

FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA



FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA

Organização

Yacy-Ara Froner

Francesco Napoli

Marília Andrés Ribeiro

Belo Horizonte, 2020/2021

apoio:



realização:

CULTURA E
TURISMO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Francesco Napoli
Coordenação Geral – Edição

Yacy-Ara Froner
Coordenação Curatorial - Edição

Marília Andrés Ribeiro
Edição

Michelle Barreto
Coordenação de Produção

Cris Diniz
Coordenação Técnica

Adriana França
Produção Executiva

Naiara Jardim
Comunicação

Márcia Marques
Assessoria de Imprensa

Caroline Zeferino e Daniele Valério
Assistentes

Camila Buzelin, Paulo Nazareth e Shima
Curadoria

Marcus Turíbio
Identidade Visual
Projeto Gráfico e Diagramação

Barulhista
Identidade Sonora

Kim Gomes
Website

Sergio Manfrini
Contador

Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais

Associação Brasileira de Críticos de Artes

Circuito Liberdade
Museu Mineiro
Secretaria de Estado de Cultura e Turismo
Governo do Estado de Minas Gerais

Secretaria Especial de Cultura
Ministério do Turismo
Governo Federal

* Projeto apoiado pela Lei Aldir Blanc (Lei 14.017/2020) - Secult MG

F418 Festival *Durante*,: do corpo à terra / Organizadores: Yacy Ara Froner; Francesco Napoli; Marília Andrés Ribeiro. – Belo Horizonte: Editora ABCA, 2021.

182 p.; il;

ISBN: xxx-xx-xxxxx-xx-x

1. Artes. 2. Artes - Teoria. 3. Artes - História. 4. Artes – Performance. 5. Crítica da arte I. Froner, Yacy-Ara. II. Napoli, Francesco. III. Ribeiro, Marília Andrés. IV. Associação Brasileira de Críticos de Arte. V. Título.

CDD: 701.18

Dados internacionais de catalogação na publicação

© Capa: Foto de Camila Buzelin da Intervenção “Dileny Campos Revisitado”. Esta intervenção faz parte da série intitulada “abeiramento” do coletivo nMUnDO e foi confeccionada por Marcus Vinicius do Carmo, Erica Buzelin e Francesco Napoli.

© 2021, Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Conteúdo de responsabilidade dos respectivos autores.

SUMÁRIO

- 05 ***Apresentação ABCA***
Sandra Makowiecky
- TEXTOS**
- 13 ***Durante,; memória e “abeiramento” Do Corpo à Terra***
Francesco Napoli
- 27 ***Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra***
Marília Andrés Ribeiro
- 43 ***Corpos Canceelados: os deslocamentos da censura na arte***
Yacy-Ara Froner
- 57 ***Para um Novo Espaço, uma Nova Crítica***
Guilherme Bueno
- 69 ***De Pedrosa à Moraes: interlocuções entre Arte e Política***
Ana Cecília Soares
- 79 ***Germinar as Sementes: a Plantação de Lotus Lobo***
Rachel Cecília de Oliveira
- 91 ***Acontecimentos da arte: Do Corpo à Terra aos Mitos Vadios***
Arethusa de Paula
- 101 ***Da Galeria à Rua, Mulheres Artistas na Mostra Objeto e Participação e na Manifestação Do Corpo à Terra***
Rita Lages Rodrigues
- 117 ***O que resta de Do Corpo à Terra? Reflexões em cima da hora***
Maria Angélica Melendi
- 127 ***Ativar o Ambiente: a Arte como Acontecimento***
Celso Favaretto

MEMÓRIA

- 141** *Frederico Morais, uma memória sensível de Do Corpo à Terra*
Stefania Paiva
- 143** *Manifesto Do Corpo à Terra (1970 – fac-símile)*
Frederico Morais

CURADORIA

- 153** *Pautas enquanto Durante,*
Shima
- 155** *O espectador de um olho só ou a câmera como espectador*
Camila Buzelin
- 157** *Sangue de porco*
Paulo Nazareth

FESTIVAL DURANTE,

- 166** *Aline Luppi Grossi - Ações em Confinamento*
Ciber_Org - Edi_T - Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies
Clara de Clara - Vá Carnal!
Daniel Bretas - Cura Senhor Onde Dói
Dona Conceição - A Máquina de Moer Pretos
Lívio - Pedagogia do Artista Operário
Luna Recaldes - Mendieta Morta
Mamutte - Meu Rabo
Nanaue - ViDa TeRrEnA Não IdEnTiFiCaDa
Pedrosa Camilo - Depil(ação)
Roberta Rox - Enraíze-se
Rodrigo Antero - ex-tinto

A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE – ABCA E O FESTIVAL DURANTE,

Sandra Makowiecky

Presidente em exercício da ABCA
Coordenadora da Regional Sul da ABCA

Como sabido, a 11ª edição do Festival *Durante*, abrangeu performances de Minas Gerais, Ceará, Goiás, Paraná, Rio Grande do Sul e São Paulo, em um evento que também reuniu *conversas, debates e lançamentos de álbum musical e ebook, no período de 8 a 12 de abril de 2021.*

Como o artista se relaciona com seu próprio corpo e quais as associações políticas existentes nesta conexão, era um dos motes da proposta *Do Corpo à Terra*, que foi parte da Semana de Vanguarda de 1970, importante evento homenageado agora na 11ª edição do Festival *Durante*, em Belo Horizonte.

Realizar um evento no Brasil sempre é difícil e em tempos de pandemia, torna-se um evento que merece todos os aplausos, pela ousadia e pela coragem. O *Durante*, sempre promoveu uma aproximação de artistas e público em geral. A ideia foi de selecionar 12 performances do Brasil inteiro para que esses artistas, em diálogo com *Do Corpo à Terra*, pudessem não só rememorar esse evento emblemático, mas também atualizá-lo. E foi o que fizeram, com pleno êxito.

O convite para este texto partiu da pesquisadora Yacy-Ara Froner, objetivando uma ligação maior com a ABCA, no que prontamente concordamos. Nos cabe aqui divulgar a ABCA em seus termos de apresentação.

A ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte – tem a história de seu surgimento ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Surgiu no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, criada em 1945, sob o impacto do final da segunda guerra mundial. Na UNESCO, firmava-se a cultura como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos e a procura de uma realidade mais humanitária no mundo.

A AICA, como entidade internacional, incentivou a criação de mais de setenta associações nacionais, ao longo de seus 55 anos de existência, promovendo a aproximação de diferentes culturas e perspectivas estéticas. A ABCA, a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais, foi criada em 1949, tendo participado do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antônio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte.

Em uma de suas metas, a ABCA busca promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte e incentivar a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para a arte, contribuindo para a produção artística e da teoria da arte, incentivando, desta forma, não só a esfera das artes visuais, mas também a educação e a cultura. A associação se interessa, portanto, em colaborar com todas as entidades que objetivam fins essencialmente culturais. Entre as ações que vem desenvolvendo para alcançar seus objetivos, estão os Seminários regionais, nacionais e internacionais, a edição do Jornal da ABCA, o Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte. No Arquivo e Laboratório trabalha-se a documentação da produção dos críticos de arte, desenvolve-se o estudo da história da entidade, debate-se a história e a prática da crítica de arte, a arte contemporânea. A ABCA vem colaborando com os poderes públicos e a iniciativa privada, através da participação em ações e realizações culturais de utilidade social e cultural que visam despertar e intensificar o interesse do público pela arte.

No contexto atual, quando muitas instituições de arte do país se encontram em crise ou, pelo menos, precisando lidar com importantes restrições, abrir o debate sobre a presença e as expectativas sobre as ações dos críticos é fundamental. Estamos em um momento em que devemos buscar soluções criativas e aprofundar as reflexões sobre o papel

da arte em nossa sociedade. Considerando que a fragilidade das instituições tem dado ao mercado um protagonismo, muitas vezes criticado e mesmo demonizado, pensar as ações das instituições e nosso papel como críticos dentro e fora delas é um aporte que pode reverter em novas e mais ousadas dinâmicas.

A arte contemporânea com suas rupturas de limites, suas redefinições estéticas e seu abandono dos lugares tradicionais reconfigura a atuação do crítico e a torna decisiva, tanto nos diálogos com os artistas como nas interfaces com o público. A ABCA se une ao Festival *Durante*, pretendendo reafirmar posições que abram diálogos, para que as instituições possam ter, nos críticos, significativos aliados.

FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA

TEXTOS

DURANTE,: MEMÓRIA E “ABEIRAMENTO” DO CORPO À TERRA

Francesco Napoli

*O rio por aí se estendendo grande,
fundo, calado que sempre.
Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.*
João Guimarães Rosa,
no conto “terceira margem do rio”

1. nMUnDO

Em meio ao colapso seguido do caos, assistindo a uma espécie de surrealismo bizarro dentro da loucura coletiva, cá estamos, desgovernados, testemunhando uma distopia em formato de telas, *Windows*, janela “que não dá pra pular”.

Isolados uns dos outros, confinados em uma quarentena sem fim, buscamos nos manter sãos e produtivos, reinventando a esperança com as armas que temos. Se nós, artistas, somos os trabalhadores que produzem o repertório imagético de uma época e de um lugar, isto é, aqueles que contribuem para a produção do imaginário emotivo das pessoas, talvez nossa colaboração seja mais necessária do que nunca.

O projeto *nMUnDO* foi concebido a partir da verve oriunda de tal consciência do papel político que arte exerce e contém o registro das impressões oriundas de aproximações, ou como chamaremos, “abeiramentos” entre o passado e o presente, entre academia e artistas, entre as margens e o centro. Aproximações e também distanciamentos que, ao se converterem em dispositivos artísticos, podem ser capazes de pequenas aproximações entre o mundo da arte e a vida cotidiana, o erudito e o saber popular, a cultura de massa e a diversidade. Aproximações e distanciamentos que podem ser capazes de estimular e legitimar identidades dissidentes, revelando os traços de colonialidade em um movimento que engendra a autoestima ao mesmo tempo em que se afasta do discurso hegemônico no intuito de subvertê-lo.

Estávamos eu e Camila Buzelin, em abril de 2020, em estado de confinamento, pensando em propostas de intervenções artísticas que pudessem ganhar as ruas em meio à pandemia, que tivessem desdobramentos musicais e que dialogassem diretamente com as pessoas, quando surge a vontade de criar um coletivo artístico. Barulhista e Michelle Barreto são chamados a compartilhar este desejo. A primeira intervenção deste coletivo intitulado *nMUnDO* consistiu em um carro de som que transmitiu uma peça sonora composta por depoimentos recolhidos por nós, de diversas pessoas em universos diversos, respondendo à pergunta que intitula a ação: *O que você diria para o mundo se todos pudessem te ouvir?*¹ (Figura 1).

Esta experiência nos mostrou as diversas possibilidades de ações que, vertidas em intervenções no cotidiano, se mostrassem capazes de chegar às pessoas em estado de isolamento. Ações que são efetivadas inicialmente sem nenhum vínculo institucional que evoque aquilo que Arthur Danto chama de *o mundo da arte* (2006), para, em um segundo momento serem associadas a editais e instituições, se convertendo nesta ponte entre estes mundos distintos. A inicial ausência de vínculos institucionais não significa uma rígida recusa, na medida em que não é possível uma recusa absoluta da colonialidade.

1. Este vídeo-arte foi selecionada pelo edital do projeto Performance no Memorial do Memorial Minas Vale, em Belo Horizonte, nesta que foi a estreia do coletivo. Os depoimentos de Isabela Venturoza, Chico de Paula, Reginaldo, Efe Godoy, Sabará e Sérgio Pererê se transformaram em uma peça sonora produzida por Barulhista e ecoaram pelas ruas vazias do bairro Goiânia em Belo Horizonte. Toda a ação foi efetivada virtualmente. Quem executou a filmagem é o próprio motorista do carro de som contratado por telefone e os áudios foram recolhidos via WhatsApp. NMUNDO, POR FRANCESCO NAPOLI (PERFORMANCE). Memorial Minas Gerais Vale. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/n2NQs5xI0JQ> Acesso em: 31 de março de 2021.

Foi logo depois que criamos o coletivo *nMUnDO*, que Yacy-Ara Froner me revelou seu desejo de promover algo que relembresse *Do Corpo à Terra*, exatos 50 anos depois: “Tal data não pode passar em branco, principalmente no momento atual”. Assim, a aproximação com o intento do *nMUnDO* se tornou inevitável. Nosso desejo de realizar algo que envolvesse artistas e críticos da época, pesquisadores e artistas hodiernos em propostas artísticas coadunais começava a se delinear, tendo como ponto de apoio o Festival *Durante*, escrito assim mesmo, com a vírgula depois da palavra que sugere além.

É nesse sentido que este projeto de aproximação com *Do Corpo à Terra*, resultado de uma rede de ações proposta pelo coletivo *nMUnDO*, vem ao mundo: o primeiro patrocinado pela estatal Hidrominas, em 1970; e este pela Lei Aldir Blanc. Ambos os eventos se apropriam do apoio institucional para apontar as limitações políticas da arte institucionalizada; ambos procuram o contraponto ao discurso hegemônico que impõe a universalidade da arte, discurso este que está por detrás da própria institucionalidade, subvertendo-o a partir daquilo que Frederico de Moraes chamou de *Arte Guerrilha*, enquanto o coletivo *nMUnDO* anuncia o “abeiramento”:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se hoje em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado de permanente 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. (MORAIS, 1970, p.2)

Daqui do hemisfério sul, onde nossa herança colonial faz o autoritarismo falar mais alto e a violência da imposição da visão cultural euro-estadunidense é base estruturante da nossa própria sociedade, como a arte pode criar uma voz dissonante?

Toda recusa à colonialidade pode resultar, ou em esquecimento ou em embate. Desde a década de 70, distintos dispositivos artísticos têm procurado explicitar a tirania da colonialidade, além de promover a aproximações entre perspectivas diversas, revelando a não-universalidade dos sistemas, ao mesmo tempo em que se cria uma forma de nomear aquilo que a perspectiva colonizante silencia. Aquilo que Silviano Santiago (2000) chama de entre-lugar do discurso latino-americano, na busca por sua superação no intuito de engendrar nossa própria autoestima.

Se o situacionismo, a arte ambiental, o happening e a performance inauguram a entrada do Brasil na arte conceitual contemporânea internacional no final dos anos 60; as novas tecnologias em redes sociais globais amplificam essas relações no momento atual. Como, diante da globalização dos sentidos, reivindicar o olhar descolonial, a autonomia e a margem artística da arte sul-americana? Tal questão é necessária nesse mundo *in web*?

2. Durante,

Foi em meio as manifestações de 2016 que eu, Camila Buzelin, Luan Nobat, Luli, Thiago Tereza, Marcus Turíbio, dentre outros artistas, criamos o *Durante*, (mini festival de performance), no qual várias performances eram apresentadas ao mesmo tempo durante um dia, com a participação de artistas e estudantes com o objetivo de aproximar o público em geral, não especializado em arte contemporânea e da produção e discussão artísticas. Foram 10 edições com mais de 40 artistas, entre 2016 e 2019, interrompidas pela pandemia em 2020. Diante da maior pandemia do século, a décima primeira edição do festival, promovida pelo *nMUnDo* decidiu homenagear o *Do corpo à terra*, ação propostas em conjunto à exposição *Objeto e Participação*, da Semana de Vanguarda de 1970. Emblemático ato artístico de resistência à ditadura (1964-1985), *Do Corpo à Terra*² foi organizado por Mari’Stella Tristão e coordenado por Frederico Moraes, a partir de instalações, ações e/ou situações propostas pelos artistas em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte, tais como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, além de promover intervenções na avenida Afonso Pena, em frente ao Palácio das Artes, na ocasião de sua inauguração, a partir de um texto em tom de manifesto – mimeografado e distribuído para o público em geral – em prol de um projeto artístico que fosse sinônimo da própria liberdade (DELLAMORE, 2014). Em contraste com as questões formalistas que dominavam o cenário artístico internacional – e que pensam a arte a partir de uma narrativa dominante com pretensões de universalidade –, os artistas brasileiros que atuaram no *Do Corpo à Terra* incorporaram, cada um a seu modo, a ruptura

2. Participaram da exposição e do evento vinte e cinco artistas: Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo ngelo, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff e Hélio Oiticica, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros e Frederico Moraes que atuou como curador, crítico e artista ao transformar, nas palavras de Marília Andrés Ribeiro, a crítica em criação poética.

com o objeto, incorporando a vida como elemento artístico. Na ocasião do evento, o corpo tropical emerge como um canal de comunicação e participação, nesse evento que propõe pensar a relação do corpo com a terra:

A terra. O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha. Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo, precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras táteis ou hápticas (sic) capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Até que se transforme numa nova geografia e uma nova história. (MORAIS, 1970, p.5)

Atualizando essas questões, formulamos uma convocatória que teve como mote inicial as seguintes provocações: Como eu me relaciono com meu próprio corpo? Quais as implicações políticas desta relação? Em que medida o *Do Corpo à Terra* antecipa um olhar decolonial? Assim, convocamos artistas de todo o país para a adesão ao *Durante*, em 2020, a partir da memória artística dos eventos que ocorreram em Belo Horizonte em 1970. Contudo, o isolamento imposto pela pandemia produziu um desafio: como transpor a tactibilidade do corpo para o dispositivo eletrônico?³

O momento crítico que estamos vivendo nos faz questionar a capacidade das propostas artísticas de gerarem ações políticas efetivas no mundo. Em que medida a arte é capaz de ações em um mundo que as neutraliza por meio do sorvedouro capitalista que a tudo transforma em mercadoria? Como promover ações artísticas que se valham de dispositivos que sejam capazes de utilizar a colonialidade corroborada pelo capitalismo a seu favor? Seria possível a existência de um tipo de proposta artística que incorpore o sistema ao mesmo tempo em que é incorporada por ele? Ou que se utilize da própria estrutura do sistema para se legitimar?

3. Recebemos, de todo o Brasil, 169 vídeos de performances que, de alguma forma, dialogam com o mote do “Do corpo à Terra”. Além dos vídeos de performances, compõem esta 11ª edição do *Durante*: este ebook/áudiobook, mesas de debate; lives de entrevistas com os artistas selecionados; o lançamento do álbum de estreia do coletivo *nMunDO* e quatro programas, em formato de podcast, veiculados no Tropofonia - programa de rádio que produz e apresenta aqui na UFMG, que se propõe ser um programa de arte, poesia e experiências sonoras com convidados das mesas e artistas selecionados.

