da arte com a *realidade*, de outro, curiosamente, também houve o apreço pela estratégia **alegórica**, condicionada, por seu turno, pelo encontro da arte com uma realidade específica, a saber, a *realidade social brasileira*.

Nesse sentido, vimos também que tais alegorias tenderam a processar-se não apenas no nível discursivo, mas sobretudo *na estrutura mesma das obras* – considerando, claro, que as "obras" em questão eram, por assim dizer, "corpos circulantes", ou "objetos no tempo", mas nunca estruturas *unicamente espaciais*. A partir daí, busquei estabelecer relações não-episódicas entre as operações alegóricas e as formativas, enfatizando, sempre que possível, o processo de "introjeção do político". Com tal expressão, procurei descrever, com alguma liberdade, o modo com que certas alegorias – como "imperialismo", "subdesenvolvimento" ou "instituição-arte" – motivaram a própria fatura das obras, da circulação à efemeridade, passando pelas especificidades de cada caso.

⁷¹⁴ ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983, p. 15. Igualmente, Leonor Amarante afirmou que "quase na metade da década de 1970 podia se pressentir o esvaziamento da palavra vanguarda". AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 225. Na mesma linha, pensando no "esboroamento das vanguardas", Ricardo Fabbrini, em seu livro *A arte depois das vanguardas*, adotou como "termo final os meados dos anos 70". FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2002, p. 23.

Além disso, deve ter ficado razoavelmente claro que a apropriação ético-poética dos escombros da vida – de garrafas de refrigerante aos flans da grande imprensa – atingiu um ponto de extrema indeterminação justamente em *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel. Pois uma vez considerado o corpo – ou melhor, o *homem* – como obra, a epopéia da vanguarda, teleológica em si mesma, parece pedir, inclusive em termos lógicos, a ruptura total: ou a sobrevivência moral de uma condição exemplar, como afirmou Mário Pedrosa, ou a indistinção *definitiva* entre os ordinários da vida e os privilégios da arte. Diante disso, portanto, não é de todo surpreendente que em *4 dias e 4 noites* Artur Barrio tenha assumido o “próximo passo”, para dizer de algum modo, como um desvario pessoal – verdadeira extensão infinita, definitivamente “introjetada” e por isso mesmo utópica de um projeto improvável.

Assim sendo, quando Barrio percorre sozinho as ruas da cidade e com isso sugere a validade estética da *sua* experiência ordinária de mundo, o que está em questão, como entendo, não é a força da catarse *particular* do indivíduo-Barrio, mas a eventual evocação de uma experiência subjetiva *que se quer universal*, na exata medida em que se quer indicativa de uma faculdade presente em *todos* os sujeitos. Do mesmo modo, quando Carlos Zílio assume a guerrilha urbana e passa a ver na luta armada uma espécie de “fazer artístico” ou “comportamento estético”⁷¹⁵, o que realmente interessa – *enquanto discurso* – é a capacidade de convocação do *senso comum*, ou seja, a capacidade, no caso, de tornar a “revolução”, tanto social quanto estética, num assunto de tudo e de todos.

Entretanto, como se vê nesses casos, tanto a impossibilidade de formalização estética para além da forma discursiva, quanto a evidente ambigüidade de um “público” ao mesmo tempo inexistente e universal podem ser aqui bons exemplos das contradições históricas a que chegou o conceitualismo no Brasil. Afinal, parece-me inegável que a “contra-arte”, partindo de alegorias políticas localizadas, tenha atingido a intolerável (porque impraticável) metáfora da “liberdade”, e com ela arriscado as abstrações de uma ordem política efetivamente indefinida e fugidia.

⁷¹⁵ ZÍLIO, Carlos. *Arte e política*. Op. cit., p. 16

Negando os aparentes privilégios e direitos da arte, o conceitualismo, como vimos, reagiu com a proposta de uma arte mundana, prosaica, mas contraditoriamente esotérica em seus efeitos. O resultado, claro, foi a formulação de um notável paradoxo, por sinal lembrado, anos depois, pelo próprio Cildo Meireles: de um lado, o entendimento da "arte conceitual" como "um movimento mais democrático", e de outro, a existência de "obras conceituais" que terminaram, ao fim e ao cabo, "como um discurso estéril" e nada mais⁷¹⁶. Pois se o conceitualismo não deixou de ser a metáfora máxima da superação da divisão social do trabalho, por outro lado é verdade que ele obviamente não conseguiu superar as determinações próprias dessa divisão, "senão no sentido de prestar testemunho da inevitável potencialidade da natureza humana para a alienação" – como certa vez afirmou o crítico Alberto Rosa, em referência ao tema do fim das vanguardas⁷¹⁷.

De qualquer modo, resta ainda dizer que, apesar de tudo, o conceitualismo histórico foi a síntese dos limites do próprio projeto de vanguarda, e que como tal só se manteve vivo na exata medida em que conseguiu reiterar, pela constância de seus atos, todo um curioso *sistema de equivalências*. Pois como vejo, a estratégia conceitualista, ancorada na hipótese utópica de uma "democracia" radical, sugeriu todo o tempo a equivalência de um mito poético para cada um dos quatro níveis da comunicação estética (a saber, o "emissor", o "receptor", a "mensagem" e o "meio"), o que afinal deu origem a quatro amplas negações, seguidas de quatro proposições ideais.

Quanto às negações, vemos que no nível comunicativo do "emissor", o conceitualismo combateu, sobretudo, a figura do *artista como gênio*, quer dizer, a imagem do sujeito ímpar dotado de poderes exclusivos e inatos. Já no plano do "receptor", o que se contestou foi a concepção de um *espectador passivo*, especializado e tão somente motivado pela contemplação desinteressada. No registro da "mensagem", por sua vez, a operação conceitual negou basicamente a idéia de que as obras de arte são *objetos especiais*, ou seja, objetos raros, auráticos, perenes e que por isso

⁷¹⁶ Cildo Meireles em entrevista à Nuria Enguita [1994]. Republicado em: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 137.

⁷¹⁷ ROSA, Alberto Asor. Vanguarda. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989, p. 339.

mesmo merecem ser “respeitados, valorizados, protegidos, estudados e contemplados com reverência”, como certa vez apontou Arthur Danto⁷¹⁸. E no nível do “meio”, por fim, refutou-se a *autoridade institucional do meio de arte*, o que resultou, como vimos, numa espécie de constante insubordinação diante das legitimações do museu, do mercado ou da crítica.

Diante disso, seguiram-se quatro proposições correlatas às quais gostaria de nomear agora de *quatro mitos conceitualistas*. Em primeiro lugar, no reverso da questão do gênio, temos o mito da “criação universal”, que se baseia na idéia de que *qualquer um* possui uma faculdade estética *produtiva* ou no mínimo é capaz de desenvolvê-la. Em segundo lugar, a inversão da contemplação passiva e desinteressada fica por conta do mito da “participação do espectador”, amplamente difundido com a tradição neoconcreta e ancorado no princípio de que *qualquer um recria* ou é capaz de recriar a experiência artística. Na seqüência, há ainda o mito da “indiscernibilidade estética”, baseado, por sua vez, na negação da obra de arte como um objeto especial e na conseqüente proposição de que *qualquer coisa* pode ser arte, uma vez que o fenômeno artístico passa a ser visto como algo indiscernível das banalidades da vida. E por último, finalmente, temos o mito da “morte da instituição”, basicamente voltado à contestação permanente das instituições culturais e portanto disposto a defender a idéia de que *qualquer lugar* é lugar para a arte.

Tudo somado, resta a improbabilidade mesma de um projeto que é apenas prospectivo, contraditório e por isso mesmo exemplar no caso brasileiro, dada a necessidade permanente de prospecção de uma sociedade ela mesma contraditória e repressiva, sobretudo em momentos de indefinição política e social. O que, por outro lado, também não impediu, historicamente, que o projeto conceitualista tenha fixado no imaginário artístico contemporâneo – e aliás com razoável profundidade – as bases fundamentais de toda uma extensa (e impossível) mitologia poética.

⁷¹⁸ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981], p. 16.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS CONSULTADOS:

- Centro de Memória do MAM do Rio de Janeiro
- Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte
- Centro de Documentação do MAC da USP
- Setor de Pesquisa e Documentação do MAC do Paraná
- Biblioteca da FFLCH da USP
- Biblioteca da ECA da USP
- Biblioteca do IEB da USP
- Biblioteca do IFCH da Unicamp
- Biblioteca do SCHLA da UFPR
- Biblioteca do UNICENP
- Biblioteca Pública do Paraná

FONTES CONSULTADAS

1. Antonio Manuel – fontes consultadas

1.1. Jornais

- A arte nua de Manuel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Adão e Eva no MAM vão a julgamento. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- Adão e Eva no Museu de Arte Moderna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- A nudez será castigada? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970.
- Argentinos vestidos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 maio 1970.
- Artes plásticas: a crise generalizada. *Visão*, São Paulo, 05 ago. 1974, p. 67.
- BENTO, Antonio. O jornal de Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1967.
- _____. "Adão" e "Eva" agitam o Salão Nacional de 70. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- _____. Dada no Salão Moderno. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.
- BITTENCOURT, Francisco. A aventura de Antonio Manuel. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1975.
- _____. O revolucionário Antonio Manuel. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 nov. 1975.
- Caso do pintor nu será esclarecido em nota oficial. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Comissão do MEC verá como punir artistas que ficaram nus em pleno Salão de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Comissão não pune pintor nu no MAM. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Comissão quer suspender o artista que ficou nu no MAM. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970.
- COURI, Norma. Arte em aberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.
- COUTINHO, Wilson. No espaço ABC, os frutos de Antonio Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1980.