Tais questões permeiam o universo que motivou as ações que compõem a edição 2020/2021 do *Durante*,: um festival de performance promovido por artistas, curadores e pesquisadores, que aproxima público em geral da arte e da academia por meio da ligação entre duas épocas, estimulando a busca por uma forma autêntica e descolonizante de produção imagética virtual. A imagem que, ao se deslocar da margem, interliga várias margens.

3. “Abeiramento”

Tais interligamentos entre as várias margens é o que eu chamo de “abeiramentos”⁴, propostas de intervenções artísticas que buscam, como bem colocou o artista argentino Julio Le Parc (in FERREIRA; COTRIM, 2006, p.198-202), “por em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes”. O termo “beira”, além de estar próximo do termo “aproximação”⁵, também remete à marginalidade, pois beira é sinônimo de margem. Me agrada o fato de o termo “beira” soar não acadêmico, na medida em que a palavra “beira” remete à coloquialidade e à sabedoria popular. “Abeiramento” seria, amiúde, uma forma descolonizante de aproximação de modos de marginalidade. Acredito que quando uma proposta artística contemporânea, consegue ser, ao mesmo tempo, complexa e acessível, estamos diante de um poderoso dispositivo de descolonização, que pode ser capaz de criar pontes marginais.

Tais propostas me apareceram quando me aprofundi na discussão sobre a utilização dos termos descolonial e decolonial⁶: não se trata de reverter o processo colonial

4. “Abeiramentos” é o título de uma série de intervenções que desenvolvi junto ao coletivo *nMUnDO* ao longo do processo de produção da 11 edição do *Durante*. São dispositivos que promovem diálogos entre as margens, permitindo que haja fluxo entre elas. Não se trata de um conceito, mas sim de uma proposta artística e consiste em dar um nome àquilo que a perspectiva colonial não consegue nomear em uma tentativa de contornar este não-lugar que a condição colonial nos impele.

5. A utilização do termo “aproximação” para se referir aos encontros entre espectador, arte, artista, conceito, história etc. é feita por mim do mesmo modo com o qual minha orientadora, a pesquisadora Yacy-Ara Froner, o utiliza em seus textos.

6. Ambos os termos são utilizados para se referir às temáticas pós-coloniais. O termo descolonização tem várias origens, mas tal pensamento se organizou na África do pós-guerra (1939-1945) aparecendo na década de 1950, quando das discussões pós-coloniais africanas. No final da década de 1990, a pesquisadora Catherine E. Walsh, conhecida como pedagoga da decolonialidade, propõe a exclusão do ‘s’ no intuito de impedir que pensemos a inexistência da colonialidade, na medida em que ela é irreduzível, pois não se trata de uma negação do colonialismo. Para Catherine Walsh, não se trata de promover o anglicismo, mas sim marcar uma distinção com o significado em castelhano do “des” como negação. Ela não quer simplesmente “desarmar, desfazer ou reverter o colonial” como se fosse possível passar de um momento colonial a outro não-colonial. A intenção é demarcar e provocar uma postura e atitude contínua de “transgressão, intervenção, insurgência e incisão”. Assim, o decolonial assume um caminho de luta contínua (WALSH, 2009, p. 14-15). Entendendo que o uso contemporâneo do “des”, na língua portuguesa contemporânea sugere uma reversão e não uma negação, neste trabalho o termo descolonização é pensado, antes de tudo, como um gesto que, longe de ser a subtração da colonialidade, surge como ação de transgressão e remontagem mantendo aquele sentido que Frantz Fanon nos legou. Dessa forma, os termos *descolonização* e *decolonização* aparecerão significando um mesmo processo.

– pois, isso é impossível – nem de negar tudo o que vem da metrópole supervalorizando aquilo que idealizadamente pertenceria à colônia – como fez, por exemplo, Oswald de Andrade ao criar um “índio ideal” na busca por uma identidade nacional universal –, mas sim de proporcionar dispositivos que nos permitam superar aquele “complexo de vira-lata” que os colonizados reproduzem. É necessário pensar outras maneiras de sentir o mundo diferente da europeia/estadunidense, de modo que nossa própria forma de pensar possa existir.

Nesse sentido, não há problema em passar pelo centro para interligar as margens, ou seja, tal qual o famoso anarquista Hakim Bey (2001) propõe quando ele fala de zonas autônomas temporárias, é necessário se apropriar do capitalismo na medida em que ele se apropria de tudo. Se modernidade, capitalismo, colonialismo e revolução digital são as faces de uma mesma moeda, então “abeiramento” significa também rever o modo como nos relacionamos digitalmente. A pesquisadora Debora Pazetto cita o Manifesto Ciborgue de Donna J. Haraway (1944) que, desde a década de 1980, nos convoca a nos apropriarmos dos meios digitais:

a criação de ligações entre as pessoas que estão tentando resistir à intensificação mundial da dominação não deve ser feita pela negação ingênua da tecnologia, mas por sua assimilação subversiva. (HARAWAY, 2009 apud PAZETTO, 2020, p.141)

Pazetto prossegue assinalando que

Não se trata de se deslumbrar com implantes e celulares, nem de desligar a internet e abrir mão de exercer influência, mas de entrar na disputa pelo tipo de mundo e pelo tipo de sujeito que tem sido tecnologicamente construído. (PAZETTO, 2020, p.142)

Desse modo, os “abeiramentos” podem ser pensados como propostas artísticas que promovem e/ou potencializam ligações entre formas de marginalidades, na busca por nomear aquilo que a colonialidade esconde e silencia e que, com a pandemia, se viram obrigados a se apropriarem dos meios digitais, tal qual Donna J. Haraway sugeriu.

As propostas que concebi partem daquele paradoxo que habita o fazer artístico sul-americano: a mesma narrativa que universaliza a história da arte euro-estadunidense a partir de sua autonomia – ao instituir que toda a arte, para ser contemporânea, precisa ser conceitual – termina por embasar a liberdade dos artistas latino-americanos em meio à repressão. Ou seja, é a noção de autonomia da arte, herdeira de toda a tradição da arte euro-estadunidense, o que endossa a liberdade artística na contemporaneidade.

Mesmo com artistas brasileiros recusando o rótulo de artistas conceituais, há a ideia implícita de autonomia da arte, que foi construída historicamente e que acaba embasando as próprias propostas descoloniais. Artur Freitas sintetiza:

(...) 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 (...) recusavam veementemente o rótulo de “artistas conceituais” ou qualquer outra forma de associação, direta ou indireta, com a arte do dito Primeiro Mundo, sobretudo a norte-americana. (FREITAS, 2013, p.75)

Em meio a autoritárias estruturas de poder, o artista sul-americano busca encontrar sua liberdade artística no centro (ou na margem?) do próprio discurso colonizante, viabilizando eventos como o *Do Corpo à Terra*, que, como dissemos, foi financiado pela estatal Hidrominas em plena ditadura. Trata-se de um movimento que impele o estado a lidar com vozes silenciadas. Uma democratização forçada da utilização de recurso público, que financiou passagens para artistas atuarem livremente, seja ateando fogo em animais ou lançando trouxas ensanguentadas no rio Arrudas, isto é, promovendo a subversão e desordem em um contato direto com as pessoas na rua em um gesto de denúncia do próprio autoritarismo: “abeiramentos” entre a rua, a arte, o poder e a desobediência.

Além de formular propostas de intervenção a partir da ideia de “abeiramento”, também busco identificar propostas que se aproximem desta ideia, que se posicionem nesta “beira” e que consigam essa proeza de se vincular à instituição negando-a e, ao mesmo tempo, impedindo que tal negação seja neutralizada. Propostas que sobrevivam àquele paradoxo da arte contemporânea, segundo o qual, se uma proposta artística se dá à margem do sistema e o mesmo a reconhece e legitima sua condição de arte, esta proposta se desloca da margem para o centro do sistema, o alimentando. Se uma proposta permanece na margem do sistema das artes, ela não existe para tal sistema.

Em outros termos, nem aquela arte feita para habitar as galerias e que tem suas pretensões políticas neutralizadas pela instituição, nem o outro extremo, aquela arte que, ao efetivar sua pretensão política no mundo, se torna peça da engrenagem do próprio poder político podendo passar a ocupar o lugar da institucionalidade.

3.1. Dileny Campos revisitado: apropriação, atualização e reivenção da memória

A primeira ação da série “abeiramento” consistiu em uma revisita à intervenção proposta pelo artista mineiro Dileny Campos. Para o *Do Corpo à Terra*, o artista instalou duas placas na entrada do Palácio das Artes, que na época estava em processo de construção, uma sugerindo a óbvia paisagem da avenida Afonso Pena e a outra sugerindo uma enigmática “sub paisagem” que talvez estivesse subterrânea ou que, no mínimo, tinha seu significado escondido.

A riqueza semântica e potencialidade poética do termo “sub paisagem” em uma das placas entra em contraste com a literalidade daquela paisagem que se impunha na outra placa. É como se uma desautorizasse a outra, naquele espaço público em pleno centro da cidade, repleto de sinalizações de toda ordem. Dileny optou por uma aparência que fosse confundida com qualquer outra placa que se coloca em um espaço em obras, o que deslocava a busca pela produção de significados que as pessoas normalmente fazem para um outro território semântico, estimulando uma postura ativa por parte do público que precisava buscar outras referências léxicas para compreender o sentido daquelas placas.

A ação de reproduzir a obra no mesmo local no qual ela foi feita há 51 anos atrás é, mais do que uma homenagem, uma busca por um dispositivo que aproxime as duas épocas, além de repetir o gesto e desdobra-lo em outras ações de intervenção urbana (Figura 2).

O termo “sub paisagem” também nos remete à margem da paisagem, aquele ângulo que o fotógrafo de cartões postais costuma preterir. O lado imperfeito, sujo, aquilo que gera desconforto, que sai do que é tido como aceitável, belo, correto e verdadeiro. O termo “sub”, que era a referência geopolítica para países como o Brasil na década de 1970, também remete à nossa colonialidade, nossa condição de inacabamento enquanto civilização, um projeto que está subdesenvolvido e que ainda precisa ser concluído. A colonialidade se revela justamente nessa margem da paisagem, onde sua imperfeição gera desconforto e temos vergonha de sermos quem somos. Apontar para tais questões é, por excelência, um gesto descolonizante.

Tal proposta de Dileny Campos, além de provocar deslocamentos de sentido, também promove um outro deslocamento da galeria para a rua, ou seja, é na rua que a experiência

estética deve se dar. Pensando nisso, reproduzi o estêncil utilizado para confecção das placas em espaços urbanos, fazendo dialogar com a paisagem e sub paisagem no espaço urbano (Figura 3).

3.2. 500A-NOSÉPOUC-0?

A Praça da Liberdade em Belo Horizonte é um local emblemático tanto estética como politicamente. Com uma arquitetura que sintetiza o modo como a modernidade nos foi imposta, este espaço, projetado pelo urbanista Aarão Reis no final do século XIX, mistura positivismo, modernismo e herança monárquica. Atualmente é ali que a classe média conservadora, muitas vezes adepta de posturas políticas extremistas, negacionistas e antidemocráticas, se reúne. É também onde jovens se divertem, hippies dormem, pessoas em situação de rua esmolam, crianças em situação de rua nadam na fonte, turistas fotografam, pessoas diversas praticam exercícios físicos e babás passeiam com os filhos da elite. Nesta praça, há vários postes que contêm indecifráveis códigos, provavelmente de utilização da própria prefeitura. Pensando o ideário que move o tom colonizante das narrativas que corroboram discursos conservadores e moralizantes - que estão simbolizados nas próprias arquiteturas que compõem a praça - e que são repetidos por esta classe média reacionária -, pensei em colocar inscrições semelhantes às que já existem nos postes com mensagens decifráveis, contendo frases que problematisassem as contradições que a própria praça, como todo espaço público, contém (Figura 4).

As frases “quinhentos anos é pouco?” e “quinhentos e poucos anos” me surgiram a partir de uma fala que buscava justificar nosso atraso desenvolvimentista a partir da suposta pouca idade de nosso país. Tais frases serão escritas em um estilo próximo do código já existente, compondo a paisagem de modo harmônico, ao mesmo tempo em que se utiliza da própria estética institucional, tal gesto incorpora um discreto germe potencialmente subversivo na paisagem⁷. A partir da ideia da intervenção, o seguinte texto foi escrito:

7. Tal ação ainda não foi efetivada devido ao semi-lockdown - que fechou as praças - vivido por Belo Horizonte enquanto escrevo este texto. Tal intervenção originou um texto que foi musicado por mim em parceria de Pedro Morais e que consta no EP “Beira” do nMUnDO.

quinhentos anos e poucos / quinhentos anos é pouco? nada no Brasil é um mar de rosas / mar de lama nada é pouco / mata um é leão por dia / nada no Brasil de gente fria / gente média gente quente / que nem a gente mesmo imaginaria / quinhentos anos e pouca gente entende / a bossa é nova é foda e ainda é trend / ditadura disfarçada nas quebrada ninguém mais atura / a altura desse abismo social / na rede é antissocial / no quarto é peixe no anzol / num mato sem cachorro ignorância é mato / quem não tem cão com gato / pindorama quinto dos inferno terno e gravata / sol nos tristes trópicos psicotrópicos bravatas / entretenimento barato não dá barato / se tá muito abstrato / quem não tem cão com gato. (nMUnDO, 2021)

A partir do texto, juntamente com o compositor Pedro Morais, efetivou-se mais um “abeiramento”, trazendo o texto para uma linguagem musical. A proposta é interligar os territórios artísticos da música pop e da intervenção urbana em gestos que remetam à temática descolonial e cheguem diretamente às pessoas⁸.

4. Na tampa da beirada

E cá estou, na tampa da beirada, falando de dentro da crise (sanitária, institucional, estética, ética, política etc.), em meio a uma pandemia sem precedentes, no limite do prazo para entregar este texto. É com este senso de urgência que escrevo estas linhas ao mesmo tempo em que resisto. Rememorar o *Do Corpo à Terra*, multiplicar sua verve, estudar a arte produzida nessa cidade de Belo Horizonte, fazer arte, ter a oportunidade de utilizar-me de meus privilégios para colaborar com toda resistência possível a este momento crítico que estamos vivendo é o que me move. Enquanto a crise se agiganta, mantemos nossos corpos diante das telas, ao passo que a esfera pública se dilui. Nossas subjetividades auto vigilantes podem ser reconhecidas mais nas artificiais fotos de perfil das redes sociais do que em nossos próprios corpos docilizados e em um irredutível estado de isolamento.

Promover o *Durante*, e celebrar o *Do Corpo à Terra* se tornou uma forma de resistência a este cenário, mas é antes de tudo uma forma de sobrevivência. A pesquisadora Debora Pazetto (PAZETTO, 2020, p.150), em seu texto intitulado Todas as razões para fazer uma revolução estão aí, mas os corpos estão diante das telas, inicia e termina sua envolvente narrativa se perguntando o que uma/um filósofa/o latino-americana pode fazer neste momento tão delicado? Quero encerrar este texto com a resposta da Débora: “ajudar a criar ou espalhar incêndios.”

8. Este abeiramento intitulado “500 anos” é uma das faixas do primeiro EP do coletivo nMUnDO intitulado “Beira”.

Referências

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. (coleção Baderna) São Paulo: Conrad, 2001.

DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo a Terra, 1970. Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar. Dossiê Os legados das ditaduras civis-militares. *Revista Cantareira*, v.3, 2014, pp.109/123.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2013.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, p.45-59.

PAZETTO, Debora. Todas as razões para fazer uma revolução estão aí, mas os corpos estão diante das telas. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 29, n. 46, p. 141-151, July 2020. ISSN 0104-6675.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Global Editora, 2019.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 219 p.

NMUNDO. Intérprete: nMUnDO. Belo Horizonte. Tratore, 2021. EP 5 faixas.



Figura 1- nMUnDO still do vídeo “o que você diria se todos pudessem te ouvir?” 2020.



Figura 2 - CAMPOS, Dileny. Paisagem e Subpaisagem. 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. manifestação “Do Corpo à Terra”. Belo Horizonte, abril de 1970. Ao lado o remake feito por Francesco Napoli, Camila Buzelin e Marcus Vinícius em 2021.



Figura 3 - nMUnDO. "Dileny Campos revisitado": Intervenções de estêncil na cidade de Belo Horizonte. 2021.



Figura 4 - NAPOLI, Francesco. 500 anos é pouco? projeto da proposta de intervenção do coletivo nMUnDO.

DA EXPOSIÇÃO NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA AO EVENTO DO CORPO À TERRA¹

Marília Andrés Ribeiro

Proponho fazer uma releitura das manifestações que ocorreram na arte brasileira da segunda metade dos anos de 1960, focalizando o pensamento crítico de Hélio Oiticica e de Frederico Morais, para pensar as possíveis relações entre as propostas da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967) e do evento *Do Corpo à Terra* (1970).

Farei um mapeamento da situação das neovanguardas² no Brasil, focalizando a atuação de artistas e críticos militantes em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais durante a implantação do governo militar, entre 1964 e 1970. Naquele momento, o debate em torno das questões nacionais populares que acompanharam as reformas nacionalistas do Governo Goulart (1962-1964) foi substituído pela defesa das liberdades democráticas em oposição ao autoritarismo do Estado (1964-1985). Configurou-se um antagonismo radical entre as propostas das novas vanguardas e as ações do governo militar, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa, de resistência ao regime autoritário³.

1. A primeira versão deste texto foi publicada na Revista *MODOS*. Revista de História da Arte, Campinas, v.1, n.3, p.136-148, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/870>> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.870>

2. Hal Foster (2014) mostra o caráter inovador e questionador das neovanguardas, enquanto movimentos que apropriaram e ressignificaram as ações e estratégias usadas pelas vanguardas históricas. Elas se articularam nos EUA e na Europa entre os anos de 1950/70 e se manifestaram nos movimentos Pop Art, Minimalismo, Neorealismo, Nova Figuração e outras vertentes artísticas contemporâneas. No caso brasileiro esse conceito se aplica aos movimentos de desconstrução do projeto construtivo como o Neoconcretismo, a Nova Figuração, o Novo Realismo e a Nova Objetividade Brasileira.

3. Maria de Fátima Morethy Couto (2004) discute as questões levantadas pelos críticos brasileiros da época, referentes à construção de uma identidade artística nacional, ao engajamento do artista e do crítico e à emergência da nova figuração, focalizando o pensamento de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, durante os anos 1960.

Essa resistência colocava em xeque não somente a política autoritária do Estado, como também o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da nova figuração, da cultura popular, dos avanços tecnológicos e buscavam a inserção da arte na vida cotidiana⁴.

Apontamos como antecedentes das grandes manifestações coletivas de vanguarda a formação de grupos de jovens artistas em São Paulo, no Rio de Janeiro, e em Belo Horizonte. Em São Paulo, articulou-se o grupo do realismo mágico, propondo a retomada das raízes fantásticas para transformar o cotidiano através de ações provocativas que culminaram na exposição/*happening* de Wesley Duke Lee no João Sebastião Bar, em 1963⁵. Organizou-se também em São Paulo o grupo neorrealista, formado por artistas oriundos do concretismo, entre eles Waldemar Cordeiro, que propunha o deslocamento da pesquisa ótica concreta para o comportamento do homem urbano (1964). No Rio de Janeiro, formou-se o grupo da nova figuração carioca que atuou na Galeria G4, com a participação de Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy (1966).

Mas as grandes manifestações coletivas das neovanguardas foram organizadas por artistas, críticos e galeristas, nos espaços culturais institucionais – universidades, teatros, museus, galerias –, dirigidos por intelectuais progressistas que permitiram a ocupação daqueles “territórios de liberdade” pela arte de resistência.

O show *Opinião*, realizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, considerado o primeiro grito pela liberdade de expressão no Brasil, tornou-se o símbolo de reação dos artistas contra o autoritarismo do governo e contagiou os críticos, galeristas e artistas do Rio, que organizaram duas exposições coletivas no MAM/RJ: *Opinião 65* e *Opinião 66*.

4. Otília Fiori Arantes (1983), no ensaio inaugural sobre as novas vanguardas do eixo Rio/São Paulo, salienta a sua dimensão crítica e política, mostrando que os discursos dos críticos, assim como as propostas dos artistas incidiram sobre a consciência das contradições que permeavam a sociedade capitalista nacional e revelaram a vontade de construção de uma vanguarda especificamente brasileira.

5. O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Maria Cecília Gismondi, Otto Stupakoff (artistas); Pedro Manoel Gismond (crítico), Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Correa (escritores).

Opinião 65, com a curadoria do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco, inaugurou uma série de manifestações coletivas de resistência no campo das artes visuais após o golpe de 64. Participaram dessa mostra artistas europeus, argentinos e brasileiros, entre eles, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Ivan Serpa, Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro (MORAIS, 1985). Os *Parangolés* de Hélio Oiticica, que visavam estender a arte à vida através da atuação dos participantes da Escola de Samba da Mangueira, foram mostrados pela primeira vez dentro de um espaço institucional, provocando a reação autoritária da direção do MAM.

A exposição *Opinião 66*, realizada no ano seguinte, não teve o mesmo impacto da anterior, mas propiciou o debate entre os críticos e artistas Frederico Morais, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica e Carlos Zílio, apontando a urgência de reformulação da vanguarda brasileira frente às tendências estrangeiras (SCHENBERG, 1988: p. 179-180).

Acompanhando a organização das mostras coletivas cariocas, foram organizados, em São Paulo, na FAAP, dois Seminários: *Proposta 65* e *Proposta 66*. Os Seminários foram coordenados por Waldemar Cordeiro e Mario Schenberg, com a participação de artistas do Rio e de São Paulo⁶. Em *Proposta 65*, o debate centrou-se nas questões do novo realismo, tendência que se afirmava nos trabalhos de uma nova geração de artistas brasileiros e que abria novas possibilidades plásticas e iconográficas. O crítico Mario Schenberg, defensor do novo realismo, aliou o surgimento dessa tendência ao renascimento de um novo humanismo, pautado pelas experiências do novo realismo internacional, integrando tais experiências à especificidade do contexto cultural brasileiro. O novo realismo superava as colocações ortodoxas do realismo socialista, propugnado pelos militantes do CPC (Centro Popular de Cultura) e direcionava-se para as propostas inovadoras do *Novo Realismo* europeu, defendido por Pierre Restany (SCHENBERG, p. 1988: 179-180).

6. Os artistas participantes foram: Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Samuel Spiegel e o grupo *Neorrealista* do Rio.

Em *Proposta 66*, as discussões incidiram sobre a situação da *Nova Vanguarda Brasileira*, e as teses defendidas por Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy e Frederico Morais convergiram para a formulação das bases conceituais de uma nova vanguarda, inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas.

Coube ao Hélio Oiticica sintetizar as discussões do Seminário, propondo a independência da vanguarda brasileira em relação às estrangeiras e conferindo-lhe o sentido de uma “busca autêntica de um *Novo Objeto* na arte brasileira”. Esse *Novo Objeto*, que se remetia ao *Não Objeto* de Ferreira Gullar, propunha não só uma interação do espectador/participante com a obra, mas reivindicava também uma participação coletiva com o público, através do questionamento radical das categorias artísticas convencionais e da instauração de propostas experimentais, sensoriais e processuais. Naquele Seminário, Oiticica recolocou as questões básicas da nova vanguarda direcionadas para a formação da *Nova Objetividade Brasileira*.

O Seminário *Proposta 66* desencadeou uma série de manifestações artísticas em várias cidades brasileiras. Em São Paulo, foram organizadas várias ações radicais organizadas pelo *Grupo Rex*, na *Rex Gallery & Sons*, com o lançamento do jornal *Rex Time*, questionando as instituições, o mercado e a crítica de arte⁷.

No Rio de Janeiro, os artistas publicam a *Declaração dos princípios da Vanguarda*, documento que legitimava as propostas dos artistas, reivindicando a liberdade de expressão e uma postura revolucionária “extensiva a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” (ALVARADO, 1978, p. 73).

Em Belo Horizonte, foi organizada, na Reitoria da UFMG, a exposição *Vanguarda Brasileira (1966)*, coordenada pelos críticos Frederico Morais e Celma Alvim. A mostra teve o propósito de apresentar os artistas da vanguarda carioca aos mineiros, estabelecendo um primeiro diálogo entre os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte⁸. Durante a inauguração,

7. O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser.

8. A exposição apresentava obras de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco.

os artistas e críticos presentes fizeram um *happening*, atirando ovos de um *Bólido* de Oiticica no público, tendo como alvo os militares. A exposição teve repercussão nacional e marcou a presença de Frederico Morais como crítico militante da nova vanguarda brasileira. A mostra foi acompanhada de um catálogo-cartaz com depoimentos dos artistas e uma reflexão crítica de Morais sobre a vanguarda, retomando os momentos inovadores da arte brasileira desde a Semana de 22 até as propostas conceituais de Oiticica. (RIBEIRO, 1997, p.153-179)

O movimento coletivo dos artistas e críticos direcionou-se para a organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*⁹, que ocorreu no MAM/RJ, em 1967. A exposição congregou artistas brasileiros de várias regiões, sintetizou as propostas das novas vanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira¹⁰.

No catálogo da mostra as formulações de Oiticica explicitam o ideário dessa exposição no documento *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Nesse texto, Oiticica sintetiza as proposições dos artistas e críticos participantes do debate e salienta os pontos fundamentais para a instauração de “um estado da arte brasileira de vanguarda”, que são os seguintes: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais de artes plásticas e construção de estruturas espaciais ambientais; tendência para o objeto que toma conotações diferentes desde os poemas neoconcretos, passando pelos bólidos, parangolés e os objetos neorrealistas; participação do espectador/participante na obra de arte; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões de antiarte, de proposições e obras experimentais inacabadas e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público (OITICICA, 1986, p. 94-98).

9. Participaram da mostra e assinaram o manifesto os artistas: Ana Maria Maiolino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Rubens Gerchman, Sami Mattar e Solange Escosteguy, entre outros. No catálogo foram apresentados textos de Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Mário Barata. Frederico Morais era crítico do *Diário de Notícias* e foi o porta-voz da *Nova Objetividade Brasileira*

10. Ver o catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro, MAM, 6-30 abril, 1967.

Na exposição, a obra de maior impacto foi a *Tropicália* (1967), de Oiticica, que consistia num ambiente labiríntico aberto à participação do público, produzido com tendas, terras, pedras, plantas e animais tropicais, contrapostos a um aparelho de TV. A *Tropicália* engloba as experiências anteriores de Oiticica direcionadas para a construção de uma estrutura ambiental brasileira aberta à participação sensorial do participante. Resgata a proposta antropofágica de Oswald de Andrade e dialoga diretamente com as questões do Tropicalismo, movimento musical que emergia em 1967, formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Júlio Medaglia (FAVARETTO, 1979).

Acompanhando as manifestações políticas que ocorriam no país, foram organizadas, no Rio de Janeiro, várias manifestações coletivas de arte na rua, entre elas: os *Parangolés* (1967) de Oiticica, no Aterro do Flamengo, e *Arte Pública no Aterro* (1968), coordenada por Frederico Moraes, com a participação de vários artistas de vanguarda, que culminou na manifestação final *Apocalipopótese*, proposta por Rogério Duarte e Hélio Oiticica (MORAIS, 1975, p. 69-117).

A partir de 1968, com o recrudescimento da repressão, instituída pelo AI-5 (Ato Institucional Nº 5), as ações das neovanguardas se radicalizaram e continuaram até o início dos anos de 1970, com a organização de manifestações repudiando o regime militar. Instaurou-se um clima de terror e perseguição aos intelectuais e artistas, com o fechamento de várias instituições progressistas (UNE [União Nacional dos Estudantes], CPC, ISEB [Instituto Superior de Estudos Brasileiros]). O governo impediu a abertura da exposição da representação brasileira que seguiria para a Bienal de Paris, a ser realizada no MAM/RJ (1969), e cancelou a exposição brasileira programada pelo crítico Jorge Romero Brest, a qual estava programada para acontecer no Instituto Torquato de Tella, em Buenos Aires. Os críticos de arte brasileiros protestaram publicamente contra as ações arbitrárias do governo, divulgando a *Declaração dos Princípios dos Críticos de Arte Brasileiros*, manifesto que condenava a censura, reivindicava o direito da livre criação artística e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas (ALVARADO, 1978, p. 43). Os protestos contra a repressão militar no Brasil tiveram repercussão internacional, propiciando um boicote à X Bienal de São Paulo (1969), pela comunidade artística internacional, liderada pelo crítico Pierre Restany (AMARANTE, 1989, p. 182-198).

Na virada dos anos de 1960, a luta dos artistas e críticos que permaneceram no Brasil cristalizou-se em ações efêmeras de protesto, denominadas por Frederico Morais de “Arte Guerrilha”, uma vez que foram manifestações que seguiram como paradigma as estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos. No texto “Contra a arte afluyente” (MORAIS, 1970: p. 45-59), o crítico faz um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil, conclamando os artistas e os críticos a se posicionarem radicalmente contra a arte convencional imposta pelos países hegemônicos, atuando “imprevistamente” e de “maneira inusitada” no processo de revolução artística. Essa proposta de “Arte Guerrilha” foi lançada por Morais no Salão da Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação dos artistas emergentes Cildo Meireles, Artur Barrio, Thereza Simões e Antônio Manoel, entre outros. No ano seguinte, Morais formulou a nova crítica, reivindicando uma postura militante, provocativa e participante dos críticos, convidando-os a abandonar a postura judicativa e a interagir diretamente com as obras dos artistas. De acordo com essa proposta o crítico realizou a exposição *A Nova Crítica* (1970) na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, que consistiu no comentário crítico da exposição *Agnus Dei*, realizada anteriormente nessa Galeria por Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (MORAIS, 1986).

Naquele momento ocorreram em Belo Horizonte várias manifestações da nova vanguarda nos salões e festivais de arte, na universidade e nas ruas da cidade, anunciando o despontar de uma nova geração de artistas, lideradas pelos críticos militantes Frederico Morais e Márcio Sampaio.

O *I Salão de Arte Contemporânea* (1969/70), realizado no Museu de Arte da Pampulha e coordenado por Márcio Sampaio, instigou o debate sobre os pressupostos básicos da arte contemporânea e introduziu mudanças radicais no regulamento, abolindo as categorias tradicionais de belas artes, em favor das propostas conceituais, processuais e interdisciplinares das neovanguardas. Foram premiados os *Conjuntos Visuais e táteis*, de José Ronaldo Lima; *Territórios*, elaborados pela equipe de Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo; *Máquinas de Ninar*, de Jarbas Juarez; *Escavações*, de Dileny Campos; e *Objetos*, de Madu, Ana Amélia Lopes de Oliveira e José Alberto Nemer¹¹.

11. *I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte*. Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. 12 de dezembro de 1969-5 de fevereiro de 1970.

Mas, o evento mais significativo da atuação das neovanguardas em Belo Horizonte foi a *Semana de Arte de Vanguarda* (1970), coordenada por Frederico Moraes e Mari' Stella Tristão, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes. O evento aconteceu durante a semana da Inconfidência, entre os dias 17 e 21 de abril, em dois espaços distintos: a exposição *Objeto e Participação*, realizada nas galerias do Palácio das Artes, que teve a participação de artistas cariocas e mineiros¹², e o evento *Do Corpo à Terra*, realizado no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos rios da cidade, com a participação de artistas brasileiros e estrangeiros, entre eles Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo ngelo, José Ronaldo Lima, Luiz Alphonsus, Dileny Campos e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica.

Naquele evento os artistas trabalharam com propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos. Algumas tiveram conotação ecológica, como os desenhos de açúcar idealizados por Hélio Oiticica e realizados por Lee Jaffe¹³ na Serra do Curral. Outras propostas tiveram conotação social, como as subpaisagens de Dileny Campos, que deixavam entrever o mundo dos operários nas fissuras da paisagem urbana; as instalações de sucatas de Humberto Costa Barros, que apropriavam os materiais dos porões do Palácio das Artes; e as caixas táteis e olfativas de José Ronaldo Lima, que convidavam o público a participar de novas experiências sensoriais. Houve, ainda, propostas de conotação política, como o mapeamento que Dilton Araújo e Luciano Gusmão fizeram no Parque Municipal, separando áreas livres de áreas de repressão; os plásticos queimados com *napalm*, de Luiz Alphonsus; as granadas coloridas detonadas por Décio Noviello; as marcas carimbadas com palavras proibidas registradas por Thereza Simões; a *(Gramá)tica (Amar)ela e (Ver)melha* de José Ronaldo Lima. Mas as propostas políticas mais radicais foram *Tiradentes: Totem-Monumento*, de Cildo Meireles, ritualizando o sacrifício de animais queimados; e a *Situação T/T1*, de Artur Barrio, que consistia em trouxas ensanguentadas contendo carne e osso que o artista lançou no Ribeirão Arrudas. Essas propostas audaciosas, reafirmando o emblema da morte na cultura brasileira, simbolizavam o protesto dos artistas contra o sacrifício humano das vítimas do terror e o repúdio à ação paramilitar do Estado contra os militantes políticos, torturados e mortos nas prisões brasileiras (MORAIS, 2001-2002).

12. Participaram dessa exposição os artistas Ione Saldanha, Franz Weissmann, Carlos Vergara, Teresinha Soares, Orlando Castaño, Ivone Etrusco, George Helt, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Humberto Costa Barros, entre outros.

13. Lee Jaffe trabalhava com Hélio Oiticica durante sua estadia em Nova Iorque.

Aconteceram também propostas conceituais, como as experiências com a reflexão e a transpiração da terra, elaboradas por Luciano Gusmão, e o trabalho do próprio Frederico Morais, visando à apropriação de 15 áreas da cidade através de fotografias colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes, como quadros ao ar livre, convidando-os a reconstituir a memória daquela paisagem. Naquele momento o crítico/curador se transforma no artista/propositor de situações inseridas no contexto urbano, visando desarrumar o cotidiano e provocar a atenção do público.

Acompanhando a manifestação, Frederico Morais lançou um manifesto radical, fazendo um balanço das proposições da nova vanguarda e reivindicando a liberdade de expressão no Brasil. O crítico chama a atenção para a importância de trabalhar o corpo e a terra, o artista/propositor e o espaço ao seu redor, que não se limita ao espaço museológico, mas transborda para o parque, as ruas e as montanhas que circundam a cidade. E, mais, Morais faz uma crítica institucional, que reivindicava uma postura mais aberta e criativa dos museus, focalizando o Palácio das Artes, e proclama a liberdade de criação frente à repressão instaurada no Brasil pelo governo militar. Na abertura do Manifesto Morais já coloca essa reivindicação radical:

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho para mim que não existe ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade – a arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade. Claro, também que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (RIBEIRO, 1997, p. 295-299).

Ao fazer uma releitura do evento para a exposição na Galeria do Itaú Cultural, em Belo Horizonte (2001-2002), Morais pontua: “É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas, nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa” (MORAIS, 2001-2002, [s.p.]).

Para concluir, compreendemos que a nova vanguarda brasileira, atuante nos anos de 1960/70, articulou-se com a participação de vários atores do circuito artístico (artistas, críticos, galeristas, gestores culturais) que visavam questionar o *status quo*. Dentro dessa articulação destacaram-se o artista/teórico Hélio Oiticica e o crítico/militante Frederico Morais, que foram os responsáveis pela organização dos importantes eventos: *Nova Objetividade Brasileira* e *Do Corpo à Terra*. O pensamento radical de Morais dialoga

com o pensamento inovador de Oiticica, uma vez que ambos trabalharam em prol da construção de uma nova vanguarda dentro do contexto artístico e político da ditadura militar no Brasil. Mas, enquanto Oiticica trabalhou na articulação de várias tendências artísticas inovadoras – do neoconcretismo às propostas objetuais, processuais e comportamentais – para a construção de uma “Vanguarda Nacional”, Moraes radicalizou essas propostas ao propor uma “Arte Guerrilha”, visando questionar e desestabilizar a política repressiva da ditadura militar no seu período mais violento, que ocorreu após o AI-5.

Referências

- ALVARADO, Daisy Peccinini. *O objeto na arte*. Brasil – anos 60. São Paulo: FAAP, 1978.
- AMARANTE, Leonor. X Bienal – 1969. In: *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 182-198.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, n.7, ano 5, ago. 1983, p.10.
- BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. (Organização e prefácio: Katia Maciel)
- BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 30 setembro 1996-30 janeiro 1997. (Catálogo de exposição itinerante)
- BORGES, Júlia Maria Rebouças. *Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes*. Belo Horizonte, 2017. (Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG).
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. Hélio Oiticica. Da adversidade vivemos. In: *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 58-65.

DRUMMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio e RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas*. Museu de Arte da Pampulha, 50 anos. 29 dezembro 2007- 16 março 2008. (Catálogo da exposição)

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.

FIGUEIREDO, Luciano; OITICICA, Cesar e Claudio (Orgs.). Hélio Oiticica. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1991.

FOSTER, Hals. Quem tem medo da neovanguarda? In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 21-49.