- _____. Antonio Manuel: "é possível fazer uma revolução com as cores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [recorte s.d.], 1981.
- Diretoria do MAM examina hoje "protesto" do pintor. *O Dia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- Diretoria do MAM examina o escândalo do pintor nu. *O Dia*, Rio de Janeiro, 17 maio 1970.
- DUARTE, Carlos. Paulo VI, a arte e os farsantes do "apocalipópote". *O Fluminense*, Niterói - RJ, 07 jun. 1970.
- Escândalo no meio artístico. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970.
- Estátua viva sem solução. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Eu sou a obra e fiquei nu no MAM. *Correio Braziliense*, Brasília - DF, 28 jun. 1970.
- Explicação do cantor [sic] nu. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Exposição de Antonio Manuel. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.
- Ficaram nus para protestar pelo ineditismo de uma arte. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Manuel e a obra nua. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.
- _____. A arte perecível de Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1974.
- _____. O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975.
- Gente. *Veja*, São Paulo, nº 90, 27 maio 1970, p. 80.
- Homem nu no Museu causou um escândalo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- Homem que ficou nu na exposição não foi punido. *O Dia*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Houve nu, mas não o resultado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1970.
- Incidente no Museu deu em suspensão para o artista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 maio 1970.
- Isso é que é: individual de Antonio Manuel. *Diário do Grande ABC*, Santo André - SP, 14 jan. 1976.
- Itamarati cancela mostra do Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1969.
- Itamarati proíbe mostra. *O Estado de São Paulo*, 31 maio 1969.
- KARMAN, Ernestina. Antonio Manuel. *Folha da Tarde*, São Paulo, 28 jan. 1976.
- KLEIN, Paulo. A arte incomum e incômoda de Antonio Manuel. *Diário do Grande ABC*, Santo André - SP, 18 jan. 1976.
- KLINTOWITZ, Jacob. O nu no "malfadado". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1970.
- _____. Nesta mostra, mais escândalo do que arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 jan. 1976.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Plágio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1974.
- MAM expõe os trabalhos de artistas que representarão o Brasil na Bienal de Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1969.
- Manuel, a cassação da nudez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970.
- MANUEL, Antonio. Eu sou a obra... eu sou a obra... *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1970.
- _____. Capim - aos intelectuais. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.
- Militares proíbem mostra de arte no MAM do Rio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 maio 1969.
- MORAIS, Frederico. Antonio Manuel: velar, des-velar, re-velar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1976.
- _____. Antonio Manuel: rompendo tabus. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1977.
- Museu escolheu nomes para a Bienal de Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 maio 1969.
- Não será punido o pintor que ficou nu por protesto. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- No MAM: arte moderna versus novas tendências. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- No Museu um homem e uma mulher sem roupa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- Nudez não fechou a mostra do MAM. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Nus no Museu. Manchete de *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- O incrível Antonio Manuel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1975.
- OITICICA, Hélio. *Urnas quentes de Antonio Manuel* [22 abr. 1973, Nova York]. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.
- PAPE, Lygia [Janaina]. A leitura quente de paixão e da morte. Suplemento de *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.
- PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela, 15 maio 1970. Publicada em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973..
- Pintor ficou nu em pleno museu de arte: protesto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970
- Pintor nudista não será punido no MAM. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- Pintor protesta ficando nu com mulher no MAM. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- Pintor que fica nu não recebe punição do MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.
- PONTUAL, Roberto. O belo e a bala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1975.
- Repúdio a Antonio Manuel. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 maio 1970.
- SILVIA, Maria. Objetos, flans, jornais e filmes. *A Gazeta*, São Paulo, 15 jan. 1976.

Strip-tease. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

1.2. Revistas

- BRITO, Ronaldo. Os gestos de Manuel. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 158, nov. 1975.
 GULLAR, Ferreira. É ferro na boneca. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 49, 28 maio 1970.
 MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.
 _____. Arte / Brasil / hoje – Guanabara. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 09, nov. 1970.
 _____. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? *Módulo – revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, set. 1979.
 RESTANY, Pierre. L'art brésilien dans les sables mouvants, *Domus*, nº544, Milão, mar. 1975.

1.3. Catálogos

- ARAÚJO, Aroldo. Bomba no Salão da Bússola [depoimento de 09 maio 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
 BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração*. Op. cit.
 DEPOIMENTO DE uma geração: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
 MANUEL, Antonio. Porque fiquei nu [depoimento de 17 abr. 1986]. In: *Depoimento de uma geração*. Op. cit.
 MORAIS, Frederico. Expor: contrato de risco. *Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976, sem paginação. Catálogo de exposição.
 PEDROSA, Mário. Depoimento (excerto). *Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976. Catálogo de exposição.
 PIGNATARI, Décio. Depoimento. *Isso é que é*, exposição de Antonio Manuel na Galeria Arte Global, São Paulo, 15 a 30 jan. 1976. Catálogo de exposição.

1.4. Livros

- BRITO, Antonio. Anônimo e comum (jul. 1983). In: MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
 MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
 _____. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
 MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
 _____. Frutos do espaço: a virtualidade da imagem, nov. 1980. In: MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

1.5. Entrevistas e depoimentos

- MANUEL, Antonio. (Entrevista a Ana Borges) In: Eu sou a obra e fiquei nu no MAM. *Correio Brasiliense*, Brasília – DF, 28 jun. 1970.
 _____. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
 PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela, 15 maio 1970. Publicada depois em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.

1.6. Documentos manuscritos ou datilografados

- [MANUEL, Antonio?] Trabalho de Ant. Manuel proposto ao XIX SNAM. Texto manuscrito e datado, duas folhas, 14 maio 1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental da FUNARTE, Rio de Janeiro).

- OITICICA, Hélio. Apocalipopótese no aterro. Texto datilografado, Rio de Janeiro, 04 ago. 1968. (documento nº 0146/68 do Programa Hélio Oiticica).
 _____. Colares. Texto datilografado, Nova York, 26 fev. 1972. (documento nº 0447/72 do Programa Hélio Oiticica).

1.7. Cartas

- ROBERTO, Maurício. Carta a Renato Soeiro – Presidente da Comissão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 19 maio 1970.

2. Artur Barrio – fontes consultadas

2.1. Jornais

- Arte ou coisa de maluco? *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1972.
 AYALA, Waldir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
 _____. Salão da bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969.
 _____. II Salão de Verão, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1970.
 _____. Sintomas de um salão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1970.
 _____. Manifesto e comentário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1970.
 _____. Salão de Verão: dois depoimentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.
 _____. Barrio e o radicalismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1973.
 _____. Cerimônia em três tempos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1973.
 _____. Destaques 78 – uma promoção desta página de arte: Barrio e seus CadernoLivros. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1978.
 BARRIO, Artur. Dom....o..de...p...el. *Budum*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1971.
 _____. A cidade como suporte. In: MORAIS, Frederico. O lixo é a arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1973.
 BENTO, Antonio. O salão dos jovens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.
 BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.
 _____. Barrio: a vanguarda carioca em São Paulo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1974.
 _____. Barrio: o homem é a medida. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1974.
 _____. Barrio e a continuação de uma experiência radical. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 maio 1977.
 _____. MAM: Barrio abre o verbo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1978.
 _____. Arte-dinamite, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 dez. 1978.
 _____. Os cadernoslivros de Barrio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1978.
 CELESTINO, A. Barrio: Blooshlulss... arte total. *A Tribuna*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1975.
 COHN, Thomas. O salão da bússola. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969.
 LEITE, José Roberto Teixeira. Veste Sagrada apresenta Barrio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1973..
 MORAIS, Frederico. Sangue e lixo no museu. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1969.
 _____. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970.
 _____. Critérios de julgamento. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1970.
 _____. Blooshluss e Veneza. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1972.
 _____. O lixo é a arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1973.
 _____. Barrio, dentro da tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1981.
 O papel de livre criação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1971.
 O vale-tudo marcou reunião de artistas. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1972.
 PONTUAL, Roberto. Objetos e objeções. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.
 _____. Pão e papel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1974.
 _____. Barrio: entre o papel e o ar livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1975.
 Porco, peixe, gato, mesa: transformados em arte. *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1972.

2.2. Revistas

- BITTENCOURT, Francisco. Barrio: criar como viver, um eterno ato de luta. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, 1978.
- BRITO, Ronaldo. Barrio: o gratuito sistemático. *Módulo – revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, jul/ago. 1981.
- CANONGIA, Ligia. Barrio: interferência no regulamento. *Módulo – revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, ed. 78, dez. 1983.
- FUSCO, Tony. Barrio e a violência de cada um. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, nov. 1971.
- GONÇALVES, Eurico. Do ritual de A. Mendes às intervenções de Barrio, *Flama*, Lisboa, ago. 1975.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.
- _____. Arte / Brasil / hoje – Guanabara. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 09, nov. 1970.
- _____. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? *Módulo – revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, set. 1979.
- RESTANY, Pierre. L'art brésilien dans les sables mouvants, *Domus*, nº544, Milão, mar. 1975.

2.3. Catálogos

- ÁLVARO, Egídio. Marginalidade e liberdade. *Barrio*, Galeria Alvarez, Porto – Portugal, 1977. Catálogo de exposição.
- BARRIO, Artur. Entrevista a Afonso Henrique Costa. *Artur Barrio*, Espaço Arte 21, Rio de Janeiro, 08 jun. a 23 jul. 2005, sem paginação. Catálogo de exposição.
- BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
- BOUSSO, Vitória Daniela (org). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- DEPOIMENTO DE uma geração: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
- DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição.
- EGÍDIO, Álvaro. Marginalidade e liberdade. Paris, mar. 1977. In: *Barrio*, Galeria Alvarez, Porto, 1977. Catálogo de exposição. Sem paginação.
- INFORMATION, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição.

2.4. Livros

- BARRIO, Artur. *Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
- CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

2.5. Entrevistas e depoimentos

- BARRIO, Artur. A cidade como suporte (depoimento a Frederico Moraes) In: MORAIS, Frederico. *O lixo é a arte. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1973.
- _____. Depoimento ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, Rio de Janeiro, 09 set. 1977.
- _____. Radicalizar enquanto era possível [07 maio 1986]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
- _____. A ordem é ousar (entrevista a Márcio Doctors). *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1987.
- _____. Conversações (entrevista a Marco Veloso). *Item-2*, Rio de Janeiro, out. 1995.
- _____. Entrevista a Afonso Henrique Costa. *Artur Barrio*, Espaço Arte 21, Rio de Janeiro, 08 jun. a 23 jul. 2005, sem paginação. Catálogo de exposição

2.6. Textos manuscritos ou datilografados

- BARRIO, Artur. Manifesto. Rio de Janeiro, 1969.
- _____. Ao público. Texto datilografado, datado e assinado, folha única, Rio de Janeiro, 20 jan. 1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ).
- _____. Depoimento I. Texto datilografado e assinado, folha única, 1969-1970. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ).
- _____. Manifesto contra o júri. Rio de Janeiro, 1970.
- _____. CadernosLivros. Texto manuscrito e assinado, duas folhas, ago. 1978. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ).
- _____. s.t. [sobre "Projetos realizados e projetos quase que realizados"]. Texto manuscrito, datado e assinado, duas folhas, Rio de Janeiro, 01 ago. 1978. (Disponível na pasta pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ).

2.7. Textos diversos do artista

- BARRIO, Artur. P... H... 1969. Texto manuscrito e assinado. Publicado em CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- _____. Manifesto contra as categorias de arte, 1969. Apud: CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Op. cit., p. 145.
- _____. Situação... ORHHHHH... ou... 5.000... TE... em... n.y... city, 1969. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 16..
- _____. Defl... Situação... +s+... ruas... abril... 1970. Publicado em CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Op. cit., p. 26..
- _____. Situação T/T,1. Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 20.
- _____. Lama / carne esgoto, Belo Horizonte, 20 abr. 1970. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 146.
- _____. Em relação aos aspectos: rótulos / escolas e possibilidade, 1975. Apud: CANONGIA, Ligia (org). Op. cit., p. 151.
- _____. 4 dias 4 noites [ago. 1978]. In: BOUSSO, Vitória (org). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos - 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000, pp. 79-81

2.8. Cartas

- BARRIO, Artur. Carta manuscrita a Heloísa Lustosa, Rio de Janeiro, 26 ago. 1977.
- McSHINE, Kynaston. Carta datilografada a Artur Barrio, Nova York, 19 maio 1970.

3. Cildo Meireles – fontes consultadas

3.1. Jornais

- A arte polêmica e insólita do andarilho Cildo Meireles. *O Estado de São Paulo*, 23 set. 1981.
- AMARAL, Aracy. Reflexões: o artista brasileiro II e uma presença: Cildo Meireles. *O Estado de São Paulo*, 22 ago. 1971.
- _____. A proposta de Cildo: casos de sacos. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 mar. 1977.
- BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.
- _____. Prazeres solitários e perversos: exposição ou mistificação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1979
- COUTINHO, Wilson. Ganha forma de livro a transgressiva obra de Cildo Meireles. [recorte incompleto], 1981.
- D'ALMEIDA, Carmem. Cildo Meireles. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1969.
- FONSECA, Elias Fajardo. A união faz a força. E a força produz união. [Entrevista com Cildo Meireles], *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979. .
- _____. A nota de zero cruzeiro tem essa vantagem: nada a perder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 set. 1979.
- GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe agora é o crítico. [recorte incompleto], 28 jul. 1970.

- MAGALHÃES, Fábio. A proposta de Cildo Meireles. *Folha de São Paulo*, 13 mar. 1977.
- Meireles vence Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- MORAIS, Frederico. "Ambientes" de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 maio 1969.
- _____. Revisão / 69-1. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1970.
- _____. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970.
- _____. A década, no Brasil e no mundo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1970.
- _____. Cildo Meireles: primeira abordagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1975.
- _____. Cildo Meireles fala sobre o seu trabalho até agora: o artista, como o garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977
- _____. O "sermão da montanha" de Cildo Meireles: vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979
- _____. Balanços e equívocos: lição e anatomia do poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980.
- MOTTA, Morgan da. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 27 abr. 1970.
- Plásticas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1969.
- PONTUAL, Roberto. Cildo Meireles / *Eureka* / *Blindhotland*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 out. 1975.
- _____. Entre a norma e ruptura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1975.
- RANGEL, Maria Lucia. O canto das formas de Cildo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, out. 1975.
- RYFF, Sergio. Cildo Meireles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979.

3.2. Revistas

- AMARAL, Aracy. Cildo Meireles: Casos de sacos, 1976. *Boletim da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, nº 50, mar. 1977.
- BRITO, Ronaldo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Artes plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 54, 19 nov. 1973.
- COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Arte hoje*, Rio de Janeiro, nº 13, jun. 1978.
- GOMES, Frederico. O território sem fronteiras da arte. *Módulo - revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, jul/ago. 1981.
- MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: liberdade para plagiar, 1973 apud: BRITO, Ronaldo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Artes plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 54, 19 nov. 1973.
- _____. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 01, set.-nov. 1975.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.
- _____. Arte / Brasil / hoje - Guanabara. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 09, nov. 1970.
- _____. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? *Módulo - revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, set. 1979.
- RESTANY, Pierre. L'art brésilien dans les sables mouvants, *Domus*, nº544, Milão, mar. 1975.

3.3. Catálogos

- AMARAL, Aracy. Desenhos de Cildo Meireles. *Desenhos: Cildo Meireles*. Pinacoteca do Estado, São Paulo, nov. 1978. Catálogo de exposição.
- BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação (1980). In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição .
- CILDO MEIRELES, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995. Catálogo de exposição.
- DEPOIMENTO DE uma geração: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
- DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição.
- ENGUITA, Nuria. Lugares de divagación: uma entrevista com Cildo Meireles, nov. 1994. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995. Catálogo de exposição.
- HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

- _____. *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Recife, MAMAM, 14 dez. 2001 a 17 fev. 2002. Catálogo de exposição.
- INFORMATION, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição.
- MEIRELES, Cildo. *Eureka/Blindhotland - 1970-75*. *Eureka/Blindhotland*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, out. 1975. Catálogo de exposição. Republicado em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Cruzeiro do sul - 1970*. *Information*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição. Republicado em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Information - 1970/89*. *Cildo Meireles*, IVAM Centre del Carne, Valência, 1995. Catálogo de exposição. Republicado em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Inserções em Circuitos Ideológicos - 1970/75*. Três documentos publicados entre 1970 e 1975 e republicados em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. [textos de apresentação]. *Cildo Meireles: Eureka / Blindhotland*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 09 out. a 02 nov. 1975.

3.4. Livros

- MEIRELES, Cildo. *Entrevista a Antonio Manuel*, 1975. Excerto publicado em BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro de. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

3.5. Entrevistas e depoimentos

- ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagación: uma entrevista com Cildo Meireles*, nov. 1994. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, 02 fev. a 23 abr. 1995. Catálogo de exposição.
- FONSECA, Elias Fajardo. *A união faz a força. E a força produz união*. [Entrevista com Cildo Meireles], *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.
- MEIRELES, Cildo. *Entrevista a Antonio Manuel*. Excertos de entrevista inédita de 1975 e publicada em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Entrevista: Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Lugares de fruição: entrevista a Nuria Enguita*. In: *Cildo Meireles*, IVAM Centre del Carne, Valência, 1995. Catálogo de exposição. Republicado em HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Through the labyrinth: na interview witch Cildo Meireles (entrevista a John Alan Farmer)*, *Art Journal*, 2000. (On-line: www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425)
- _____. *Malhas da liberdade (entrevista a Priscila Arantes)*. *Princípios*, nº 64. (On-line: www.vermelho.org.br/principios).
- _____. *Idéias que se bifurcam (entrevista a Rubens Pileggi)*. *Folha de Londrina*, 16 dez. 2001.
- _____. *O caçador de relâmpagos (entrevista a Juliana Monachesi)*. *Folha de São Paulo*, 22 dez. 2002.
- _____. *Arte tem que seduzir - entrevista a Cristiana Tejo*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 06 jan. 2002.
- _____. *Entrevista [a Frederico Moraes]*. In: MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: algum desenho (1967-2005)*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 25 abr. a 03 jul. 2005. Catálogo de exposição.
- _____. *Cildo Meireles. Entrevista a OBRIST, Hans Ulrich. Arte agora! em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

3.6. Textos manuscritos e datilografados

- MEIRELES, Cildo. *Texto apresentado no debate "Perspectivas para uma arte brasileira"*, texto datilografado, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, abr.-maio, 1970.