FREITAS, Artur. *Arte Guerrilha, Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*: São Paulo, EDUSP, 2013.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes. Vanguarda brasileira: caminhos & situações*, Petrópolis, ano 64, v. 35, p. 45-59, 1970.

MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 69-117.

MORAIS, Frederico. *Opinião 65*. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985.

MORAIS, Frederico. *Manifesto Do Corpo à Terra*. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p. 295-299.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um marco radical na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada no Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26 de outubro de 2001-25 de janeiro de 2002.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 94-98.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas, Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés.. *Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura*. Anais do XXXI Colóquio CBHA 2011 - [Com/Con]tradições na História da Arte.

RIBEIRO, Marília Andrés.. *Entrevista com Frederico Moraes*. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Captada no endereço virtual https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_frederico_morais.pdf em 20.11.2013.

SCHENBERG, Mario. *Proposta 65*. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1988. p. 179-180.

TEJO, Cristiana Santiago. *A Gênese do campo de curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. Recife. 2017. (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco).



Figura 1 - Hélio Oiticica, Inauguração do *Parangolé*, *Opinião 65*, MAM/Rio de Janeiro, 1965



Figura 2 - Hélio Oiticica com *Bólide Caixa 9*, 1964



Figura 3 - Hélio Oiticica, *Tropicália*, *Penetráveis PN2 e PN3*, Instalação no MAM/RJ, 1967



Figura 4 - Hélio Oiticica, *Parangolé P10, Capa 6, Mosquito da Mangueira dançando*, em frente ao *Bólide Vidro 5, Homenagem a Mondrian*, Rio de Janeiro, 1965



Figura 5 - Hélio Oiticica e Lee Jaffe, *Trilha de açúcar na Serra do Curral*, Belo Horizonte, 1970



Figura 6 - José Ronaldo Lima, *Gramática Amarela*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970



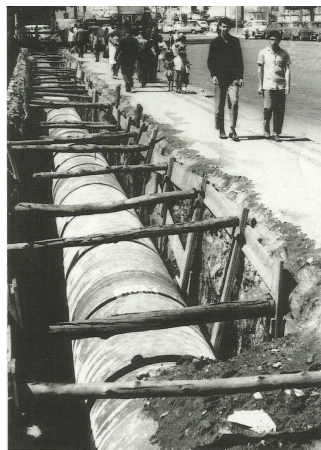
Figura 7 - Cildo Meirelles, *Tiradentes: Totem - Monumento ao preso político*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970



Figura 8 - Artur Barrio, *Situação T/T1, Ribeirão Arrudas, Belo Horizonte, 1970*



Figura 9 - Luciano Gusmão, *Reflexões, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970*



1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro



11. ARTE = TENSIONAR O AMBIENTE
Tensionar o ambiente - treinar a percepção.
Arte = exercícios perceptivos.

Figura - 10 (a; b) - Frederico Morais, Da série *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – apropriações: Homenagens e Equações, Do Corpo à Terra, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970.*

CORPOS CANCELADOS: OS DESLOCAMENTOS DA CENSURA NAS ARTES

Yacy-Ara Froner

No Brasil, hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. Da adversidade vivemos!
(Hélio Oiticica, *Nova Objetividade Brasileira*, 1967)

Enquanto me preparo para iniciar a tessitura do texto, organizo o pensamento a partir de alguns dispositivos já sistematizados, reivindicando o acionamento dos sentidos e da reflexão crítica. Ao meu lado, sobre o tampo de madeira da mesa de jantar, a edição *Degenerated Art: the attack on modern art in Nazy Germany, 1937*, organizada por Olaf Peters e publicada em 2014. Comprei o livro em 2017, na esperança de produzir algum artigo que versasse sobre o avanço da onda de censura nas artes no Brasil dos últimos anos. Em pilhas desiguais dispostas na minha frente, o *Manifesto Do Corpo à Terra* mimeografado (1970), de Frederico Moraes, impresso nas últimas folhas em branco que sobreviveram ao isolamento; *Escritos de Artistas – Anos 60/70* (2006), organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim; *Passagens* (2009), de Walter Benjamin (1892-1940), organizado por Willi Bolle; *Neovanguardas* (1997), de Marília Andrés; *Opinião 65: 50 anos depois* (2015), organizada por Max Perlingeiro e o catálogo emprestado *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira* (2001). Em uma pasta de arquivo no computador

intitulada «O CORPO», reúne uma miscelânea de artigos, dissertações e teses. Há, também, uma outra pasta nomeada de «CENSURA», com uma coleção de artigos de jornais, *prints* de comentários nas redes sociais e links de vídeo, relacionados com a censura nos últimos anos.

Escrevo partindo de três questões: uma exasperação interna que não consegue compreender como, em plena democracia e em um contexto ampliado de redes de informação e comunicação, é possível que vozes retrógradas ocupem espaços de poder, não apenas no âmbito das instituições culturais, mas principalmente na esfera privada que influencia as massas a partir de um ensejo de cegueira; a percepção de que a história, como Janus, ao olhar o passado ou olhar o presente, vê as mesmas coisas (BENJAMIN, 2009, p. 585); e a consciência de que a melhor forma de resistência é o conhecimento, tanto a forma bruta de reflexão inerente às manifestações artísticas quanto o crivo crítico da percepção teórica.

Olho novamente *Degenerate* (2014). A capa do livro estampa uma litografia de Oskar Kokoschka (1886-1980), *Poster with Self-Portrait*, também capa da revista *Der Sturm*, de 1910. O título da revista *Der Sturm* (a tempestade) é profético, assim como a indicação ao artista *neue nummer* (número novo), considerando a vanguarda artística registrada nesta revista que circulou até 1932, ano em que a Alemanha realizou sua eleição presidencial. Paul von Hindenburg (1847-1934) atingiu a maioria dos votos nos dois turnos da eleição, à frente de Adolf Hitler (1889-1945). Apesar de vitorioso, o presidente Hindenburg foi obrigado a nomear o líder nazista como Chanceler da Alemanha, cargo equivalente ao de Primeiro-Ministro, em nome de uma convergência nacional. Pressionado pela opinião popular, Hindenburg dissolveu a Câmara dos Deputados, acusada de corrupção suspendeu direitos civis após o incêndio do prédio do Parlamento (*Reichstag*) e, com a saúde abalada, concedeu amplos poderes legislativos ao Chanceler Hitler, em 1933. Com a morte de Hindenburg em 1934, Hitler assumiu o poder como *Führer und Reichskanzler* (líder e Chanceler) do Estado e, partindo da ideologia nazista, o mundo mergulhou em um retrocesso inimaginável do ponto de vista cultural, humanista e intelectual.

Mas, por qual razão relembrar esses episódios, tão distantes do Brasil em tempo e espaço? Qual conexão eles têm com *Do Corpo à Terra* (1970), ou com a onda de repressão às artes que incide sobre este país nos últimos tempos?

Em 16 de janeiro de 2020, o Secretário Especial de Cultura, Roberto Alvim, fez um discurso plagiando Joseph Goebbels (1897-1945), Ministro da Propaganda de Hitler (1933-1945), adaptado ao contexto atual. Imediatamente identificada pela imprensa como sendo uma cópia do manifesto proferido em 08 de maio de 1933, a declaração de Alvim assume postura oficial de governo ao ser publicada na página da Secretaria Especial de Cultura, expondo publicamente a posição ideológica da pasta. Alvim professa (2020), “a arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada”. Em sua preleção, o Secretário, indecorosamente, replica Goebbels, “a arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada” (GOEBBELS, 1933 apud LONGERICH, 2014, p. 275).

Recentemente, autoridades oficiais, eleitas democraticamente ou empossadas politicamente em cargos públicos, têm manifestado seu apreço pelo *Ato Institucional n.5* (1968). Acredito que muitos deles, fazem essas declarações sem conhecer minimamente o texto ou seu significado político, movidos pelo impacto midiático das declarações. O AI-5 expõe a premissa de qualquer discurso totalitário: a inversão de sentidos como forma de manipular ideologicamente as massas. Declara, no preâmbulo, que o objetivo da sanção é assegurar a “ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana” e, simultaneamente, suspende as prerrogativas do voto popular, proíbe as atividades ou as manifestações sobre assunto de natureza política, impõe a liberdade vigiada e retira o direito ao *habeas corpus*. Instaura a repressão e sanciona, implicitamente, as práticas ilegais de tortura e as prisões arbitrárias.

Nesse contexto, as vanguardas artísticas assumem um lugar de contraponto e contestação. Segundo Schwarz (2009, p.62), apesar da ditadura, “havia uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, o que tornou possível uma proposição cultural engajada, tanto curatorial quanto crítica e experimental. Observa-se um alinhamento ideológico de oposição ao regime e às formas conservadoras do pensamento, manifestado por essa geração. A liberdade do corpo e a rebeldia do espírito; o questionamento sobre o cativo da terra e o capitalismo; a denúncia e a oposição a toda forma de repressão; a postura crítica à ditadura militar imposta ao país, são pontos de convergência nas curadorias, obras e manifestos.

Toda censura é burra!, reivindica Tom Zé ao driblar o olhar dos incautos na capa do disco *Todos os olhos*, de 1973, feita por Décio Pignatari (1927-2012). Da mesma forma, Frederico Morais ironiza ação dos agentes públicos locais durante o coletivo *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte:

Em abril de 1970, ainda vigia o *Ato Institucional n. 5*, baixado pela ditadura militar, em 13 de dezembro de 1968, que colocara o Congresso Nacional em recesso, estabelecendo a censura dos meios de comunicação, suspendendo os direitos individuais e “oficializando” a tortura. Na sequência, como se viu, vieram a cassação de mandatos legislativos, a aposentadoria compulsória de artistas, professores e intelectuais, a prisão, tortura e morte de líderes estudantis e militantes políticos, a invasão de universidades, a censura às obras de arte, o êxodo e o exílio. A reação às medidas de exceção veio na forma de assaltos a bancos, sequestro de embaixadores e boicote nacional e internacional à Bienal de São Paulo. A resposta dos artistas assumiu a forma de uma “guerrilha artística”, desarticulando o sistema da arte vigente. Todos os artistas que participaram do evento *Do Corpo à Terra* receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, “foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras”. O que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do parque. (MORAIS, 2001)

José Antônio de Vasconcelos Costa (1916-2008), presidente da Águas Minerais de Minas Gerais S.A. (Hidrominas), ao autorizar a ocupação do parque como uma extensão da mostra *Objeto e Participação*, inaugurada no Palácio das Artes no dia 17 de abril, não tinha a menor ideia do cunho político das ações, performances, instalações e ocupações projetadas para aquele e outros espaços da cidade.

Se ambíguo é o texto que impõe a censura, ambígua será a arte que se opõe a ele!

Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970), de Cildo Meireles, apresentado no *Do Corpo à Terra*, cria uma dissonância proposital e mexe com os brios nacionalistas, ao colocar em regime de equivalências o sacrifício do herói e o sacrifício das galinhas queimadas da instalação, além de provocar uma mensagem ambígua a partir do título, uma vez que a alusão ao preso político poderia evocar o julgamento do passado inconfidente e, ao mesmo tempo, compor os encarceramentos do tempo presente.

A ação de Meireles consistiu em amarrar dez galinhas vivas em um poste de madeira e atear fogo, queimando-as vivas. Além das cinzas, restaram da ação algumas poucas fotografias e talvez uma lembrança amarga para quem assistiu à cena. Tratava-se de um gesto radical, que somente pode ser compreendido ou tolerado se relacionado ao momento de forte tensão política e social pelo qual passava o país. (COUTO, 2019, p.112)

Sobre a obra, Frederico comenta, de forma irreverente, a resposta dos políticos locais:

O ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo. (MORAIS, 2001)

A ação *Situação T/T,1* (1970), de Arthur Barrio, também produzida para *Do Corpo à Terra* em 1970, fazia parte de um projeto maior denominado *Situações* – trabalhos realizados com materiais mistos, como lixo, papel higiênico, resíduos humanos e carne –, que deu origem às *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)* (1969), apresentadas pela primeira vez no Salão da Bússola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Para além da obra exposta nas dependências da instituição e, posteriormente, abandonada no jardim do museu, Barrio, acompanhado de Luiz Alphonsus e César Carneiro, gerou um ato contínuo de abandonar em distintos pontos da cidade quinhentos sacos, criando o percurso das *Situações*.

Em Belo Horizonte, análogo às *Trouxas Ensanguentadas*, *Situação T/T,1* foi proposta em três atos: no primeiro, o artista preparou quatorze trouxas de pano, contendo sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha etc., registrado por César Carneiro; no ato seguinte, as sacas foram jogadas no Ribeirão Arrudas, que corria atrás do Parque, a partir da própria autorização da Hidrominas; no último ato, o artista lançou sessenta rolos de papel higiênico no mesmo ribeirão.

(...) Houve uma confluência enorme de pessoas no Parque Municipal, no Centro da Cidade, no Ribeirão 'do Arruda' [Arrudas]. Veio a polícia, veio corpo de bombeiro. Foi um negócio completamente inesperado, (...) Depois disso eu fugi no primeiro ônibus. Diretamente acho que não houve repressão, também pra que ficar para a palestra? Depois daquilo eu ainda fiz o papel higiênico no dia seguinte. Eram 60 rolos de papel higiênico espalhado, disperso pelas pedras do Ribeirão 'do Arruda' [Arrudas], que era a terceira parte do trabalho, e depois disso simplesmente me afastei, peguei um ônibus e vim me embora. (BARRIO, 2005 apud DELLAMORE, 2014, p.117)

A obra é literal. Quem tem olhos, que a veja. A carne mais barata do mercado na época da ditadura (1964-1985) era a carne do preso político. De acordo com *Direito à Memória e à Verdade* (2007), publicado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, milhares de pessoas foram presas, exiliadas, cassadas e morreram sob tortura. Muitos assassinatos foram encobertos a partir do simulacro de acidentes e suicídios; outros corpos foram desovados e os restos mortais ocultados.

Em *Do Corpo à Terra*, outras obras sinalizaram a situação dos presos políticos, como *Opção III ou Volver* (1970), de Alfredo José Fontes (1944-1991). A instalação feita com ripas de engradados de madeira, dispostas como cercas de confinamento de animais para engorda ou abate, foi definida pelo artista como *metáforas de comportamento político*. Até que ponto a obra remetia às restrições descritas no terceiro artigo do AI-5 (1968), que sancionava as intervenções nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição, tornando reféns todos os agentes públicos – de direita ou de esquerda? De que forma o *volver* – verbo transitivo direto, que significa *dirigir-se para outra direção* –, declarado no título, reivindica uma mudança de rumos? Em qual medida tinge e questiona a liturgia militar – *direita, esquerda, volver*?

Habeas corpus, em latim, significa ter um corpo. A supressão do *habeas corpus* pelo AI-5 (1968) determinou que cada preso político ficaria privado do direito ao seu corpo.

Sine corpus (sem corpo). Desprovido do direito civil e da identidade, o corpo é cancelado.

Em 2015, ano que se comemoraram os cinquenta anos da mostra *Opinião 65*, devido à amplificação de vozes conservadoras nas redes sociais, inicia-se um processo de criminalização de expressões artísticas em todo o mundo. “Nesse ano, a Freemuse, organização internacional que presta consultoria à ONU, registrou 469 casos de censura e ataques contra artistas, sendo que três assassinatos. O número representa um crescimento de 98% em relação a 2014”, aponta o jornalista André Miranda (2016).

Na reportagem, a religião, as empresas, as associações criminosas, os governos e o linchamento virtual são apontados como os principais agentes e, apesar de não constar no relatório, o Brasil já dá sinais de um *volver* político-ideológico. Em 2016, a Freemuse registrou o dobro de casos de artistas que tiveram a violação de seus direitos, significando 200% em relação a 2015. No ano seguinte, a violência contra expressões artísticas no Brasil é incluída no mapa.

In 2017, on average, every week one person was prosecuted for expressing themselves artistically. Together, 48 artists were sentenced to over 188 years in prison. Women artists were attacked, arbitrarily restricted and had their artistic freedom violated. Minority artists faced terrorist charges. LGBT artists were persecuted and their arts censored. Thousands of pieces of art, music, paintings, theatre, dance and literature were censored, vandalised, and destroyed. We live in a world where artistic freedom is not for everyone (PLIPAT, 2018, p.6)

2017 marcou o início de uma onda conservadora envolvendo o ataque sistemático às manifestações artísticas no país, sendo o “corpo” o maior alvo da repressão. No *website* do *Observatório de Censura à Arte*, é possível ter uma dimensão significativa do mapa da censura e seus perpetradores nos últimos anos. O projeto, de cunho jornalístico, iniciou-se a partir do episódio do *Queermuseu* (2017), evento emblemático que propunha refletir sobre a transgressão do corpo proposta pela Teoria Queer. “Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia queer é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa” (SILVA, 2000, p. 107). Inaugurada no dia 15 de agosto no Santander Cultural de Porto Alegre-RS, a coletiva foi sumariamente fechada em 08 de setembro, exatos vinte e quatro dias após sua abertura. A mostra, centrada em questões voltadas à diversidade sexual, como o próprio título aponta, expunha duzentas e setenta obras de oitenta e cinco artistas. Acusada em mídias sociais de promover a pedofilia e desrespeitar as religiões, o instituto responsável por sediar o evento não se deu ao trabalho de ouvir o curador, Gaudêncio Fidelis, antes de tomar qualquer iniciativa.

Cinco membros do MBL, alternadamente, ingressam na exposição, na tarde do dia 6 de setembro de 2017, com câmeras, fazendo vídeos e abordando e assediando os visitantes, dizendo coisas que até hoje tenho dificuldade de repetir, mas estão nos mais de 10 mil vídeos no YouTube. Tem muitos que são difamatórios. Eles continuam esses ataques na sexta e no sábado, e o Santander fecha a exposição no domingo sem consultar a mim, como curador, nem a produção. Foi uma decisão unilateral. (FIDELIS, 2017)

Em outra reportagem, a chamada, “Queermuseu – a exposição mais comentada e menos vista de 2017” (GOBBI, 2017), revela a incoerência das manifestações em relação à dissonância do invisível, o questionamento do “não-visto” e o desprezo pelo que não se conhece. A maior arma da censura nas artes é que os detratores repetem as mesmas frases de efeito, sem ao menos procurar ver ou compreender o visto. A fratura entre o que vemos com o olhar e aquilo que ideologias totalizantes impõem aos sentidos se instala, exatamente, no vazio da reflexão, na ausência do conhecimento e na inviabilidade do diálogo.

No mesmo ano, na exposição de Pedro Moraleida (1977-1999) no Palácio das Artes – *Faça Você Mesmo Sua Capela Sistina* – sob curadoria de Augusto Nunes-Filho, o mesmo “des-gesto” se repete: ao questionar algumas pessoas que compunham a turba disposta na frente do Palácio, munidas de velas e terços, a resposta à minha pergunta sobre se gostariam que eu – professora de História da Arte da UFMG – explicasse a obra foi pautada pela mesma resposta: – *Não vi e não gostei!*

Acirrada por pressões religiosas radicais, posições políticas conservadoras e ideologias pautadas pela misoginia, pela homofobia e pelo racismo, a voz da “maioria” – como alguns poucos reclamam – parece desprovida de racionalidade ou clareza de ideias; carece de subsídios do conhecimento, substituído pelo lugar-comum da *fakenews*; e grita inflamada por um discurso de ódio privado de sentido ético. Essas vozes reclamam uma postura que transforma seres humanos em rebanho cego, manada avassaladora que atropela e esmaga a divergência, pois não encontra o olhar naquilo que não é espelho. “A imbecilidade humana não tem limites!”, reclama Kurosawa em *Sonhos* (1990).

La Bête (a besta), performance do coreógrafo Wagner Schwartz apresentada no dia 26 de setembro de 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), foi vítima da mesma reação viral conservadora. Cabe pontuar que a performance era realizada desde 2015, mas apenas quando foi alvo de críticas nas redes sociais, insufladas pelo linchamento virtual, é que o trabalho repercutiu de forma negativa. A justificativa: a interação de uma criança com o corpo nu de um homem durante a apresentação. A obra é uma homenagem do artista à série *Bichos* (1960), de Lygia Clark (1920-1988), a partir da projeção do corpo do performer em cena aberto à manipulação do público,

da mesma forma que o objeto *Bicho*, composto de dobradiças, permitia sua articulação. Quatro dias depois da performance, o Ministério Público abriu um inquérito para investigar as denúncias feitas sobre a apresentação.

Ao longo desses três últimos anos, inúmeros artistas, exposições e obras foram desqualificados, sem nenhuma chance de diálogo com seus detratores, cegos diante da arte e surdos à teoria-crítica: as obras *Em nome do pai, do filho e do espírito santo* e *Corpo e o Sangue de Cristo*, de Ailton Diller Malaquias, abordando a pedofilia na Igreja e os vendilhões de imagens religiosas, foram retiradas da exposição de *Mitra, Food Truck em nome de Deus* (2017), inaugurada no Salão de Exposições do Adamastor Centro, em Guarulhos-SP; o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, que apresentava uma personagem trans no papel de Jesus Cristo foi proibido em Jundiaí-SP três dias antes de sua estreia e sofreu tentativa de censura em outras cidade (2017); a obra de Gidalti Moura Jr., feita para a capa da HQ *Castanha do Pará*, foi retirada de uma exposição em um shopping de Belém-PA, após pressão das redes sociais (2018). Em 2019, o Ministério da Cidadania cancelou o edital que selecionaria programas para transmissão em TVs públicas, alegando presença de finalistas da linha de “diversidade de gênero”, que trazia três projetos com temática LGBTQIA+: *Afronte, Transversais e Religare queer* (OBSERVATÓRIO DE CENSURA À ARTE, 2021).

Além de proibidas, diversas obras sofreram a barbárie do tempo presente: em Ouro Preto-MG, a guarda municipal destruiu um tapete de serragem em homenagem à vereadora Marielle Franco (1979-2018), desenhado nas ruas como parte da procissão da Semana Santa (2019); dez dias após sua abertura, a exposição de arte indígena *M'Bai*, realizada no Centro Cultural Mestre Assis de Embu das Artes-SP, teve trinta obras vandalizadas (2019). Antes das normas restritivas relacionadas com a contenção da Covid-19, a Polícia Militar interrompeu um ensaio aberto do grupo *Baque Mulher*, em Matinhos-PR, um movimento nacional de maracatu liderado por mulheres negras (2020). A exposição *Ruína*, da artista Luluca L., teve sua visitação interrompida na Galeria Municipal de Balneário Camboriú-RJ, em fevereiro de 2020, devido às fotografias do ânus da artista. Em Belo Horizonte, a obra *Deus é mãe* (2020), de Robinho Santana, feita durante o *Circuito Urbano de Arte* (Cura) na fachada do edifício Itamaraty, gerou processos judiciais (OBSERVATÓRIO DE CENSURA À ARTE, 2021).

O que há de comum em todos esses processos de censura, desqualificação e destruição? Uma ignorância absoluta dos motivos propulsores das poéticas apresentadas. Em alguns momentos, fica evidente a demanda política de visibilidade nas redes; há quase uma encenação diante do público, mas não se engane, isso não significa que esses inquisidores não pensem dessa forma.

Cinquenta anos separam o Festival *Durante*, da proposta *Do Corpo à Terra*. Nas inscrições dos artistas para o Festival, o “corpo trans”, “o corpo negro”, “o corpo índio”, “o corpo feminino”, “o corpo enclausurado” conduziram a maioria das propostas encaminhadas, reproduzindo os mesmos dispositivos de arte que têm sido cancelados nos últimos anos. São questões políticas atualizadas. O título desta escrita – *Corpos cancelados: os deslocamentos da censura nas artes* – remete à percepção do deslocamento da repressão do corpo político-partidário para o corpo político-identitário.

No início dos trabalhos dos curadores as perguntas *O que é Arte?* ou *O que é Performance?* não foram consideradas relevantes, pois, para além dos princípios acadêmicos ou da teoria-crítica, Camila Buzelin, Paulo Nazareth, Shima e eu encontramos um denominador comum: a compreensão de que este é um terreno movediço, onde a matematização dos sentidos não encontra lugar, os princípios são fluidos e os conceitos não estabelecem aderência diante da potência da multiplicidade dos formatos, das linguagens, das reflexões... Como afirma Frederico Morais no *Manifesto Do Corpo à Terra*, “o horizonte da arte hoje é mais impreciso, ambíguo, provável – porém necessário” (1970, p.1).

A dimensão do desejo, do olhar, do repertório de cada curador procurou encontrar os pontos de inflexões, as conexões possíveis, a atualização política das questões postas no evento anterior... Algumas das propostas se destacaram pela capacidade ampliada de utilizar as novas tecnologias e pela edição cuidadosa; outras, pelo conceito confessional por trás da performance.

EDIT_T - Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies, inscrita pelo mineiro Ciber_Org (Rudá), transborda questões sensíveis do processual transgênero e abarca princípios comuns a todos nós: identidade, adversidade, lugar no mundo. Se os espelhos de Luciano Gusmão expostos no Parque sob o título de *Reflexões* (1970) não encontram a própria imagem refletida, a dissonância entre o ver e o visível, determinante no princípio

poético de ambas as obras, cria a fratura necessária para a compreensão do olhar. Em entrevista concedida a Carolina Dellamore (2014, p119-120), Gusmão comenta:

Peguei o espelho e caminhei com ele pelo Parque. Colocava o espelho numa posição em que eu pudesse ver o Ribeirão Arrudas. Comecei a atirar pedras no córrego olhado para o Arrudas no espelho e não para o Arrudas real. Foi fazendo coisas desse tipo, quer dizer, fui apropriando os objetos para a reflexão. Eram reflexões e reflexões, nos dois sentidos.

A *Máquina de Moer Pretos*, de Dona Conceição, não admite concessões. Na literalidade da performance reside seu vigor poético. Conversa com *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles; com *Corpos de papelão* (1970), de Carlos Vergara e com *Situação T/T,1*, de Artur Barrio, numa dimensão subliminar. Assassinatos de negros aumentam 11,5% em dez anos e de não negros caem 12,9% no mesmo período, diz o *Atlas da Violência no Brasil* (IPEA, 2018).

Nesse caminho de dissonâncias, *Ações em Confinamento*, de Aline Luppi Grossi, dialoga e atualiza *Opção III ou Volver*, de Alfredo José Fontes. Os engradados utilizados na feitura da obra remetem às cercas para animais, sendo definidos pelo artista como metáforas de comportamento político, simulacros do confinamento dos homens e dos bichos para o abate. Atualizado o confinamento em tempos de pandemia, Aline Luppi Grossi nos expõe ao limite da razão.

Não cabe aqui discorrer sobre os critérios de todas as obras selecionadas. Em algumas o precário, em outras a qualidade técnica; em algumas a estética, em outras o conceito; artistas consagrados e artistas muito jovens. Como sinalizado, o princípio articular das escolhas foi o desejo, as camadas de sentidos que atuaram como dispositivos aos nossos olhares assim como as obras que ampararam este texto.

Sob qual deslocamento operamos? O cancelamento do corpo civil, a partir da limitação do *habeas corpus*, articulou a repressão durante a ditadura militar (1964-1985); o cancelamento do corpo divergente, sob o crivo do linchamento midiático, torna expostos os princípios ideológicos equivocados moventes.

Sine corpus (sem corpo). Desprovido do direito à visibilidade, o corpo é cancelado.

Frederico Morais (1970, p. 4-5) reposiciona os dispositivos da arte, ao afirmar:

A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A vida intrauterina – eis a arte. A supressão sensorialidade – eis a arte. Imaginar – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A apropriação de objetos e de áreas – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte.

Parafraseando Hélio Oiticica, atualmente, no Brasil, para fazer frente à cultura de linchamento midiático atuante, é preciso posicionar-se, visceralmente, contra todas as vozes que avoquem o discurso de ódio, o preconceito, o negacionismo e o retrocesso das conquistas políticas da democracia. Da diversidade vivemos!

Referências

ALVIM, Roberto. *Pronunciamento em 16 de janeiro de 2020*, Secretaria Especial de Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Acesso em: 19/03/2021.

BARRIO, Artur. No Hemisfério Sul. *Arte e Ensaios*. [Entrevista cedida a] Ronald Duarte, Ivair Reinaldim, Viviane Matesco, Rodrigo Krul, Maria Luisa Tavora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thais Medeiros. *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, n.17, 2008, p.7-15. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-17/>. Acesso em: 19/03/2021.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRASIL. Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 19/03/2021.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade: comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos*, 2007. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/459>. Acesso em: 19/03/2021.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950–1970). *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n.9, p.99-117, nov./2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/060525ee/b2e7/48ad/a805/b600a8f23ecf.pdf>. Acesso em: 19/03/2021.

DELLAMORE, Carolina. *Do Corpo a Terra, 1970: Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar*. *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, v.3, n.28, p.109/123, jan/jun.2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=1357>. Acesso em: 19/03/2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FIDELIS, Gaudêncio. “Eu recebi mais de cem ameaças de morte”, diz curador da exposição Queermuseu. *El país*, 28/08/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191_606318.html. Acesso em: 19/03/2021.

GOBBI, Nelson. 2017: o ano em que a censura voltou a ameaçar as artes visuais. *O Globo*, 25/12/2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/2017-ano-em-que-censura-voltou-ameacar-as-artes-visuais-22226423>. Acesso em: 19/03/2021.

IPEA. *Atlas da Violência-2018*. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/49/atlas-da-violencia-2018>. Acesso em: 19/03/2021.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels: uma biografia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

MIRANDA, André. A censura no mundo das artes. *O Globo*, 23/02/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-censura-no-mundo-das-artes-18726532>. Acesso em: 19/03/2021.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. (Catálogo de exposição). Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/corpoaterra/texto_curador.pdf. Acesso em: 19/03/2021.

MORAIS, Frederico. *Manifesto Do Corpo à Terra*, 1970, 8 p. (cópia datilografada e impressa)

OBSERVATÓRIO DE CENSURA À ARTE. *Observatório*. Porto Alegre: Nonada – Jornalismo Travessia; Riobaldo Conteúdo Cultural; Instituto Goethe. Disponível em: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 19/03/2021.

PERLINGEIRO, Max (org.). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakhoteke, 2015.

PETERS, Olaf (org.). *Degenerated Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie, 2014.

PLIPAT, Srirak. *The State of Artistic Freedom-2018*. Paris: UNESCO/FREEMUSE, 2018. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/freemuse-the-state-of-artistic-freedom-2018.pdf> . Acesso em: 19/03/2021.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawas. Japão/Estados Unidos: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min.)

TODOS OS OLHOS. Intérprete: Tom Zé. São Paulo: Continental; Warner Music, 1973. 1 disco vinil.

PARA UM NOVO ESPAÇO, UMA NOVA CRÍTICA

Guilherme Bueno

Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão
Declaração dos princípios básicos da Vanguarda, janeiro 1967¹.

1. O “local da ação”

Frederico Moraes, em 2001, em catálogo comemorativo aos então 30 anos do evento *Do Corpo à Terra* e da exposição *Objeto e Participação*, realizados no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte em 1970, assim os situa não apenas no tempo da história da arte brasileira, mas, literalmente, em seus espaços:

O conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento *Arte no Aterro* – um mês de arte pública, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação *Territórios*, que realizou na área externa do Museu de Arte da Pampulha, em equipe com Dilton Araújo e Lotus Lobo. No primeiro caso, o Aterro do Flamengo foi considerado uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No segundo caso, uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical [...] E [em carta

1. Assinado por Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zilio, Maurício Nogueira Lima, Helio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes, Mario Barata. Reeditado em: FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 149-150.

escrita em 1970] acrescentava: “Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora de museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da reitoria [da UFMG] é aquele vazio. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima” (MORAIS, 2001).

Para explorarmos os meandros de tal reminiscência, conforme proporemos nesta primeira parte, é útil discutir esse *aonde* se instaura a obra de arte: deslocar-se da *projeção abstrata do espaço* modernista para uma *ocupação como lugar* aponta para um dos elementos determinantes do que a obra passa a ser a partir da escolha de *onde e como ela acontece*. Trata-se de um princípio que poderíamos derivar da “teoria da guerrilha artística”, proposta em 1967 por Décio Pignatari: “a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. [...] Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia – e a estratégia com a tática” (PIGNATARI, 1967, apud FERRERA, 2007, p157).

As proposições artísticas dos anos 1960 trabalham no limiar de duas temporalidades distintas acerca do presente: diríamos que o modernismo (ainda vivo à época), apesar de também operar no signo da efemeridade, procura sempre intervir criando soluções estabilizadoras de longa duração, ansiando configurar um espaço minimamente assentado. Na metáfora de Mario Pedrosa sobre Brasília, o “gesto colonizador da ocupação”, entrevê-se esse objetivo de *fundar espaços* (fundar civilização pelo espaço, ou seja, implantar pelo pensamento abstrato um sentido universal ao que seria apenas extensão) que, mesmo permeável a transformações, estas são ao máximo possível antecipadas em prol da organização prevista de seu uso regular – uma estrutura dinâmica e controlada nos ditames de seu *projeto*. O caso de Brasília em si é o mais ambicioso, mas outros exemplos pontuais partilham de sua lógica. Se tomarmos três grandes parques inventados em capitais do Sudeste – o Ibirapuera (São Paulo), o Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro) e o Parque Municipal (Belo Horizonte) – todos eles repetem o esquema: dentro das áreas de lazer, o museu de arte, a completar o processo de ilustração do cidadão comum (apesar de, no caso do Parque Municipal, o mais antigo dos três, essa solução ter sido a última

a se completar, sendo em certa medida uma adaptação); isto é, o espaço público da obra de arte – e, por extensão, os modos como ela será contida, comportada e experimentada (sua “exponibilidade”) – está definido em um composto sequenciado e particionado das atividades da vida: a atividade física, nas quadras esportivas; o contato com a natureza, nas áreas verdes; a arte *dentro* do museu – são esferas tangenciadas e aritméticas da vida (uma se soma a outra), mas que, complementares, não obrigatoriamente se misturam. Apesar de não falarmos do cubo branco, e mesmo assumidas as belas e inteligentes transparências proporcionadas pelas fachadas envidraçadas de amplos panos de vidro, o idioma que estabelece o diálogo entre o objeto de arte e o real é o do filtro e decantação, mediado pela *barreira da transparência* pela qual, de dentro do museu, olhamos de novo para o mundo após a “lição de cultura”: ela reforça a concepção enclausurada da arte como elevado *modelo* para o mundo (donde a autonomia ubíqua da obra modernista), aduzido comparativamente no confronto entre a cristalização especulativa de “real” inoculada no objeto artístico e aquilo tudo que, externo, é aferido e revelado *através* dos janelões e de dentro desse espaço cúbico sublimatário.

No que diz respeito ao Aterro e ao Parque Municipal não é secundário seu posicionamento centralizado: ambos culminam um tecido urbano. Arrisco dizer que, no desenho original de Belo Horizonte, a sua implantação aproxima-se de uma situação cardinal como a do Central Park; apesar de distendido em uma faixa, o Aterro não é menos centralizado, uma vez que é desenhado como um parque atrelado ao deslocamento (ou articulado a partir dele), numa combinação inusitada, desconfio eu, de um enxerto de cidade linear e das perspectivas da “cidade como obra de arte” de Camillo Sitte e de cidade-jardim (seu espelhamento em banda da área dos bairros e ligação entre núcleos deriva da primeira; enquanto a perspectiva organizadora imantada pelo Pão de Açúcar, da segunda; quanto a terceira, a disposição da faixa verde no tecido urbano) . Os desenhos do exemplar belorizontino e carioca diferem na forma, mas jamais constituem lugares *fora* da cidade; ao contrário, reforçam seu protagonismo de elementos organizadores, cabendo apenas ao Ibirapuera temporariamente a provisória exceção.

Se eu traço essas considerações é para reconhecermos que sua presença é decisiva no fomento de experiências de sociabilidade, para as quais o museu (ou, genericamente falando, o “equipamento cultural”) disponibilizaria, dentro de seu discurso local de uma modernidade de “cima para baixo”, intencionalmente uma oferta de lustro da alta cultura dentro da organização do lazer. Lucidamente no contexto das grandes cidades, o paisagismo compreende que sua missão é *urbanizar* a natureza – e o faz com marcante competência – proporcionando com isso uma vida coletiva que usufrua do verde sem cair na armadilha que Waldemar Cordeiro já apontara, do “naturalismo chocho, cuja aspiração máxima é o ‘presépio’” (CORDEIRO, 1957a). Ou seja, o sentido público de sua existência num território não é encenar mata virgem e intocada, mas assumir-se como parte da economia subjetiva da metrópole, e quando o parque deixa escapar seu subtexto de um projeto classista, isso não passa batido, como, mais uma vez o líder dos concretistas paulistas fustiga inclemente o Ibirapuera ainda em 1957 (CORDEIRO, 1957b, [2013], p.223): “O Ibirapuera vem aí, feudo terrível do domínio burguês da cultura, usado para promoções de venda da indústria e do comércio”. Paradoxalmente, a arte, ao mesmo tempo que assinalaria sua importância em formar o sujeito moderno, dele se protege, resguardando fronteiras para ambos.