3.7. Multimeios

COUTINHO, Wilson. *Cildo Meireles*. Direção e roteiro de Wilson Coutinho. Produção de Luiz Alberto Lira. Filme sonoro e colorido, 10:36 min, 1979.

4. Outras fontes consultadas

4.1. Jornais

- A bomba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1969.
- Artes plásticas. *Diário de São Paulo*, 21 jan. 1976.
- AMARANTE, Leonor. O que aconteceu com os irreverentes artistas dos anos 60? *O Estado de São Paulo*, 17 set. 1978.
- Artista pode. *O Fluminense*, Niterói – RJ, 21 maio 1970.
- AYALA, Walmir. Objeto e ambiente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 maio 1969.
- _____. Todas as tendências em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 maio 1969.
- _____. O Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1969.
- _____. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- _____. Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969.
- _____. II Salão de Verão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1970.
- _____. Sintomas de um salão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1970.
- _____. Salão de Verão: dois depoimentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.
- _____. Cerimônia em três tempos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1973.
- _____. Uma gravura conceitual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1974.
- Balanço artístico da guerra do Vietnã. *Última Hora*, São Paulo, 18 jul. 1978.
- BENTO, Antonio. O salão dos jovens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1970.
- _____. Salão da Bússola: publicidade e arte plástica [sic] juntas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1969.
- _____. Dada no Salão Moderno. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.
- BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.
- _____. Vade retro vanguarda. *Budum*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1971.
- _____. Retrospecto e perspectivas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jan. 1975.
- _____. Mentalidade antiquada é o mal de Salões e Bienais. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1975.
- _____. O desencanto das vanguardas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 fev. 1976.
- _____. Ventos e mudanças sacodem artes visuais brasileiras. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 mar. 1976.
- _____. A vanguarda visual dos anos 70. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 abr. 1976.
- _____. Prazeres solitários e perversos: exposição ou mistificação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1979.
- BOCCANERA, Silio. A obra acaba, a idéia fica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1971.
- Bomba explodiu no Museu de Arte Moderna. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 nov. 1969.
- Brasil não vai a Paris para Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1969.
- BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio; RESENDE, José; ZÍLIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o dis-boom. *Opinião*, Rio de Janeiro, 03 set. 1976.
- BRITO, Ronaldo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Artes plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 54, 19 nov. 1973.
- BRITO, Ronaldo. Racional e absurdo. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 41, 20 a 27 ago. 1973.
- _____. O discreto provocador de escândalos. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 47, 01 a 08 out. 1973.
- _____. As lições avançadas do mestre Pedrosa. *Opinião*, Rio de Janeiro, ago. 1975.
- _____. Olhando a arte do interior da crise. *Opinião*, Rio de Janeiro, out. 1975.
- _____. Mal às artes. *Opinião*, Rio de Janeiro, out. 1975.
- _____. Os circuitos abertos para a vanguarda. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 165, 02 jan. 1976.
- BUENO, Moretti. Panorama da arte atual brasileira. *Correio Popular*, Campinas, 12 nov. 1972.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Bússola" e Bienais. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.
- _____. Desfile da arte moderna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 maio 1970.
- CAVALCANTI, Gilberto. I Salão da Bússola e exposições. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1969.
- Como fazer seu múltiplo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 abr. 1971.
- COHN, Thomas M. O Salão da Bússola. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1969.
- COSTA, M. Ignez. Tropicalismo por trás da imagem digerida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1968.
- COURI, Norma. Arte em aberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.
- E a arte tentando fugir de museus ou galerias. *O Estado de São Paulo*, 15 jun. 1974.

- FONSECA, Elias Fajardo da. A união faz a força. E a força produz união. [Entrevista com Cildo Meireles], *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.
- FROMM, Paul. A recessão cultural dos anos 70. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º set. 1978.
- GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe, agora, é o crítico. [recorte incompleto], 28 jul. 1970.
- Itamarati cancela mostra do Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1969.
- Itamarati é quem decide sobre Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1969.
- Itamarati proíbe mostra. *O Estado de São Paulo*, 31 maio 1969.
- Itamarati suspende também os músicos da Bienal de Paris. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1969.
- KARMAN, Ernestina. Arte no Brasil: debate na Pinacoteca (final). *Folha da Tarde*, São Paulo, 14 abr. 1976.
- _____. Um comentário bem humorado sobre a crise na arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 dez. 1975.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Salão da Bússola: recorde de prêmios. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969.
- MAC expõe as novas tendências conceituais. *O Estado de São Paulo*, 05 dez. 1974.
- MAM dirá a 29 quem vai a Paris. *O Estado de São Paulo*, 27 maio 1969.
- MAM expõe os trabalhos de artistas que representarão o Brasil na Bienal de Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1969.
- MAURÍCIO, Jayme. Playground. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 set. 1969.
- _____. Salão da Bússola: cibernética ou Macunaíma? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1969.
- MENEZES, Walda. O desafio de Aroldo Araújo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1969.
- Militares proíbem mostra de arte no MAM do Rio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 maio 1969.
- MORAIS, Frederico. Um ditador tropicalista em Londres. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1969.
- _____. A bússola como tema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1969.
- _____. Salão da Bússola: resultado. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- _____. Vanguarda no Salão da Bússola. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969.
- _____. Prêmios do MIS: indicações. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1969.
- _____. Revisão / 69 – 1. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1970.
- _____. Revisão / 69 – 2. A nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1970.
- _____. Critérios de julgamento. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1970.
- _____. A década, no Brasil e no mundo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1970.
- _____. A arte acabou?. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1970.
- _____. Manifesto do corpo à terra [18 abr. 1970], publicado em TRISTÃO, Mari'Stella. Da semana de vanguarda (1). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970, p. 05 e TRISTÃO, Mari'Stella. Da semana de vanguarda (2). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 maio 1970.
- _____. A arte no Rio – final. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1970.
- _____. Depois do corpo, as fezes. Suplemento Literário, *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1973.
- _____. A arte no Rio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 maio 1974.
- _____. O cerco, o circuito. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1975.
- _____. Artes plásticas, 1975: ano bom, ano decisivo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1975.
- _____. Arte, não-arte: Malasartes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1976.
- _____. Artes plásticas: balanço / 76 – 1. As melhores exposições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1976.
- _____. Iniciações, passagens e inserções no circuito de arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977.
- _____. O objeto na arte Brasil anos 60. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1978.
- _____. Balanços e equívocos: lição e anatomia do poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980.
- MOTTA, Morgan da. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 27 abr. 1970.
- MOTTA, Nelson. O Salão de Verão. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1970.
- Museu escolhe nomes para a Bienal de Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 maio 1969.
- No MAM: arte moderna versus novas tendências. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 maio 1970.
- O happening acontece no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1966.
- OLIVA, Achille Bonito. O público e a classe operária da arte. *Opinião*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1975.
- O múltiplo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 jun. 1977.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. *Correio da Manhã*, São Paulo, 04 jun. 1968.
- _____. A arte está morta. *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1972.
- PIRES, Luiz Carlos. Ronda da onda na onda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 maio 1970.

- PONTUAL, Roberto. Cinco anos de vanguarda brasileira. Suplemento Literário, *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 out. 1972.
- _____. Do visceral ao mental. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1974.
- _____. Entre a norma e a ruptura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1975.
- _____. Dentro e fora do circuito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1975.
- _____. A contribuição individual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976.
- _____. Arte agora I: confirmações e preparativos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1976.
- _____. Espaço para ontem, hoje e América Latina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1977.
- REGO, Norma Pereira. Comunicação é o desafio. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- _____. Escândalo, riso e euforia fazem um "salão aberto". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1969.
- Salão da Bússola. *Sôbrerodas*, Rio de Janeiro, 04 a 10 nov. 1969.
- Salão no Rio abrirá dia 4. *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1969.
- VALKYRIA. Histórias para crianças. *Budum*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1971.

4.2. Revistas

- ÁLVARO, Egidio. Arte e rivoluzione in Portogallo. *Documenti Oggi*, Nápoles, fev. mar. abr. 1976.
- AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 11, fev. 1973.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. A hora do corpo. *Veja*, Rio de Janeiro, 12 set. 1973.
- _____. Luiz Alphonso de Barrio e Selma (seção "Colagem"). *Veja*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1974.
- _____. Momento sério. *Veja*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975.
- Artes plásticas: a crise generalizada. *Visão*, São Paulo, 05 ago. 1974.
- BARATA, Mário. Significação da Bienal da Bahia. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 18, 1969.
- _____. Carta do Rio de Janeiro. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 03, jun. 1971
- _____. Carta do Rio de Janeiro. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 26, fev. 1976.
- BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda ficou para trás, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1975.
- BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 01, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. Marcel Duchamp: o lance de dada. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 15, dez. 1973.
- CARDOZO, Mariza. O agitado ano de 68. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, nº 17, nov. 1978.
- CAVALCANTI, Gilberto. Arte pós-moderna ou a invasão total do espaço. *Cultura - MEC*, Brasília, nº 08, out/dez. 1972.
- Centro brasileiro de crítica de arte. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 07, abr. 1972.
- CLARK, Lygia. Da supressão do objeto. *Navilouca*, Rio de Janeiro [s.d]. Republicado em *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983.
- Comunicação e pesquisa no primeiro Salão da Bússola. *O Cruzeiro*, 20 nov. 1969.
- GAM Pesquisa. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 23, 1970.
- GOMES, Frederico. O território sem fronteiras da arte. *Módulo - revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, jul/ago. 1981.
- GULLAR, Ferreira. Porque parou a arte brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, jan / fev. 1970.
- _____. Arte e mercadoria. *Módulo - arquitetura, arte e cultura*, Rio de Janeiro, nº 48, abr/maio 1978.
- _____. Depois do vendaval. *Módulo - arquitetura, arte e cultura*, Rio de Janeiro, nº 49, jun/jul. 1978.
- KLINTOWITZ, Jacob. Os anos 70: o fim das vanguardas que, na verdade, jamais existiram, *Isto É*, nº 156, 19 dez. 1979.
- LEMONS, Fernando Cerqueira. Tempo de objetos (carta de São Paulo). *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 03, jun. 1971.
- _____. O que é e o que não é. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 05, dez. 1971.
- Marcel Duchamp, xequé-maté na arte do nosso século. *Arte hoje*, Rio de Janeiro, nº 02, ago. 1977.
- MORAIS, Frederico. Crítica e críticos. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 23, 1970.
- _____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.
- _____. Arte / Brasil / hoje - Guanabara. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 09, nov. 1970.
- _____. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? *Módulo - revista de arte, cultura, arquitetura*, Rio de Janeiro, set. 1979.

- _____. Arte e crítica nos tribunais militares, 1978. Publicado em *Arte latino-americana: manifestos, documentos e textos de época*. Revista *Continente Sul SUR*, Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, nº 06, nov. 1997.
- OITICICA, Hélio. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 06, maio 1967.
- _____. O aparecimento do supra-sensorial na Arte Brasileira. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 13, 1968.
- _____. O objeto: instâncias do problema do objeto. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 15, 1968.
- _____. A obra, seu caráter objetual, o comportamento. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 18, 1969.
- _____. Crelazer [de Londres, maio de 1969]. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 19, 1969.
- _____. Cultura brasileira fora do Brasil [As possibilidades do crelazer; Barracão; LDN]. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 06, ago. 1970. Texto republicado em *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 05, maio 1981.
- _____. Brasil diarréia, 1970. Republicado em *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 05, maio 1981.
- OLIVA, Achille Bonito. A arte e o sistema da arte. *Revista Malasartes*, dez. jan. fev. 1976.
- O moderno e a vanguarda [debate: vanguarda brasileira - caminhos e situações]. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 01, jan/fev. 1970.
- PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins... ou... Mambás. *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 28, jun. 1976.
- PONTUAL, Roberto. Na selva da comunicação. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 04, maio 1970.
- _____. A arte próxima: resistência, recomeço e/ou remoção. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 02, mar. 1970.
- _____. O salto para o objeto. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 02, mar. 1970.
- _____. Um roteiro. A década: 1960. Hoje. O Brasil. A arte. O mundo. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº 09, nov. 1970.
- _____. Rastilho e pólvora. *Ele & Ela*, vol. 11, Rio de Janeiro, jun. 1979.
- RESTANY, Pierre. L'art brésilien dans les sables mouvants, *Domus*, nº544, Milão, mar. 1975.
- SILVA, Hélio. GAM pesquisa arte no Brasil. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 22, 1970.
- São artistas. Para eles a arte acabou. *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, nº 462, 11 dez. 1969.

4.3. Catálogos

- 1º Salão da Bússola. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 05 nov. a 05 dez. 1969. Catálogo de exposição.
- AMARAL, Aracy. Frederico Moraes: da crítica militante à criação. Texto de maio 1973. *Frederico Moraes - Áudio Visuais*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 12 a 23 jun. 1973. Catálogo de exposição.
- DEPOIMENTO DE uma geração: 1969-1970. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.
- DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Itaú Cultural, Belo Horizonte, out. 2001. Catálogo de exposição.
- INFORMATION, The Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Catálogo de exposição.
- MORAIS, Frederico. Depoimento sem título (maio 1973). *Frederico Moraes - Áudio Visuais*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 12 a 23 jun. 1973. Catálogo de exposição.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *Nova Objetividade Brasileira*, MAM, Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição. Republicado em BRETT, Guy (et alii). *Hélio Oiticica. Exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica*, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 30 set. 1996 a 30 jan. 1997. Catálogo de exposição.
- _____. Éden; Cara de Cavallo. Textos em *Hélio Oiticica*, Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Catálogo de exposição.
- PONTUAL, Roberto. Criatividade de maio e domingos da criação - 1971. Texto de jan. 1972. *Frederico Moraes - Áudio Visuais*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 12 a 23 jun. 1973. Catálogo de exposição.
- SCHEMBERG, Mário. Texto s/ título: depoimento sobre Frederico Moraes (maio 1973). *Frederico Moraes - Áudio Visuais*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 12 a 23 jun. 1973. Catálogo de exposição.
- ZANINI, Walter. Introdução. *Prospectiva 74*, MAC-USP, São Paulo, 16 ago. a 16 set. 1974. Catálogo de exposição.
- _____. As novas possibilidades. *Poéticas Visuais*, MAC-USP, São Paulo, 29 set. a 30 out. 1977. Catálogo de exposição.

ZÍLIO, Carlos. Apresentação da exposição na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt. Rio de Janeiro, 1974. Republicado em ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

_____. Apresentação da exposição *Atensão* [sic]. Rio de Janeiro, MAM, 1976. Republicado em ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

4.4. Livros

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica: seleção de textos de 1972 a 2002*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-1974*. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. (org). *Arte brasileira hoje (situação e perspectiva)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

LEITE, José Roberto Teixeira (et alii). *Gente nova, nova gente*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. São Paulo: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. Retoques a auto-retrato. (posfácio). In: READ, Herbert. *Arte de agora, agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996

4.5. Entrevistas e depoimentos

BRITO, Ronaldo. *Malasartes: um depoimento pessoal*. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983.

_____. Entrevista (a Sérgio Sister). *Guia das Artes*, nº 16, 1989, pp. 100-105.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica, uma arte sem medo (entrevista concedida a Gilse Campos). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1970.

PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. *Folha de São Paulo*, 20 dez. 1977.

_____. A arte reflete a crise do próprio homem. *O Estado de São Paulo*, 24 dez. 1978.

ZÍLIO, Carlos. (Entrevista a Ronaldo Brito). Publicado em BRITO, Ronaldo. O estranho dono de uma mala cheia de pregos. *Opinião*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1975.

_____. Entrevista (conversa com Fernando Cocchiarale, Paulo Sérgio Duarte, Vanda Mangia Klabin e Maria Del Carmen Zílio). In: ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

4.6. Diversos – documentos institucionais

Ata de Premiação do Salão da Bússola. Texto datilografado, folha única, Rio de Janeiro, 1969. (Disponível na pasta do Salão da Bússola no acervo documental do MAM-RJ)

Comunicação é o desafio. Informativo do Salão da Bússola, Rio de Janeiro, 1969.

Regulamento do II Salão de Verão, Rio de Janeiro, 1970.

Regulamento do Salão da Bússola, folha única, promoção de Aroldo Araújo Propaganda LTDA, Rio de Janeiro, 1969.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

1. História da arte no Brasil: anos 60 e 70

1.1. Livros e catálogos

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. A era Matarazzo. In: *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto: Banco Francês e Banco Brasileiro, 1989.
- ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
- BARRIO, Artur. *Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
- BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BELLUZZO, Ana Maria (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / Unesp, 1990.
- _____. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: MAC, 1986.
- BOUSSO, Vitória Daniela (org). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- BRETT, Guy (et alii). *Hélio Oiticica*. Exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 30 set. 1996 a 30 jan. 1997. Catálogo de exposição.
- _____. *Gávea de tocaia*: Lygia Pape. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Brasil experimental: arte/vida – proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Cotracapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção arte brasileira contemporânea).
- _____. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Neococoncretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CANONGIA, Ligia. (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- _____. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção arte brasileira contemporânea).
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.
- _____. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp, 2005.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COUTINHO, Wilson. *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- DURAND, José Carlos. A era do mercado e da profissionalização (1960-1985). In: *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.
- _____. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- _____. *Waltércio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1992.
- _____. Das novas figurações à arte conceitual. In: RIBENBOIM, R. (org). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997, p. 109-115.
- FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. (orgs). *Situações: arte brasileira – anos 70*. Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. a 24 set. 2000, pp. 06-07. Catálogo de exposição.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. (org). *Arte conceitual e conceitualismo: anos 70 no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, jun. 2000. Catálogo de exposição.