2. A ação no local

Ao repetir uma história que não é nova, desejo acrescentar-lhe algo: alternativamente a uma leitura que toma essas áreas ora como um non-site, ora como uma concessão à mítica do espaço natural, é lícito cogitarmos que precisamente pelo fato desses territórios (*dentro da cidade*) serem habitados por diferentes extratos sociais, práticas multitudinárias de lazer e terem a eles indexados a presença da cidade e do museu que os torna pontos estratégicos para as ações artísticas do final dos anos 1960: eles são o *lugar* por excelência (não seria exagero afirmar que o *lugar* também é a obra), ao calibrarem o real no que haveria de imprevisto nele para o espaço modernista, submetendo-o ao curto-circuito de sua setorização de experiências. Aos eventos relacionados por Frederico Moraes (*Apocalipopótese*, organizado por Helio Oiticica, conclui *Arte no Aterro*),

podemos acrescentar, *Orgramurbana*, (organizado por Luís Otávio Pimentel e Flamarion) como partícipe das mesmas razões em suas escolhas. Trata-se de algo mais do que o “verdadeiro museu” estar do lado de fora, mas que esses territórios são *táticos* (para reiterar a expressão de Pignatari) por deflagrarem “locais de ação” (e a prova mais evidente disso são todos os relatos de intervenção policial ou sabotagem institucional), reconhecendo neles o potencial risco do desbunde descambar na “desordem”.

Na medida em que a arte identifica o potencial de estar em uma condição híbrida², na qual sua mediação, mesmo sem ser extinta, dilui-se ou lida com uma quantidade de variáveis imediatamente menos controláveis, seu estranhamento pontua uma descontinuidade dentro da rotina que, por analogia ao princípio da “ação direta” e do reconhecimento do onde está esse “lugar de ocupação” (e como ele será operado), seria descrita à época pelo mesmo Morais como “arte de guerrilha”, reforçando a transfiguração desestabilizadora do espaço moderno em *território* do contemporâneo³. Ela *precisaria* ocorrer nessa área reconhecidamente apropriada pelo público em geral (“da rua ao parque, do salão à porta da fábrica”) para pôr em xeque o tipo idealizado de transformação conclamado por vanguardas anteriores: seria um novo teste de realidade, inflamado pelo explosivo combustível político da época e não mais pelo iluminismo “generoso” e demiúrgico da modernidade institucionalizada⁴. Essa atenção a um destinatário *público*, ou seja, no qual o dado quantitativo de pessoas a serem potencialmente conectadas importa, desenvolve-se sobre uma estrutura dupla e propositalmente sobreposta: se, por um lado, o fato artístico – como perceberam figuras tão diferentes como Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari e os irmãos Campos – incorpora cada vez mais a esfera da informação (a “comunicação” pós-moderna, também diagnosticada por Pedrosa ocuparia o posto da “fruição” moderna), ela não se faz sem abrir mão da sua capacidade de deflagrar ruído. Nesse ponto, podemos pensar em como essa esfera pública também será problematizada pela teoria, sobretudo em seu viés experimental.

2. Até poucos anos, falaríamos de “contaminação”, mas em nossa atualidade trágica, o termo se torna infame e funesto

3. Vista em seu todo, eu não saberia dizer até que ponto ela confirma uma continuidade singularmente brasileira (como pensa Paulo Sérgio Duarte em seu livro *Anos 60*) ou uma ruptura entre esses dois processos.

4. Um movimento similar a este de reingresso anti-monumental no espaço urbano foi o fenômeno singular de trânsito havido na aproximação entre a poesia concreta e os tropicalistas, ao tensionarem sua incidência entre o público especializado e a audiência incerta da indústria cultural.

3. **O lugar da crítica; a teoria-objeto**

Como evidentemente tais práticas não se fundamentam mais nos termos da mencionada espacialidade projetiva – sendo essa uma *projeção* tripla: de classe, de suas formas mentais e de seu imaginário (ou “exemplares”, se admitimos que elas visavam a conformação de um modelo, cujo símbolo ancestral eram as numerosas versões de figuração do “novo homem brasileiro”) – e/ou de uma introjeção depurada (o utópico aprimoramento pela estética), por consequência, a crítica não disporia mais inercialmente de seus critérios, e – o que é o principal para nós aqui – de uma credibilidade persuasiva outrora assentada na autoridade de seu texto exortativo. Melhor dito, o texto crítico convencional restringe-se ao protocolo; o poder de convencimento de sua retórica demonstrativa (e penso mesmo na estrutura de argumentação, no encadeamento *intelectual* de ideias de Mario Pedrosa) parece um enrijecido distanciamento professoral ainda elevadamente distante da imediatez efêmera, cacofônica e muitas vezes anti-forma reivindicada pela vanguarda dos anos 1960/70. Reconhecer isso explica um dos aspectos mais radicais da “Nova crítica”, que eu enquadraria, mais amplamente, em uma “nova textualidade” explorada tanto por profissionais do ofício como, mais uma vez, Frederico Moraes, quanto por escritos de artistas (nesse caso, eu diria – sem minorar em nada a importância – menos nos seminais textos de Hélio Oiticica e mais em suas proposições-jogo esboçadas nos anos 1970 e no precedente de sua definição de “objeto” em 1968: “O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. [...] Um som, um grito podem ser um Objeto”) (OITICICA, 1968). Tratar-se-ia, acredito, de uma textualidade “para-teórica”, ou seja, um pensar igualmente efetivo e articulado da arte que sai do caráter propedêutico da crítica sobre arte. Pois a finalidade desses escritos, insisto, não é o *convencimento* e comprovação (inerentes a pedagogia dos ensaios e manifestos modernistas), mas a provocação ao leitor como, em alguma instância, um agente – nem que seja um agente que apenas ache tudo esquisito, fique perplexo com o ler/ver desses novos objetos-textos ou textos-objetos e se sintam por um átimo traído pelo “normal”. Esses textos-objetos-objetos-textos visam uma mesma finalidade de “ação” sobre o leitor que é aquela sobre o “observador” – ou melhor, participante – dos acontecimentos em espaços públicos.

Exponenciar o instante, desconcertar o hábito, extrapolar os limites e formatos outrora consensuais de práticas já eram marcos modernos que em seu momento elegeram a crítica (e o manifesto) como uma de suas formas de revelação. Contudo seus efeitos argumentativos parecem tornarem-se redundantes. Em última instância, isso não só leva a crítica (e nem digo aquela atitude supostamente “distanciada” ou “apaixonada”, mas a natureza mesma de sua disciplina) a um limite ético – ela ainda consegue *dar voz* à arte eficazmente ou comporta-se parasitariamente? – assim como abre algumas indagações: essa nova crítica ou essa nova textualidade se performam como obras de arte (superando inclusive o lugar comum da crítica como o “menor” dos gêneros literários), sem necessária ou unilateralmente clamarem essa condição? Ou, essa nova textualidade-obra é em si simultaneamente uma outra forma de obra de arte e uma nova *fala* sua, dissolvendo fronteiras?

Para entendermos melhor o problema, correlações e exemplos são indispensáveis. As correlações podem ser sintetizadas em nomes. Me restrinjo a poucos e célebres apenas para encurtar o caminho: novamente Hélio Oiticica, Frederico Morais e incluo agora Antonio Manuel. Os três estavam vivamente comprometidos tanto com as ações no tecido urbano da cidade – basta lembrar sua presença em um ou mais daqueles eventos listados acima – como na produção desse nova obra-textualidade. Afinal, as proposições-jogo de Oiticica eram um processo de escrita partilhada e inventiva (uma proposição escrita gerava outra de seu interlocutor, num *work in progress* a abrir os limites de autoria) e, em Morais, tanto os *Audiovisuais* (projeções que, como seu autor relembra, respondiam a objetos visuais, instaurando nesse campo, uma vez que também lançadas onde a obra acontecia, um mesmo tipo de contiguidade que, pela escrita, alinham a obra e a crítica literária) quanto a *Nova Crítica* (que responde aos objetos dos artistas produzindo outros tantos objetos *indexados* – talvez o exemplo mais notório sejam os engradados que ele transporta como réplica às garrafas de Coca-Cola das *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles). O caso de Antonio Manuel me parece emblemático dessa sobreposição entre a fala da arte e o objeto por radicalizar a duplicidade, em especial por ele também participar de um veículo cuja circulação é tão pública quanto a ocupação de parques. Penso especificamente em dois trabalhos seus: o curta-metragem *Arte Hoje – Histórias Verdícas* (1976) (Figura 1) e *Exposição de Antonio Manuel, de 0 a 24 horas nas bancas de jornal* (1973) (Figura 2).

Arte hoje não é exatamente um registro ou um documentário, como descreveríamos antecedentes próximos como os filmes *Ver Ouvir*, de Antonio Carlos Fontoura (1966) e *Arte Pública* (1967), roteirizado por Pedro Escosteguy. *Arte Hoje* parece antes uma transcrição das obras dos artistas sobre os quais trata (Paulo Herkenhoff, Rosa Correia, Artur Barrio, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Raymundo Colares, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Alfredo Fontes, Luiz Fonseca), pois, ao invés de explicá-las, procura visualmente performá-las (nisso ele tem parentesco com *Apocalipopótese – Guerra e Paz*, de Raimundo Amado); sendo uma resposta poética, ela se enuncia como obra e não uma legenda aos trabalhos alheios – neste sentido temos uma, digamos, “teoria” que se faz dispensando as ferramentas da crítica, não abdica de ser obra, além de procurar outros canais que não apenas o tradicional da mídia impressa daquela, em particular por, em sua época, chegar diretamente às plateias “leigas” do cinema (ironicamente por uma obrigação legal da época, segundo a qual para cada filme estrangeiro projetado, a sessão deveria ser aberta por um curta nacional). Mas o jornal, tema frequente de Antonio Manuel seria o veículo – e aqui me permito dizer o lugar – de *Exposição de Antonio Manuel – de 0 a 24 horas...* O trabalho surge do desgaste com uma exposição individual recusada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, após o convite ao artista, ressabiado com incursões da censura, seguidamente descartou os projetos por ele apresentados. Após desistir, graças a contatos pessoais e ao convite de um amigo ligado ao periódico *O Jornal*, o artista resolve intervir em seu suplemento dominical, transformando-o em uma exposição das obras vetadas com a duração de um dia, período de circulação do exemplar. Esta exposição (ênfase que ele não criou um novo caderno para o jornal, mas usou um já existente em suas editorias regulares) em nada parecia com o que temos por “matérias” ou editoriais sobre arte usualmente publicadas. Sua construção, absolutamente experimental, entremeava textos, fotos, poemas sobre sua poética, porém não “esclarecedores” dela (no sentido do “didatismo” anteriormente comentado). Ou seja, era uma declaração sobre a obra do artista na forma de uma obra propriamente dita, para a qual só podemos imaginar a reação dos leitores tradicionais do jornal como algo similar àquilo sentido pelos desavisados frequentadores do Aterro do Flamengo. À guisa de conclusão, um novo matiz se coloca na diferença de escritas e “exponibilidades” das mostras de Belo Horizonte em sua configuração original e sua versão, por assim dizer, “retrospectiva”. Frederico Morais, ao reapresentar para um novo público

um experimento marcante, privilegia em 2001 o tom historiográfico e documental, o que poderia soar inusitado, considerando-se o intenso deslocamento protagonizado por ele e outros personagens outrora. Ao aparente descompasso, devemos contrapor um paradoxo positivo: a abordagem de 2001 é consequência da plataforma da vanguarda. Em primeiro lugar, “repetir” *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, numa tentativa de camuflar seu distanciamento histórico, seria trair o sentido de instantâneo e – perdoem-me o termo – “agoridade” que eles traziam. Seria, para empregar novamente o vocabulário de Pignatari, tomar a superfície do “evento” (a língua, e em nosso caso, o vocabulário das formas) por “estrutura” (a linguagem, ou, para nós, o poder de eclosão de uma proposição). Trata-se, mais do que refazer objetos ou proposições, indagar quais situações se reativam em contextos tão diferentes (como era o do Brasil de 2001 comparado ao de 1970); a “remontagem”, aliás, ao atravessar obras e registros documentais, problematiza – agora sob o ângulo de como historiar o evento – a própria lógica expositiva de determinada produção contemporânea, pois retorna uma questão sem restituí-la via a obrigatoriedade do simulacro do objeto imperativamente refeito. Parece-me evidente que, afora essa lente, que nos indica quais agendas poderiam ser reaccessadas três décadas depois, também é importante enfatizar que a escrita da história da arte (assim como a “exponibilidade”) em 2001 igualmente diferia do que era até então escrever sobre arte, e o simples fato de tornar-se necessária instituir uma historicidade para a arte contemporânea, reconhecer-lhe o direito de cidadania – como se fez crescentemente a partir dos anos 1990 – era um indicativo da disciplina já viver rumo divergente daquele contra o qual as vanguardas se insurgiram no âmbito da contracultura. Não se pode omitir o fato disso ser acompanhado por rearranjos e novas demandas do sistema e a recuperação acionada pela academia e o mercado (e porque não deixaria de ser paródico supor que se poderia escrever “como nos anos 1970”). Assumir a tarefa de a um só tempo entender o que é a prospecção de fatos senão fundadores (Frederico em entrevista a Francisco Bittencourt em 1970 manifestava acreditar nisso: “Somos os bárbaros de uma nova raça”) (BITTENCOURT, 1970), efetivamente paradigmáticos, é lançar uma pergunta sobre como esses gestos nos importam. Uma pergunta refeita a nós em seus variados ângulos (1970, 2001, 2021) e que o nosso debruçar-se sobre ela hoje mostra que aquelas agendas ainda têm muito a nos dizer e que temos muito a dizer a partir delas.

Referências

BITTENCOURT, Francisco. *A geração-tranca ruas*. Jornal do Brasil, 09 de maio de 1970. Reeditado em LOPES, Fernanda, PREDEBON, Aristóteles. *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016. O trecho é citado por MORAIS, F. 2001.

CORDEIRO, Waldemar. O concretismo e o problema de organização da cultura. *Arquitetura e Decoração*, n. 22, março / abril 1957b (reeditado em CORDEIRO, Analivia. *Waldemar Cordeiro – Fantasia Exata*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p. 223).

CORDEIRO, Waldemar. Paisagismo e cultura. *Arquitetura e Decoração*, n. 21, janeiro/fevereiro 1957a.

FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 149-150.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um Marco Radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural Belo Horizonte, 2001. (Catálogo de exposição)

OITICICA, Helio. O objeto – instâncias do problema do objeto. *Revista GAM*, n. 15, 1968.



Figura 1 - Antonio Manuel. Stills de *Arte Hoje. Histórias Verdidas*. Filme, 1976 (em sentido horário, do alto à esquerda para o centro: obras de Alfredo Fontes, Rosa Correia, Luis Fonseca, Raymundo Colares e Cildo Meireles). Coleção do artista, Rio de Janeiro.



Figura 2 - Antonio Manuel. *Exposição de Antonio Manuel. De 0 às 24 horas em todas as bancas.* Suplemento dominical de *O Jornal*, 15 de julho de 1973. Coleção do artista, Rio de Janeiro.

DE PEDROSA À MORAIS: INTERLOCUÇÕES ENTRE ARTE E POLÍTICA

Ana Cecília Soares

Se há na história da arte brasileira, dois personagens que, respeitando suas idiossincrasias, construíram um pensamento crítico próximo entre si, eles são: Mário Pedrosa (1900 - 1981) e Frederico Moraes. Os dois reinventaram a crítica de arte no Brasil ao superarem clichês e tecnicismos acadêmicos. Mas, de todos os aspectos envolvendo seus escritos e ações, talvez, aquele que os ligam com maior intensidade seja o diálogo traçado entre arte e política em suas respectivas atuações. Cada um a seu modo construiu sua trajetória movida, sobretudo, pela crença na capacidade libertadora e educativa da arte de transformar o mundo e, com isso, nos possibilitar a criação de novas formas de ver, sentir e pensar a nossa própria realidade.

Nascido no Engenho Jussaral, em Timbaúba, estado de Pernambuco, Mário Pedrosa desde muito cedo estava envolvido no meio político, a princípio, através de seu pai: deputado constituinte na Paraíba, em 1891, e ministro do Tribunal de Contas da União, no início dos anos 1930. Para, posteriormente, traçar a sua própria jornada, iniciada ao final do curso de Direito, e estimulada, conforme nos explica Dainis Karepovs (2019), por dois importantes fatores. O primeiro deles, de caráter literário, está relacionado as leituras feitas pelo crítico da revista *Clarté*: uma importante publicação francesa, fundada por um grupo de jovens comunistas, - entre eles estavam Raymond Lefebvre (1891-1920), Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) e Henri Barbusse (1873-1935) -; com o intuito, dentre outros, de desenvolver uma sensibilidade antifascista. De suas páginas, proclamavam-se o fim do mundo burguês e o nascimento de uma arte verdadeiramente revolucionária

contrária ao conservadorismo dos escritores do realismo social. Quanto ao segundo fator, deveu-se ao contato de Pedrosa com o marxismo, fortalecido, principalmente, pela amizade com o jornalista cearense Lívio Xavier (1900-1988). Juntos escreveram o *Esboço de uma Análise da Situação Econômica e Social do Brasil* (1930), considerado, inclusive, a primeira análise marxista séria e consistente sobre o país, na qual traziam como um dos pontos de debate a submissão da burguesia brasileira ao capitalismo internacional.

Mário Pedrosa teve passagem por diversos partidos de esquerda, ajudando a fundar muitos deles (o último foi o Partido dos Trabalhadores - PT, criado no início dos anos 1980) (Figura 1); assim como, contribuiu em diversos jornais e revistas, difundindo seus ideais revolucionários e, ao longo de sua vida, vivenciou vários exílios políticos que o marcaram para sempre. Toda essa experiência como militante encontrou na arte um lugar favorável ao seu fortalecimento na luta em defesa da revolução social. Tanto é que, desde a estreia como crítico de arte, em 1933, por meio da conferência *As tendências sociais da arte de Käethe Kollwitz*¹ (1867-1945), deixou claro a necessidade de se conectar os campos da arte e da política como um meio de restaurar a sensibilidade humana abalada pela presença assoladora do capitalismo em nossa sociedade.

A partir de Pedrosa, as questões da arte brasileira adquiriram uma dimensão universal e uma densidade cultural atualizada. O crítico pernambucano se tornou um dos responsáveis pela renovação da arte moderna no Brasil, libertando-nos “das ideologias do nacionalismo e do populismo, que impregnavam nosso imaginário artístico pelo menos desde o final do século XIX” (SALZSTEIN, 2001, p.82). Tal mudança foi se tornando mais acentuada a medida em que ele engrossava o coro pela instauração do Movimento Concreto no país. Vejamos o porquê:

[...] Mário via naquela linguagem abstrata, construtiva, a possibilidade de união de todos os povos do mundo. Uma linguagem sem cunho nacional, regional, uma linguagem que todos poderiam entender e por ela ser tocados. É o utopista que já não está mais tratando da sociedade futura, mas da arte de hoje e do futuro, pois Mário sempre olhava a arte não apenas em sua contingência presente, mas considerando sua projeção e a função por ela desempenhada junto a outros homens. Quando ele aprecia essa arte abstrata ele a entende como um aprofundamento da experiência estética da humanidade (GULLAR, 2000, p.26).

1. Esta conferência sobre o trabalho da gravurista alemã, que estava com exposição aberta no Clube dos Artistas Modernos (CAM), foi publicada, em várias partes no semanário antifascista “O Homem Livre”, dirigido pelo próprio Pedrosa e por Geraldo Ferraz.

Portanto, com o abstracionismo, Mário Pedrosa compreendeu uma outra proporção política da arte moderna onde, finalmente, haveria de se ter a integração do espírito com a matéria, da realidade com a poesia, da forma com a expressão. Premissas estas, para ele, indispensáveis ao desenvolvimento do novo ser humano e, conseqüentemente, da nova realidade:

Com efeito esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo natural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste exatamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade [...] (ARANTES, 1991, p.71-72).

A imersão do crítico no abstracionismo o fez pensar a forma para além de uma visão fria, racionalista e distanciada do objeto artístico. O contato com a poética de Alexander Calder (1898-1976), por exemplo, despertou-lhe o interesse em associar a invenção artística à imaginação, desvinculada de normas e sensível a todas as experiências. A análise de Pedrosa também foi aprimorada por seu envolvimento com a “arte virgem” das crianças (via as aulas ministradas por Ivan Serpa ao público infantil no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), dos loucos (pelo acompanhamento dos pacientes da Dr^a. Nise da Silveira (1905-1999) no Ateliê do Engenho de Dentro) e das produções realizadas pelos povos indígenas (interesse estimulado pela amizade com o antropólogo Darcy Ribeiro). Logo, para ele: “uma forma, uma estrutura, contém sempre dentro de si os mistérios e os dramas mais inverossímeis”² (PEDROSA, 1979, p. 36).

Sem dúvidas, o itinerário crítico percorrido por Pedrosa abrangeu inúmeras fases e tensionamentos que, independente do momento em questão, sempre esteve comprometido com a realidade político-social brasileira e com a nossa condição de país subdesenvolvido e latino-americano. Mário Pedrosa foi um dos primeiros intelectuais a discutir a dominação colonial na arte, desenvolvendo uma reflexão orgânica empenhada em buscar as singularidades que marcassem a nossa diferença em meio a pluralidade das diversas culturas aqui existentes.

2. A maneira sensível como Pedrosa percebia as formas também é considerada como uma das influências para o surgimento do Neoconcretismo brasileiro nos fins da década de 1950.

Em seu *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* (1975), enfatizou exatamente a importância da coexistência de ambiguidades em nosso processo cultural como elemento significativo para a criação de algo que nos seja específico:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea [...] quando se diz que a arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista [...] Aqui o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza (PEDROSA, 1975, p. 467).

Pedrosa ainda advertiu que a solução para não perdermos nossa essência estaria no distanciamento da história cultural do Terceiro Mundo das mentalidades desenvolvimentistas que é justamente o lugar onde se apoia o espírito colonialista. Nós, em suas palavras, “os bugres das baixas latitudes e adjacências”, não temos de seguir o mesmo caminho trilhado pela civilização burguesa imperialista; contudo, devemos erguer o nosso próprio. Dessa maneira, Pedrosa procurou fornecer diversos subsídios para a elaboração de outros modos de ser para a arte brasileira. O crítico observou a presença do influxo externo em nosso processo cultural, não como um dado que possa diminuir ou mesmo engrandecê-lo por definição. O que interessava era o funcionamento de tal dinâmica cujo desfecho é sempre incerto, mas também potente.

Experimentalismos poéticos de um crítico

Três anos após a estreia de Mário Pedrosa no mundo da crítica de arte, em 1933, nascia em Belo Horizonte Frederico Morais, um dos nomes mais importantes da arte no Brasil que, igual aquele, construiu uma reflexão autônoma e singular sobre a produção artística brasileira, caracterizando-se principalmente por “estreitar relações entre crítica, fazer artístico e prática experimental”³. Em seu discurso, Morais também defendeu a urgência em se democratizar e dessacralizar o acesso a arte, pois a despeito de classe social ou do nível intelectual, cada indivíduo carrega consigo um potencial criativo digno de atenção e pronto a ser explorado.

3. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-morais>>. Acesso em 24 mar. 2021

A crença nesta perspectiva levou-o a realizar projetos inovadores, como o *Arte no Aterro*. O evento, criado na época em que coordenou o setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1968, consistiu no desenvolvimento de um conjunto de ações em diferentes linguagens artísticas, a exemplo de exposições, cinema, aulas e atividades criativas para crianças, jovens e adultos. Tudo girou em torno do interesse de agregar e fazer interagir a comunidade, o museu e os artistas. Ademais é importante frisarmos o contexto no qual aconteceu esta iniciativa: imperava no Brasil a ditadura militar e, posteriormente, foi decretado *Ato Institucional N° 5 (AI-5)*, que reprimia fortemente todos os opositores do governo. E, mesmo, diante deste cenário de caos, violência e medo, Moraes não deixou de pôr em prática seus trabalhos. Ele sempre foi (e continua a ser) símbolo de resistência à censura no país, possibilitando-nos o mergulho em espaços/situações favoráveis ao desenvolvimento de um questionamento crítico acerca da nossa realidade.

O mineiro liderou ainda o movimento da chamada “nova crítica”, permitindo ampliar o papel do crítico de arte daquela figura de julgador implacável, distante ou “dono da razão” para alguém mais atuante e propositivo (Figura 2). Ele também defendeu a ideia de ser este profissional um criador ao lado dos artistas. Ou seja, a argumentação da obra poderia acontecer a partir do desenvolvimento de um outro trabalho, agora, idealizado pelo próprio crítico. Ao invés de fazer uso da escrita, Moraes utilizou do próprio vocabulário artístico (materiais, suportes e estruturação) para tecer suas respostas às obras. Fenômeno que rendeu uma série de experimentalismos durante todo o ano de 1970. No artigo *Contra a arte afluyente – o corpo e o motor da obra*, ele destacou como deveria se portar a nova crítica de arte juntamente com as mudanças ocorridas na relação entre arte, artista e público:

NA GUERRA convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto 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 suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. Porque não sendo mais êle autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle⁴.

4. O artigo completo se encontra disponível em: <<http://costabarrros.blogspot.com/2012/11/a-obra-nao-exist-e-mais.html>>. Acesso em 24 mar. 2021.

Outra proposição de Moraes bastante significativa para a história da arte brasileira foi a exposição *Do Corpo à Terra*⁵, realizada entre 17 e 21 de abril de 1970, no Parque Municipal, em Belo Horizonte. A iniciativa trouxe uma série de inovações, pois, pela primeira vez, os artistas eram convidados para pensar/desenvolver trabalhos diretamente no local a ser destinado. Além disso, as produções aconteceram em lugares e horários distintos, o que implicou, muitas vezes, na ausência do público, do curador e dos demais artistas em cada umas delas. Sem falar que as obras permaneceram ao ar livre até seu completo desaparecimento. Dentre as mais emblemáticas estavam as *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrio, e *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles:

As “trouxas ensanguentadas” que Barrio lançou no Ribeirão do Arrudas, atraindo a atenção de um público enorme, criaram uma tensão insuportável, o que acabou provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e, a seguir, da polícia. O ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo (MORAIS, 2006, p. 198).

Do Corpo à Terra foi, então, um importante episódio de resposta da arte brasileira ao período ditatorial. Mensagens políticas subliminares marcaram fortemente os trabalhos, servindo-se como uma forma de denúncia e enfrentamento ao autoritarismo e todo o horror que o país vivia naquele momento:

É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo, contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa. Liberdade que, como afirmou Mário de Andrade, encerrando sua conferência, antes referida, “...não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir” (MORAIS, 2006, p. 200).

Como podemos perceber, tanto Frederico Moraes quanto Mário Pedrosa refletem em suas discussões a ideia de que a arte não é algo desatrelado do nosso contexto político e social. Sendo ela fundamental neste movimento de democratizar o acesso à cultura e contribuir com a construção de um senso crítico no público em geral. Pedrosa no texto *Do porco empalhado ou os critérios da crítica* (1968), trouxe uma importante análise sobre o papel do crítico neste processo, ao dizer que “cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução [...] O crítico vive, pois, em revolução permanente” (PEDROSA, 1968, p. 233).

5. *Do Corpo à Terra* ocorreu de forma integrada e simultânea a mostra *Objeto e Participação*, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970. Geralmente, os dois eventos são referidos, erroneamente, com apenas o nome do primeiro. Ambos faziam parte da Semana de Vanguarda, realizada no contexto do Salão de Ouro Preto, idealizado por Mari’Stella Tristão, diretora do setor de exposições do então recém-criado Palácio das Artes, que convidou Frederico Moraes para sua organização.

Ele “é o único a saber que tudo é uma só revolução” (Pedrosa, 1968, p233). E mesmo tendo que acompanhar os artistas em suas investigações poéticas, ele precisa se esforçar para saber não só captá-las, mas ter a consciência de colocá-las em situação (movimento).

O que Morais soube fazer muito bem ao propor a “nova crítica”. Lembrando que o teórico mineiro no texto *O crítico* é “a testemunha sem repouso de cada revolução”, retoma exatamente a este posicionamento de Pedrosa, reafirmando que o crítico colabora para o florescimento dos processos artísticos, de modo que seja capaz de pensar a respeito da produção do artista e ainda de agregar algo mais a esta. Assim, teríamos o crítico como um criador propriamente dito.

Não temos dúvidas, portanto, em afirmar que o ponto em comum entre os dois críticos se centra, principalmente, na fé na potência transformadora da arte e da crítica de “abrir territórios de compreensão, viabilizando, tornando comuns” (OSÓRIO, 2016, p.97), outros olhares e atuações que não anestesie o nosso diálogo com o mundo e tão pouco empobreça nossa sensibilidade estética. Ademais, Mário e Frederico trabalharam em novas formulações no sentido de fixar uma espécie de “dinâmica específica da arte brasileira, adequada às necessidades locais e que permitisse, de nossa parte também, a produção de conceitos digamos universais” (*idem, ibidem*).

Referências

- ARANTES, Otília e Beatriz Fiori (Org.). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. *In: Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- KAREPOVS, Dainis. Mario Pedrosa e a política. *In: BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (org.). Mário Pedrosa atual [E-book]*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- MORAIS, Frederico. O crítico é “a testemunha sem repouso de cada revolução”. *In: SEFFRIN, Silvana (Org.). Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Do corpo à Terra, 2001*. *In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP Editora: Cosac Naïf, 2016.
- PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica (1968)*. *In: Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975. *In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- SALZSTEIN, Sônia. *In: NETO, José Castilho Marques (Org.). Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.



Figura 1 - Mário Pedrosa assina a ficha de filiação nº 1 do Partido dos Trabalhadores, 1980 © Nair Benedicto.
Fonte: <https://martamestre.org/projects/exercicio-experimental-de-liberdade-mario-pedrosa-in-re-vis-ta-nr-4-2017/>



Figura 2 - Frederico Morais durante a elaboração da “resposta” (aos moldes da nova crítica) ao trabalho do artista Cildo Meireles, julho de 1970 (Arquivo Frederico Morais). Fonte: <https://wrongwrong.net/artigo/a-nova-critica-de-frederico-morais-ou-por-uma-erotica-da-critica>

GERMINAR AS SEMENTES: A PLANTAÇÃO DE LOTUS LOBO

Rachel Cecília de Oliveira

Em uma entrevista com a artista mineira Lotus Lobo, conhecida principalmente por seu trabalho com a litografia, ela falou sobre as duas vezes em que propôs fazer germinar sementes enquanto obra de arte. A primeira Plantação da artista foi realizada no Parque Municipal Américo Renné Giannetti em Belo Horizonte, durante o evento *Do Corpo à Terra*, curado por Frederico Morais e que completou 50 anos no ano passado. A segunda Plantação faz parte da exposição *O Ventre da Terra*, na Galeria Superfície em São Paulo, que abriu para o público no dia 24 de fevereiro de 2021. Ambas propostas partem de um mesmo objetivo: fazer germinar um jardim de uma planta pouco convencional para tal função, o milho. No entanto, elas geram resultados muito distintos, pois foram produzidas em ambientes e contextos muito diferentes.

A plantação que Lotus Lobo realizou em *Do corpo à Terra* fazia parte da paisagem do Parque Municipal, situado no hipercentro da cidade de Belo Horizonte. O parque possui ampla diversidade de espécies de árvores e plantas ornamentais e, à época, não possuía grades, como acontece nos dias de hoje, ou seja, não havia uma delimitação clara entre as vias de circulação da cidade e o equipamento público. Isso fazia dele um importante local de passagem para os transeuntes do centro da cidade, gerando uma relação de proximidade entre a população e os diversos entes que ali habitavam. Concomitante a isso, havia o período mais duro da ditadura militar, após a promulgação do *Ato Institucional nº 5 (AI5)*, que tornava qualquer ação diferente digna de suspeita.

Em meio a esse cenário, Lotus interveio de forma silenciosa e pontual no grande jardim que o parque representa, deixando uma marca de diferença visual clara: a promessa de uma nova

plantação. Promessa, pois as sementes nunca chegaram a germinar, devido a uma série de circunstâncias que a artista aborda na entrevista. No entanto, caso isso tivesse ocorrido essa diferença visual seria ainda mais premente, pois um pequeno milharal iria se juntar à paisagem já comum aos que frequentavam as alamedas do parque. Um milharal, nesse contexto, chamaria atenção. Não estamos habituadas/os a encontrar cereais cultivados como jardim. Eles chamariam a atenção das pessoas e dos vários insetos e animais que têm no parque um refúgio do concreto do centro de Belo Horizonte.

Ao contrário de outras espécies de plantas presentes no local, seria impossível não perceber um pé de milho crescendo e dando frutos. A intervenção de Lotus Lobo geraria o deslocamento do olhar da paisagem para a plantação. Não seria possível ver o parque como uma totalidade de muitos entes diferentes que se organizam de forma harmônica, como é o caso de um jardim. Essa ideia de paisagem seria quebrada pela intervenção da artista. É importante lembrar que o cereal, apesar de incomum nos jardins, é muito bonito. Assim, o milho se destacaria na paisagem, roubando o olhar e a atenção dos transeuntes, além da curiosidade. Apesar do destaque que ele teria, a intervenção só seria entendida como arte por aquelas/es que estivessem cientes do evento do qual ela fazia parte, pois entender uma obra tão distinta quanto essa como arte exige, como diz Arthur Danto (2006), uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte.

Já a plantação que germina na Galeria Superfície, em São Paulo, está localizada dentro da galeria, em um pequeno canteiro feito de tijolos maciços que foi coberto por uma terra específica, comprada em lojas especializadas e que tem a função de tornar o trabalho de germinar as sementes menos árduo para aquelas/es que são pouco familiarizadas com o assunto. A exposição foi aberta com um jardim de pequenos pés de milho de cerca de 20 centímetros, todos verdes e viçosos, um pequeno milharal que divide espaço com várias outras obras de arte realizadas em formatos e técnicas tão numerosas quanto são as obras que compõem a exposição. Concomitantemente, Lotus Lobo cultiva no quintal de sua casa, em Belo Horizonte, uma outra plantação de milho, a partir da qual ela está produzindo um ensaio fotográfico. Essas duas novas materializações da plantação, enquanto obra de arte, constroem um cenário de experimentação bastante distinto.

Na galeria, a plantação é o único jardim que faz parte de uma exposição coletiva,

ou seja, o aspecto distinto do cereal plantado em meio a um parque integrado à cidade não existe. No entanto, a plantação é um organismo vivo dentro de um espaço composto por obras que foram produzidas e materializadas em formatos já incorporados pelo sistema das artes. Isso faz com que ela produza uma inquietação, todavia uma inquietação de tipo distinto da gerada em 1970. A paisagem da qual faz parte não é um jardim, nem um espaço de trânsito coletivo no hipercentro de uma cidade. É um espaço privado, fechado, conhecido e reconhecido como lugar que abriga obras de arte. O mesmo ocorre com o ensaio fotográfico que está em curso. Apesar de partir de uma plantação localizada em um quintal de uma casa, no quintal ele não produz o mesmo efeito do parque. Além do mais, ele não será experimentado pelo público como planta crescendo em um quintal, mas como um ensaio fotográfico que será apresentado em um contexto semelhante ou igual ao da galeria. Logo, o problema dos possíveis experimentadores dessas duas novas obras apresentadas no contexto de uma galeria é decifrar um jardim de pés de milho que é uma obra de arte.

Na obra de 1970, o estatuto de obra de arte da plantação de Lotus Lobo estava em questão. Problema que era parte do contexto da época e que fazia de cada novo trabalho um potencial ampliador do que se entendia por arte. Assim, a plantação colocava uma questão incorporada pela própria proposta do evento *Do Corpo à Terra* e que era compartilhada por outras intervenções que ali aconteceram. Ela participava de um programa coletivo, que tinha a experiência como parte constituinte da própria obra, como mostra Frederico Moraes no livro *Arte plásticas: a crise da hora atual* (1975). Do ponto de vista de Moraes, o artista é autor de uma estrutura inicial, preferencialmente nebulosa e incomum. Logo, as intervenções não tinham o objetivo de se limitarem a si mesmas, mas partiam de uma proposta inicial para encontrar no cotidiano da vida urbana sua complementação.

Contudo, na Galeria Superfície a plantação não comunga com as demais obras o mesmo objetivo. Ela é parte do espaço museal e se contextualiza a partir desse ambiente. Questionar seu estatuto de obra de arte sequer faz sentido, ele está garantido pela atmosfera de teoria e história da arte que uma galeria representa. Além disso, ela não tem na relação com o mundo exterior aquilo que a constitui enquanto obra. Na galeria ou no ensaio fotográfico a obra se refere a si mesma e à proposta de 1970.