- KLINTOWITZ, Jacob. *30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal de São Paulo*. Isto é bom ou ruim? São Paulo: Summus, 1981.
- HERKENHOFF, Paulo (et alii). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Antonio Dias: trabalhos 1965-1999*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- JACQUES, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed.UFPR, 1998.
- MANUEL, Antonio (et alii). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
- MARQUES NETO, José Castilho (org). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1992.
- MORAES, Angélica de (org). *Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MORAIS, Frederico. De la iconología a la materiología: las posibilidades de un arte de resistencia en América Latina. In: *La iconología en el arte contemporánea*, Coloquio Internacional de Xalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, 1982.
- _____. 1961 a 1970; 1971 a 1980. In: *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. Do Corpo à Terra. In: *Frederico Moraes*. Organizado por Silvana Selffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- _____. *Cildo Meireles: algum desenho (1967-2005)*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 25 abr. a 03 jul. 2005. Catálogo de exposição.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Barrio: aspectos de uma poética.....ou não. *Artur Barrio*, VII Semana de Arte de Londrina, 23 out. a 09 nov. 2001. Catálogo de exposição.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Textos de Luís Otávio Pimentel, Lygia Pape e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Coleção Arte brasileira contemporânea).
- PECCININI DE ALVARADO, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- _____. *O objeto na arte: Brasil, anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: RASMUSSEM, Waldo (ed). *Latin american artists of the twentieth century*. New York: MoMA, 06 jun. a 07 set. 1993.
- _____. Tácticas para vivir de sentido: caráter precursor del conceptualismo en América Latina. *Heterotopias*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 12 dez. 2000 a 27 fev. 2001.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: as neovanguardas artísticas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998.
- _____. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros. In: *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas – 1950/1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Waltércio Caldas: manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Coleção arte brasileira contemporânea).
- ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (org). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- _____. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, volume 2.
- ZÍLIO, Carlos (et alii). *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.
- _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

1.2. Teses

- ANDRADE, Marco Antonio Pasqualino de. *Projeto, proposição, programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo, anos 60 e 70*. São Paulo, 1999. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

- BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção – Brasil, anos 60-70*. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Campinas, 2005. 245 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas.
- FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973*. Curitiba, 2003. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem arte contemporânea no MAC da USP*. São Paulo, 1999. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA, Universidade de São Paulo.
- _____. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo, 2004. 187 f. Tese (Doutorado em Artes) – ECA, Universidade de São Paulo.
- LIMA, Joana D'Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Araraquara, 2000. 245 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista (Unesp).
- MARTINS, Tatiana da Costa. *A obra de Antonio Manuel: ordem e desordem do mundo*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MENDES OLIVEIRA, Liliana. *A Bienal pop: a pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal de São Paulo em 1967*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade de Campinas.
- REIS, Paulo de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1.3. Revistas

- ARANTES, Otília. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983.
- _____. De "Opinião 65" à 18ª Bienal. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, julho de 1986.
- AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, vol. 6, nº 10. Porto Alegre, nov. 1995, pp. 27-34.
- BULHÕES, Maria Amélia. Artes plásticas no Brasil: vanguardas e internacionalização nos anos 60. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, vol. 4, nº 07. Porto Alegre, maio 1993.
- CAMNITZER, Luis. Una genealogia del arte conceptual latino-americano. *Continente sul sur*. Porto Alegre, nº 06, nov. 1997.
- CONDURU, Roberto. "O País Inventado" de Antonio Dias. *Gávea*, Rio de Janeiro, nº 08, dez. 1990.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. Oitica: experimentando o experimental: fragmentos de um caderno de 1970. *Cultura Vozes*. Petrópolis; São Paulo, v. 88, nº 3, 1994.
- FABRIS, Annateresa. Uma utopia distante. *Lócus: revista de história*, Juiz de Fora, vol. 05, nº 01, 1999.
- FAVARETTO, Celso. Nos rastros da tropicália. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 07, ago. 1983.
- FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 40, 2004.
- _____. Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel. *Revista Brasileira de História (dossiê "Manifestações Visuais")*, São Paulo, nº 49, jan-jun. 2005.
- MACHADO, Milton. Power to the imagination: art in the 1970's and other Brazilian miracles. *Art and Architecture of the Americas*, University of Essex, United Kingdom, october 2000.
- MAIA, Carmen. O avesso das coisas. *Gávea*, Rio de Janeiro, nº 11, abr. 1994.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, nº 08, 2001.

2. História da arte: anos 60 e 70

- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, Massachussets, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. A crise da arte como "Ciência européia". In: *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Cosac & Naify, 2002.

- BATTCKOCK, Gregory. *Idea art: a critical anthology*. New York: Dutton, 1973.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BUCHLOH, Benjamin. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions [1989]. In: *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge / London: The MIT Press, 1997.
- BUENO, Mariã Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.
- CAMNITZER, Luis (et alii). *Global conceptualism: points of origins – 1950's-1980'*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- _____. Contemporary colonial art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, Massachusetts, 1999.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, 1992.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DEXEUS, Victoria Combalia. *La poética do neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes desde 1960*. 2ª ed. Madrid: Alberto Corazon, 1974 [1972].
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London / Cambridge: MIT Press, 1996.
- FRASCINA, Francis. A política da representação. In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: perspectiva, 1987.
- GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds). *Art in Theory: 1900-2000 – an anthology of changing ideas*. 2ª ed. Oxford: Blackwell, 2004.
- HOBBSBAWN, Eric. Morre a vanguarda: as artes após 1950. In: *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Hamburgo: Utesch Satztechnik, 1994.
- HUYSEN, Andréas. Em busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo em los años 70. In: PICO, Josep (ed). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEBEL, Jean-Jaques. *Happening*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- _____. *A arte pop*. São Paulo: Verbo, 1976.
- LUCIE-SMITH, Edward. Arte pop. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. London: Phaidon, 2002.
- READ, Herbert. Depois do expressionismo abstrato. In: *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- WALTHER, Ingo F. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 1999. 2 volumes.
- WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- _____. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

3. História do Brasil: anos 60 e 70

3.1. Ambiente cultural

- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____; PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas ideológicas, marc. reg.* São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____; VENTURA, Zuenir; GASPARI, Elio. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia: arte e cultura na "idade da pedrada"*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MARTINS, Luciano. A geração AI-5. *Ensaio de opinião*, setembro de 1979.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 18, nº 35, p. 57-75, 1998.
- _____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 103-124.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru – SP: Edusc, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- _____. A canção do homem enquanto seu lobo não vem. In: *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, vol. 17, nº 01, São Paulo, Jun. 2005.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. (Ivana Bentes, org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.
- SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. *Cadernos de Opinião*, 1979, v. 14.
- _____. Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte). In: ANTELO, Raul et alii (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / Abralic, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética do Terceiro Mundo? In: *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Alegoria, modernidade, nacionalismo. *Revista Novos Rumos*, São Paulo, nº 16, 1990.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

3.2. História do Brasil – política, economia e sociedade

- BRASIL: *nunca mais*. 32ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion. Sobre os aparelhos repressivos de estado à época da ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, nº 34, 1997.
- CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998.
- CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. In: D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- DREIFFUS, René. *1964: A conquista do Estado – ação de classe e golpe militar*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FAUSTO, Boris. O regime militar (1964-1985). In: *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 05, set. 2002.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. vol. 01, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*. vol. 02, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- KRISCHKE, Paulo J (org). *Brasil: do "milagre" à "abertura"*. São Paulo: Cortez, 1982.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980.
- MENDONÇA, Sônia. Um modelo perverso. In: *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.
- RIDENTI, Marcelo. As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974): uma bibliografia. *Cadernos AEL*, v. 08, nº 14-15, 2001.
- SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995.
- SINGER, Paul. As contradições do milagre. In: KRISCHKE, Paulo J (org). *Brasil: do "milagre" à "abertura"*. São Paulo: Cortez, 1982.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Ed. PUC-RS, 2001.

4. Estética e teorias da arte

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970].
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 [1974].
- CAUQUELIN, Anna. *Teorias da arte*. São Paulo : Martins, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996 [1990].
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. El final del arte. *Paseante*, 1995 [1984], nº 22-23.
- _____. Procurando pela essência da arte – entrevista a Suzi Gablik. In: GUINSBURG, Jacob. BARBOSA, Ana Mae (orgs). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- _____. *Kant after Duchamp*. London: MIT Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998 [1992].
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1973].
- GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1976].
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- MAMMÌ, Lorenzo. À margem. *Ars*, São Paulo, nº 03, 2004.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed. 34, 2005.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 [1989].
- _____. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [1985].
- WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

índice onomástico

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, Theodor, 7, 126, 243
 Alambert, Francisco, 56
 Alphonsus, Luiz, 4, 11, 58, 60, 61, 62, 63, 231, 232, 233
 Amado, Raimundo, 190
 Amaral, Antonio Henrique, 55, 58, 264
 Amaral, Aracy, 10, 51, 56, 83, 324, 325
 Amarante, Leonor, 56, 57, 328
 Andrade, Farnese, 264, 285
 Andrade, Francisco de, 224, 225
 Andrade, Mário de, 280
 Ângelo, Eduardo, 61
 Arantes, Otília, 51, 53, 54, 327, 328
 Araújo, Aroldo, 57, 58, 59, 117, 178, 179
 Araújo, Dilton, 61, 62
 Araújo, Marco de, 23
 Archer, Madeleine, 56
 Archer, Michael, 56, 78, 119
 Argan, Giulio Carlo, 220
 Atkinson, Terry, 26
 Ayala, Waldir, 58, 59, 67, 111, 117, 139, 145, 154, 204
 Azevedo, Edilson, 224
 Bachelard, Gaston, 233
 Baldessari, John, 27
 Baldwin, Michael, 26
 Barata, Mário, 55
 Barbosa, Sebastião, 201
 Barr Jr, Alfred, 79
 Barrault, Émile, 14
 Barrio, Artur, V, 1, 4, 5, 6, 11, 54, 58, 60, 61, 62, 63, 77, 88, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 231, 237, 238, 241, 279, 304, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329
 Barros, Edgar Luiz de, 224, 225
 Barthes, Roland, 65, 96, 99, 220
 Bartucci, Leonardo, 190
 Basbaum, Ricardo, 109
 Baxandall, Michael, 4
 Becker, Howard, 51
 Belchior, Murilo, 290
 Belluzzo, Ana Maria, 127
 Belting, Hans, 101
 Benjamin, Walter, 22, 24, 141
 Bento, Antonio, 59, 139, 145, 165, 166, 301, 302, 306, 315
 Beuys, Joseph, 38, 78
 Bird, John, 30
 Bittencourt, Francisco, 12, 13, 51, 57, 62, 91, 97, 98, 101, 111, 134, 142, 143, 151, 152, 153, 171, 172, 173, 180, 191, 197, 204, 210, 217, 236, 237, 238, 240, 263, 280, 316, 317, 325
 Bochner, Mel, 26
 Borba, Gabriel, 54
 Bourdieu, Pierre, 15, 51, 326
 Bousso, Vitória Daniela, 127, 158, 320
 Braque, Georges, 163
 Brest, Jorge Romero, 59, 75
 Brett, Guy, 307
 Brito, Ronaldo, 77, 82, 109, 170, 210, 214, 215, 239, 275, 309, 310, 312, 317, 326
 Broodthaers, Marcel, 23, 36, 185
 Bruscky, Paulo, 54, 55
 Buchloh, Benjamin, 22, 24
 Bulhões, Maria Amélia, 51
 Buren, Daniel, 23, 36, 38
 Bürger, Peter, 15, 16, 18, 21, 22, 126, 243, 308
 Burgin, Victor, 38
 Burri, Alberto, 124
 Burroughs, William, 124
 Cabo, Sheila, 109
 Cage, John, 20, 124, 191, 283
 Caldas, Waltércio, 55, 326
 Câmara, João, 264
 Camargo, Sérgio, 174
 Camnitzer, Luis, 46, 47, 48
 Campofiorito, Quirino, 59
 Campos, Marcelo, 196
 Campos, Nestor, 260
 Canhête, Polyana, 56
 Canongia, Ligia, 63, 104, 108, 110, 114, 119, 122, 123, 140, 148, 150, 154, 157
 Cardoso, Ivan, 276
 Carlomagno, Dário, 305, 306, 307
 Carneiro, César, 113, 143, 147, 148, 149
 Carneiro, Lúcia, 165, 274, 283, 289, 295, 312
 Carvalho, Devanir de, 225
 Carvalho, José Murilo de, 222, 223
 Castelo Branco, Humberto de Alencar, 224
 Castro, Amílcar de, 163
 Castro, Willys de, 245, 246
 Cavalcanti, Flávio, 307
 Cavalcanti, Gilberto, 58
 Cavalcanti, Jardel Dias, 52
 Cavalo, Cara de, 196, 240, 241
 Celant, Germano, 41, 283
 Celso, José, 241
 Cézanne, Paul, 239
 Chacrinha, 292, 307
 Chagas Freitas, Antonio, 171
 Chagas Freitas, Ivan, 170
 Chaia, Miguel, 153
 Chateaubriand, Coleção Gilberto, 111, 112, 158, 159, 321, 322
 Checcacci, Pietrina, 190
 Chiarelli, Tadeu, 52
 Cirlot, Lourdes, 23
 Clark, Kenneth, 293, 294
 Clark, Lygia, 50, 53, 54, 55, 72, 109, 110, 119, 124, 130, 141, 170, 246, 247, 250, 276, 278
 Cockroft, Eva, 20
 Cohn, Thomas, 59, 67, 118

- Colares, Raymundo, 55, 75, 164, 203, 264, 285, 289, 290, 309, 310
 Compagnon, Antoine, 14
 Cordeiro, Waldemar, 53, 86, 127, 132, 165
 Costa e Silva, Arthur da, 8
 Costa, Cacilda Teixeira, 52
 Costa, Márcia Regina da, 153
 Cotrim, Cecília, 19, 24, 25, 43, 46, 246
 Couri, Norma, 162, 164, 195, 214
 Coutinho, Wilson, 67, 76, 85, 94, 169, 176, 239, 281, 308
 Couto, Maria de Fátima Morethy, 52
 Cruz, Eduardo, 58
 Cunha, Maria de Fátima, 42, 228
 Da Vinci, Leonardo, 278
 Danto, Arthur, 15, 33, 101, 200, 222, 251, 331
 Darcílio Lima, 58
 Debord, Guy, 38
 Del Negro, Carlos, 294
 Del Santo, Dionísio, 97
 Dempsey, Amy, 274
 Denis, Benoît, 39
 Denizart, Hugo, 187, 311, 312, 313
 Dexeus, Victoria, 29
 Dias, Antonio, 53, 54, 55, 155, 164, 174
 Dias, Jorge, 164
 Dias, Wanda Pinheiro, 58
 Dibbets, Jan, 78
 Didi-Huberman, Georges, 34, 88, 120
 Distel, Herbert, 174
 Doctors, Márcio, 120
 Duarte, Carlos, 292, 293
 Duarte, Rogério, 190
 Duchamp, Marcel, 17, 18, 20, 23, 24, 26, 30, 33, 35, 37, 41, 73, 74, 75, 84, 144, 163, 170, 174, 185
 Durand, José Carlos, 51
 Dutra, Gaspar, 223
 Duve, Thierry de, 17, 30, 31, 34, 35
 Eco, Umberto, 21, 183
 Egídio, Álvaro, 154, 155
 Elbrick, Charles Burke, 289, 290, 309
 Enguita, Nuria, 69, 70, 80, 89, 227, 233, 236, 330
 Escosteguy, Pedro, 55
 Espíndola, Humberto, 55, 264
 Fabbrini, Ricardo, 328
 Fabris, Annateresa, 51
 Fanon, Frantz, 128, 129, 130
 Fanzeres, Evany, 58
 Farina, Fernando, 44
 Favaretto, Celso, 50, 51, 52, 63, 79, 276
 Fernandes, Florestan, 71
 Ferrari, León, 44, 45
 Ferreira, Ary, 290
 Ferreira, Glória, 19, 24, 25, 43, 46, 60, 138, 246
 Ferro, Sérgio, 42, 55, 67
 Fico, Carlos, 294
 Fiz, Simon Marchan, 47, 178, 197
 Flanagan, Barry, 26, 118, 119
 Fleury, Delegado, 71, 153
 Flynt, Henry, 24
 Fonseca, Elias Fajardo, 231, 250
 Fontana, Lucio, 272, 273
 Forest, Fred, 209, 210
 Fosenca, Thais, 223
 Foster, Hal, 22, 23
 Foucault, Michel, 256
 Fourier, Charles, 14
 Franco, Renato, 50
 Freire, Cristina, 31, 52, 209, 224, 225, 226, 274
 Furtado, Celso, 133
 Fusco, Tony, 155
 Gabaglia, Marisa Raja, 186, 265, 268, 281, 285, 286, 290, 291, 293
 Galbraith, Kenneth, 133
 Garcia, Silvana, 50
 Geiger, Anna Bella, 51, 52, 54
 Genette, Gérard, 32, 34, 80, 159
 Gerchman, Rubens, 53, 54, 55, 132, 155, 195, 196
 Gil, Gilberto, 308
 Girard, René, 261
 Giunta, Andréa, 44
 Glusberg, Jorge, 273
 Godfrey, Tony, 29, 78
 Goldberg, João Carlos, 58
 Gomes, Fernando, 98, 253, 254
 Gomes, Frederico, 94
 Goodman, Nelson, 33
 Gorender, Jacob, 42, 71, 225, 228
 Greenberg, Clement, 19, 20, 26, 27
 Grippo, Víctor, 48
 Guevara, Che, 89, 90, 177, 228
 Guinsburg, Jacob, 23
 Gullar, Ferreira, 3, 53, 55, 245, 246, 247, 249, 250, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 327
 Gusmão, Luciano, 61, 62
 Haacke, Hans, 36, 38, 78
 Hamilton, Richard, 20, 163, 164
 Harris, Jonathan, 272
 Harrison, Charles, 37, 38, 246
 Harvey, David, 204
 Hegel, 100, 101, 243
 Heidegger, Martin, 141
 Herkenhoff, Paulo, 7, 69, 70, 74, 76, 93, 127, 128, 131, 133, 227, 228, 229, 234, 257, 330
 Hollanda, Heloísa Buarque de, 50, 82
 Hubert, Henri, 259, 261
 Ishikawa, Mario, 54
 Jaffe, Lee, 61
 Jaguar, 283, 300, 301
 Jardim, Reynaldo, 176
 Jaremtchuk, Dária, 52
 Johns, Jasper, 20, 21, 26
 Judd, Donald, 246
 Kandinsky, Wassily, 16
 Kant, Immanuel, 26, 30, 34, 35, 243, 308, 313, 314
 Kaprow, Allan, 23, 124, 246, 273
 Karman, Ernestina, 214, 294
 Katz, Renina, 55, 59, 117
 Kawara, On, 26
 Kelly, Mary, 38
 Kienholz, Edward, 24
 Klein, Paulo, 165, 216
 Klein, Yves, 26, 272, 273
 Klintowitz, Jacob, 210, 216, 303, 304, 305
 Konder, Marcos, 55
 Kosuth, Joseph, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 78, 185
 Kounellis, Jannis, 192, 193

- Kruschke, Paulo, 8
 Kruse, Olney, 55
 Landowski, Eric, 195
 Lang, Berel, 101
 Laverdant, Gabriel, 14
 Le Parc, Julio, 43, 45
 Lebel, Jean-Jacques, 124
 Lee, Wesley Duke, 52, 61
 Leirner, Nelson, 52, 53, 54, 72, 139, 145, 193, 238, 245
 Leite, José Roberto Teixeira, 55, 59, 112, 117
 Lennon, John, 306, 307
 Leticia, Ana, 294
 LeWitt, Sol, 24, 25, 78
 Lima, Joana D'Arc de Souza, 52, 117, 123, 149, 179, 233, 236
 Lima, José Ronaldo, 61
 Lima, Raymundo de, 255
 Lippard, Lucy, 28, 29, 31
 Lisspector, Clarice, 196
 Lobianco, 58
 Lobo, Lótus, 61, 62
 Loio-Pérsio, 264, 280, 281
 Long, Richard, 26, 78
 Lukács, Georg, 243
 Luxemburg, Rosa, 133
 Magalhães, Roberto, 1, III, 55
 Magritte, René, 185
 Malevitch, 170, 214
 Mammi, Lorenzo, III, 37, 39
 Manuel, Antonio, V, 1, 4, 5, 6, 11, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 77, 83, 85, 88, 124, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 320, 323, 325, 329
 Manzoni, Piero, 21, 26, 272, 274
 Marcuse, Herbert, 133, 134, 316
 Marí, Bartolomeu, 257
 Marighella, Carlos, 70, 71, 72, 153
 Mattar, Denise, 277
 Maurício, Jayme, 58, 59, 117, 295
 Mauss, Marcel, 259, 261
 Maxwell, Kenneth, 222
 Mc Luhan, Marshall, 133
 McLean, Bruce, 26
 Mc-Luhan, Marshall, 278
 McShine, Kynaston, 24, 74, 77, 78, 157
 Médici, Emílio Garrastazu, 97, 224, 236, 295
 Meireles, Cildo, IV, V, 1, 4, 5, 6, 7, 11, 48, 51, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 123, 124, 162, 209, 211, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 279, 304, 326, 330
 Melhem, Georgete, 58
 Mendes Oliveira, Liliana, 52
 Mendonça, Sônia, 8
 Menezes, Walda, 59
 Merz, Mario, 118
 Milliet, Maria Alice, 50, 224, 276
 Mink, Janis, 17
 Miranda, Tereza, 58
 MMM, Ascânio, 58
 Mondrian, Piet, 170, 214, 283
 Morais, Frederico, V, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 40, 41, 42, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 75, 77, 80, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 112, 114, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 156, 161, 178, 193, 205, 210, 214, 221, 222, 227, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 264, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 287, 304, 311, 315, 325, 327
 Morris, Robert, 26
 Mosquera, Gerardo, 7, 76, 87, 90, 92, 227, 235, 240, 241, 257
 Motta, Morgan da, 62
 Napolitano, Marcos, III, 50
 Nauman, Bruce, 26, 78
 Navas, Adolfo Montejo, 104, 108, 110, 111, 119
 Newman, Michael, 30
 Novaes, Washington, 176
 Obrist, Hans Ulrich, 78
 Oiticica, Hélio, 3, 9, 50, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 63, 66, 67, 72, 73, 75, 77, 86, 100, 108, 109, 110, 113, 119, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 141, 149, 166, 170, 189, 190, 191, 193, 196, 203, 240, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 269, 275, 276, 278, 281, 307, 311
 Oldenburg, Claes, 302
 Oliva, Achille Bonito, 327
 Ono, Yoko, 306, 307
 Ortiz, Renato, 81, 130
 Osborne, Peter, 30
 Osório, Luiz Camillo, 110, 111
 Ostrower, Fayga, 170
 Pacheco, Amaro, 294
 Pape, Lygia, 53, 54, 55, 61, 110, 124, 139, 188, 190, 192, 199, 210, 211, 246, 276, 277, 281
 Pasqualini, Wilma, 58
 Passarinho, Jarbas, 295
 Pedrosa, Mário, 41, 53, 55, 56, 95, 97, 170, 187, 210, 245, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 326, 327, 329
 Peixoto, Elza Ramos, 294
 Picabia, 185
 Picasso, Pablo, 163
 Pignatari, Décio, 42, 43, 198, 199, 200, 210
 Pimentel, Vanda, 178

- Pimentel, Wanda, 58
 Plaza, Julio, 54
 Polke, Sigmar, 185
 Pollock, Jackson, 19, 272, 283
 Pontual, Roberto, 91, 117, 138, 142, 145, 156, 166, 210, 212, 213, 215, 306
 Portinho, Carmem, 145
 Pradilla, Ileana, 93, 165, 228, 274, 283, 289, 295, 312
 Proudhon, Pierre, 14
 Ragon, Michel, 10
 Ramírez, Mari Carmen, 38, 48, 49
 Ramos, Alcides Freire, 224, 225, 226
 Ramsdem, Mel, 26, 27, 185
 Rancière, Jacques, 14, 15, 16, 21
 Rasmussem, Waldo, 48
 Rauschenberg, Robert, 20, 23, 193
 Rego, Norma Pereira, 59
 Reinhardt, Ad, 26, 27
 Reis Júnior, José, 294
 Reis, Paulo, 52, 146
 Rembrandt van Rijn, 298
 Resende, José, 55, 326
 Restany, Pierre, 10, 56, 59, 169, 272, 311
 Ribeiro, Fernando Jackson, 55, 97, 294, 312
 Ribeiro, Marília Andrés, 51, 221
 Ridenti, Marcelo, 42, 50, 129, 131, 228
 Roberto, Maurício, 55, 56
 Rocha, Glauber, 86, 130, 131, 132, 241
 Rodolpho, Adriane, 261
 Rodrigues, Glauco, 247
 Rosa, Alberto Asor, 330
 Rosenberg, Harold, 116, 272
 Ryff, Sérgio, 77
 Saint-Phalle, Niki de, 272, 273
 Salvador, Gilberto, 55
 Salzstein, Sonia, 76
 Sandroni, Cícero, 327
 Santos, Euclides Luiz dos, 294
 Sartre, Jean-Paul, 39
 Schemberg, Mário, 59, 117, 204
 Schwarz, Roberto, 8, 129, 131
 Schwitters, Kurt, 116, 124, 134
 Seffrin, Silvana, 61, 90, 232
 Serpa, Ivan, 55, 164, 170, 199, 211, 295
 Silva, Ana Amélia, 153
 Silveira, Regina, 54
 Simões, Thereza, 4, 11, 58, 60, 91, 96, 97, 253
 Singer, Paul, 8
 Siqueiros, David, 49
 Skidmore, Thomas, 8
 Smith, Adam, 133
 Smithson, Robert, 78
 Soares, Gláucio, 8
 Sodré, Niomar Moniz, 55, 56, 178, 180
 Soeiro, Renato de Azevedo, 295
 Souza, Alcídio, 145
 Souza, Eudoro, 77
 Souza, Eudoro de, 77
 Szeeman, Harald, 24
 Teixeira, Evandro, 55, 56, 57
 Tejo, Cristiana, 232, 242, 243
 Terra, Paula, 60, 138
 Torquato Neto, 190, 307
 Tozzi, Cláudio, 55, 89, 90, 196
 Tristão, Mari'Stella, 61, 62, 122, 146, 230, 251, 284, 311
 Unger, Edyla Mangabeira, 264, 280
 Varela, Alex, 187, 311, 312, 313
 Vargas, Getúlio, 4, 223
 Vater, Regina, 54
 Vattimo, Gianni, 22, 101, 116, 141, 243
 Vaz, Guilherme, 4, 11, 58, 60, 77, 91, 92, 96, 97, 253
 Veloso, Caetano, 211, 281
 Ventura, Zuenir, 8
 Vergara, Carlos, 54, 55, 124, 155, 264
 Warhol, Andy, 20, 89, 124, 163, 173
 Willard, Charlotte, 155
 Wittgenstein, Ludwig, 26
 Wood, Paul, 18, 31, 37, 38, 41, 119, 246, 272
 Xavier, Ismail, 50, 130
 Yashimoto, Mari, 58
 Zanini, Walter, 54, 55
 Zílio, Carlos, 42, 55, 67, 260, 324, 326, 329