Isso me permite afirmar que a plantação que germina hoje em São Paulo, e na casa da artista, não constitui uma reexibição da mesma obra de 1970 em 2021, como acontece com muitos dos trabalhos que fazem parte da mesma exposição. A repetição do gesto de plantar sementes de milho não constitui uma cópia, ou uma derradeira oportunidade de fazer o milho germinar, mas um refazer que gera um resultado outro, condizente com as novas conjunturas em que ele acontece. A proposta e os objetivos podem ser os mesmos, mas os resultados são bastante distintos. As três plantações de Lotus Lobo permitem colocar em questão a dinâmica da repetição do gesto e avaliar as facetas de sua multiplicidade. Cada uma delas é o mesmo e o outro, dando múltiplas possibilidades para a afirmação com que Lotus termina uma entrevista dada para Gabriela Moulin e Marcelo Drummond: “estou cansada dessa história de artista dos anos 1970. Sou artista hoje” (2019).

Na entrevista a seguir, Lotus rememora o evento *Do Corpo à Terra* e aquele período de sua produção artística, assim como explora os dois momentos em que se propôs a germinar sementes. Tendo em vista que este texto faz parte de uma celebração do evento *Do Corpo à Terra*, as perguntas feitas à artista visam entender sua proposta de plantar sementes, compreender melhor o que foi aquele momento das artes na sua perspectiva e saber um pouco mais sobre a plantação que está germinando nesse momento.

ENTREVISTA

Pergunta: Sabemos que várias mulheres participaram do evento *Do Corpo à Terra*. Todavia, além de você, alguma outra mulher fez intervenção no Parque Municipal ou todas as outras que participaram do evento tiveram suas obras expostas dentro da galeria do Palácio das Artes?

Resposta: O problema maior do evento *Do Corpo à Terra* é que não teve um catálogo, não teve um registro. Até hoje, a pessoa que conseguiu fazer o melhor registro, porque conseguiu entrevistar vários participantes, principalmente de Belo Horizonte e de Minas Gerais, é a Marília Andrés. Eu não poderia enumerar as mulheres que participaram dessa exposição, tanto dentro do Palácio das Artes com a exposição de objetos, como também com intervenções no parque.

Pergunta: Fale um pouco mais sobre a obra *Territórios*, devido à relação entre ela e a proposta curatorial do Frederico Morais, realizada um ano depois.

Resposta: Isso estava acontecendo no Brasil inteiro. Estavam sendo propostas muitas ações ao ar livre. Eu tinha dois amigos que ficavam sempre mais próximos de mim, o Dilton Araújo e o Luciano Gusmão. E nós, em 1968, fizemos um happening na Avenida Afonso Pena com um grupo de artistas aqui de Belo Horizonte, uma espécie de protesto contra o salão de arte, contra a maneira tradicional de mostrar trabalhos. Formamos algo que na época chamamos de equipe. Em dezembro de 1969 fizemos a *Territórios*, uma intervenção na paisagem do Museu de Arte da Pampulha, por ocasião do seu *Primeiro Salão de Arte Contemporânea*. Esse trabalho acabou recebendo um prêmio e teve uma certa repercussão. Na época, o Frederico Morais esteve aqui em Belo Horizonte. Ele gostou muito dessa intervenção e ficou muito animado para fazer alguma ação aqui, a partir do nosso grupo, mas com a colaboração do grupo do Rio de Janeiro (do MAM), onde Frederico já atuava em muitas manifestações de rua. De Minas Gerais, não participou apenas essa equipe - Luciano, Dilton e eu -, mas a gente teve uma certa importância na hora de receber bem essas pessoas de fora. O Dilton e Luciano fizeram um mapeamento do Parque Municipal para que o Frederico pudesse apresentar aos artistas do Rio de Janeiro, para que conhecessem, mais ou menos, o ambiente onde aconteceriam as ações.

Pergunta: Uma parte da obra *Territórios* se chamava *Do corpo da Terra* e a exposição de Frederico Morais se chama *Do Corpo à Terra*. Como você vê essa relação? É uma influência? Vocês discutiram sobre isso?

Resposta: Na verdade, houve relação e não houve relação. Tínhamos na *Territórios* lugares marcados com lápides no gramado indicando as intervenções. Eram vários nomes: “Lugar lugar”, tinha “ar”, e um dos lugares era “Do corpo da terra”, onde tinham plásticos que cobriam uma parte do gramado. Acho que o Frederico gostou desse nome, mas, na verdade, ele usou a ideia com um outro sentido: “Do Corpo à Terra “. Foi uma coisa indireta, teve uma outra intenção, até por ser dentro de um parque, um lugar com grama, com árvores, com água, com ar, com tudo. Eu tenho impressão de que nossa ideia pode tê-lo influenciado, mas nunca discutimos sobre isso. Na verdade, ele disse que gostou, mas não houve algo como uma permissão para o uso. Como a gente geralmente faz né, como muitos de nossos trabalhos. Às vezes, incorporamos certos itens no trabalho que são do coletivo.

Pergunta: Você entende os trabalhos apresentados no evento *Do Corpo à Terra* como *happenings*?

Resposta: Na verdade, *Do Corpo à Terra* não tem nada a ver com *happening*. Nunca nem houve a discussão dessa palavra, naquele momento. Dois anos antes a minha equipe de Belo Horizonte fez *happenings*, mas não teve nada a ver com o que fizemos no *Do Corpo à Terra*. Nessa exposição foram propostas intervenções com a natureza. E em nenhum momento foi articulada a palavra *happening*. Pode ser que um artista ou outro possa ter feito algum *happening*, em algum canto. Mas eu nunca fiquei sabendo.

Pergunta: O que é que você entende que estavam propondo ali naquele momento?

Resposta: O que aconteceu foram intervenções, mas não houve muito essa preocupação de ser um *happening*. Mas agora que aconteceu, acho que foi um movimento dentro da arte. Foi arte que aconteceu lá.

Pergunta: Fale sobre a sua intervenção no evento *Do Corpo à Terra*.

Resposta: Era uma plantação, uma plantação de milho. Na verdade, a minha intenção com isso era uma coisa muito simples. Era ver um milho crescer numa paisagem inusitada. O milho não é uma planta que se vê em um parque. Além de ser um alimento, é uma planta que eu achava muito bonita, esteticamente bonita. Nessa época eu tinha uma roça que eu frequentava muito, onde até cheguei a morar, visto que me casei nesse mesmo ano de 1969. Aí acabei escolhendo fazer essa plantação. Infelizmente, por muitos fatores, essa plantação não foi para a frente. Teve muita intervenção policial, pois estávamos na época da repressão política, estávamos na ditadura. Além disso, eu o Luciano e o Dilton passamos parte do nosso tempo ajudando os artistas de fora. Eu achava que podia ter sucesso com essa plantação, mas, também, acho que faltou um pouco de experiência da minha parte. Uma experiência agrícola, de cuidado diário. Eu tive que interromper esses cuidados e entreguei para a natureza, mas ela nem sempre faz milagres. As plantas são muito difíceis de cultivar. A minha primeira exposição individual aconteceria logo depois em uma galeria chamada Guignard. Eu estava produzindo os trabalhos em uma fábrica, uma indústria de estamperia litográfica em Juiz de Fora. Então, tive que me ausentar de Belo Horizonte, o que não me permitiu continuar a cultivar a plantação. O registro fotográfico que eu fiz dessa plantação e do percurso que esse meu trabalho teve dentro do Parque Municipal foi agora recuperado e digitalizado pela Galeria Superfície em São Paulo.

Pergunta: Você saberia nos falar como foi o processo da escolha do milho?

Resposta: A gente plantava milho na roça. Sempre tivemos o milho como um alimento sagrado, para nós todos no Brasil. Além disso, como não era uma planta do parque, era uma planta diferente, resolvi plantar o milho. Essa foi uma ação silenciosa, feita sozinha, como todas as outras ações dos demais artistas. Cada um executou suas ações, sem a presença necessária de outro artista. Não houve data, nem hora marcada. Cada um fez suas ações silenciosamente. Na verdade, tinha a presença das pessoas que, normalmente, frequentavam o parque, sem saber que esse evento estava acontecendo lá. E também tinha a presença de pessoas da cidade que acompanharam essas intervenções.

Pergunta: Atualmente você está participando de uma exposição na Galeria Superfície, em São Paulo, com a proposta de refazer a plantação de *Do Corpo à Terra*. Como você entende essa oportunidade de refazer o trabalho mais de 50 anos depois, num contexto completamente diferente, dentro de uma galeria?

Resposta: Isso foi um desafio muito grande. A Galeria Superfície me representa, no momento. Eles me convidaram, pois fariam um grande trabalho ligado a artistas, principalmente mulheres, e que teria relação com a Terra. A exposição se chama o *Ventre da Terra*, e foi construída em torno da obra da grande ceramista Celeida Tostes, falecida nos anos 1990, e que tem um trabalho muito simbólico da relação dela com a argila, com a terra. O Gustavo Nóbrega - que é o diretor dessa galeria - me convidou para participar, pois já conhecia esse meu trabalho de 1970. Ele achou que eu poderia, enfim, mostrar as fotos da *Plantação*, que nunca foram publicadas. Para acompanhar essas fotos viriam outras ações. A ação que a galeria decidiu fazer foi ter uma plantação de milho lá dentro, que está acontecendo nesse momento, e espero que dessa vez ela cresça. Eu fiz uma plantação de milho aqui também, na minha casa, que vai gerar um ensaio fotográfico que será utilizado pela galeria durante a exposição. A proposta foi fazer um paralelo, pois é uma obra que poucas pessoas conhecem e que tem mais de 50 anos, além de eu ser uma artista que já trabalha com essa galeria. A Pollyana Quintella escreveu na apresentação do catálogo da exposição esse paralelo entre a obra dos anos 1970 e a do momento atual. Eu propus muitas intervenções para acompanhar essa minha exposição em São Paulo. Mas, ainda não sei como isso vai se concretizar, porque essa exposição vai ficar aberta por 100 dias. E eu não sei ainda como tudo isso vai acontecer ao longo de 100 dias.

Pergunta: Muito bom saber que você está fazendo uma plantação na sua casa e que terá outras ações. Você pode contar que ações são essas, como você planejou esse processo?

Resposta: Ainda é muito cedo para contar sobre os processos. Ainda é surpresa até para mim. Não tenho muitos parâmetros para falar sobre isso. Eu persigo meus processos muito intuitivamente. Na medida em que há os acontecimentos, eu vou junto com eles. Sempre trabalhei assim. Então, eu não tenho um processo teórico ou técnico para fazer meus trabalhos. Eu sigo muito o sentimento. E assim eu vou seguindo.

Referências

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Artefilosofia, v. 1 nº 1, 2006, p. 13-25.

MORAIS, Frederico. *Arte plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOULIN, Gabriela; Drummond, Marcelo. *Lotus Lobo*. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/lotuslobo/>. Acessado em 20/02/2021



Figura 1 - A Plantação, 1970



Figura 2 - A Plantação, 2021



Figura 3 - Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão na intervenção *Territórios*, 1969



Figura 4 - Intervenção *Territórios*, 1969



Figura 5 - *Plantação*, 1970



Figura 6 - Última imagem da Plantação de 2021 enviada por Lotus Lobo antes da publicação do texto.

ACONTECIMENTOS DA ARTE: DO CORPO À TERRA AOS MITOS VADIOS

Arethusa Almeida de Paula

Todos sabemos que a arte não está desatrelada da vida, do contexto histórico, político, social, econômico, cultural, e de outros vários aspectos que poderiam ser levantados. A arte é reflexo e reflexão, é contestação, é ação, é alerta, é ativismo, é guerrilha, e é beleza (ou não), é fruição estética, é processo, é identidade, é uma tomada de decisão e posição, é política, é ética.

Este artigo irá abordar dois acontecimentos artísticos que aconteceram no Brasil na década de 1970: *Do Corpo à Terra* (1970) e *Mitos Vadios* (1978). Apesar de suas diferenças em relação ao seu conceito, curadoria e organização, foram dois eventos que marcaram por se constituírem em espaços de liberdade criativa, e por trazerem, na efemeridade das ações dos artistas, mensagens que vão desde a contestação ao Regime Militar brasileiro, instaurado em 1964, até a discussão em relação aos espaços institucionalizados de arte.

São eventos que vão dialogar com a produção plástica internacional, e com as mudanças ocorridas no campo das artes visuais a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. A abstração e as novas figurações vão fazer os contrapontos da produção dessa época. O *Expressionismo Abstrato*, tem na figura do artista Jackson Pollock (1912-1956) seu principal representante. A sua técnica gestual, a “action painting” traz todo o corpo do artista no processo da pintura. As novas figurações trazem a vida cotidiana e as imagens e produtos da indústria de massa para dentro do espaço das galerias e museus. Destaca-se aqui a *Pop Arte* e o *Novo Realismo europeu*.

No Brasil, o *Neoconcretismo*, e a *Nova Figuração* vão refletir essas tendências internacionais. Baseado em teorias da fenomenologia, o *Neoconcretismo* conseguirá sintetizar o que vem de fora com a subjetividade brasileira, tão cara aos modernistas do país. Traz como objetivo uma maior experimentação à pesquisa poética, e a preocupação com a experiência do espectador. Já a *Nova Figuração* brasileira vai transformar a influência da *Pop Arte* e do *Novo Realismo* em denúncia social e política, em especial contra a Ditadura Militar (1964), e contra os costumes e valores tradicionais burgueses.

O afrouxamento das categorias artísticas, durante as décadas de 1960 e 1970, propicia a exploração de novas linguagens e tecnologias. Surge a *Arte Conceitual*, e suas ramificações como a *Arte Povera*, *Land Art*, *Body Art*, *Vídeo Arte*, *Happenings*, e *Performances*, citando apenas alguns exemplos. A autora Lucy Lippard vai chamar a atenção para a desmaterialização da arte neste período, ou seja, o conceito e o processo de criação serão mais importantes que um objeto final a ser apresentado em museus e galerias. E no caso dos eventos estudados por esse artigo, a ideia, a ação artística, e a efemeridade serão componentes poéticos dos trabalhos apresentados.

Kristine Stilles traz o conceito de arte de ação. Considera as suas raízes nas apresentações dadaístas e surrealistas, em que os artistas procuravam de maneira imprevisível, e muitas vezes sem uma elaboração prévia, despertar sentimentos no público. E essas ações serão identificadas nas produções das décadas de 1960 e 1970, especialmente nos *happenings* e nas *performances*. De acordo com a autora, a arte sempre está ligada a outros conceitos como política e cultura, por exemplo. A arte de ação vai trazer a relação do artista, de seu corpo, e de seu objeto artístico com o público de uma forma mais palpável, mais real:

Este mesmo termo – arte e cultura – exhibe a relação da arte com outra coisa, assim como frases como “arte e política”, “arte e tecnologia”, “arte e vida”, que revelam como a arte não pode existir sem um outro ao qual ela se divide. Apegar-se a não é o mesmo que tornar-se um. O aspecto único a arte de ação é que, quando o corpo é usado na ação, ele exemplifica os meios pelos quais toda a arte é relacional com o mundo. Além disso, a ação na arte aproxima os espectadores do fato de que é o próprio corpo que produz os objetos e que tal arte é um veículo único que permite a percepção e a contemplação da verdade de que o objeto feito [é] uma projeção entre objetos e sujeitos. Ao mostrar as inúmeras maneiras pelas quais a própria ação acopla o conceitual ao físico, o emocional ao psicológico e ao social, o sexual ao cultural, e assim por diante, a arte de ação torna evidente a interdependência muitas vezes esquecida dos sujeitos humanos, – de pessoas – umas para as outras. O corpo é o meio Real, por mais multifatorial que o Real se torne e se manifeste. Ao tornar essa própria interconexão material, a arte de ação atua para toda a Arte – para melhor ou para pior – para trazer à vista a relação entre ver e significar, fazer e ser. (STILLES, 1998, p.227) (trad.nossa)

Dessa forma, podemos situar tanto o *Do Corpo à Terra*, quanto os *Mitos Vadios*, dentro desse conceito de arte de ação. O primeiro traz a arte política e a arte guerrilha como crítica e denúncia ao Regime Militar de 1964. E o segundo ainda busca a arte política para tratar questões do militarismo brasileiro, mas também busca a arte e vida para exaltar a liberdade criativa, e contestar os espaços institucionalizados dos museus e galerias, criando uma relação íntima com seu espectador.

Retomando brevemente o contexto histórico e artístico em que esses dois eventos se situam, temos o advento o golpe de 1964, que coloca os militares brasileiros no poder. A Ditadura Militar brasileira vai de 01 de abril de 1964, até 15 de março de 1985, e teve no Ato Institucional N°5 promulgado em 1968, o auge da repressão e censura.

Os movimentos políticos e culturais ficaram impotentes diante do Golpe Militar. Porém, entre 1964 e 1968, existiram reações no campo artístico. Um exemplo é o musical *Opinião*, em dezembro de 1964. Nas artes plásticas, as exposições *Opinião 65 e 66* traziam debates paralelos, nos quais os artistas discutiam a situação das vanguardas brasileiras e expunham uma tomada de posição frente ao problema político do país. Outra exposição de grande importância foi a *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, na qual Hélio Oiticica expôs pela primeira vez sua obra *Tropicália* (1967). Na ocasião, ele escreveu um manifesto, chamado de *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em que aborda a “antiarte” como a nova direção artística e política a ser tomada pelos artistas brasileiros.

Na música, surge o movimento *Tropicalista* e com ele toda uma transformação comportamental, baseada na contracultura europeia e norte-americana. O jovem compositor Chico Buarque de Hollanda (1944) apresenta suas músicas de protesto. Nasce o *Cinema Novo*, tendo como maior expoente Glauber Rocha (1939-1981), e o teatro do *Grupo Oficina*, de José Celso Martinez Corrêa (1937), que provoca o espectador pela violência de suas peças.

Após a promulgação do AI-5, toda a efervescência cultural perdeu um pouco de sua força. É o que Frederico Morais vai chamar de “fossa cultural” (MORAIS, 1975, p. 102). Os artistas tiveram que aprender a se autocensurar, tomando cuidado para que sua obra não fosse vetada e para que eles mesmos não fossem perseguidos.

O governo, por sua vez, promoveu a criação de uma arte oficial, e patrocinou várias produções artísticas. Nessa época, foram criados a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), o Serviço de Teatro, a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), o Instituto Nacional do Livro, o Conselho Federal de Cultura e o Ministério das Comunicações (RIDENTI, 2005, p. 98). Outro ponto bastante importante foi a criação de redes de televisão, que veiculava todo o retorno à ordem da qual necessitava o regime.

De qualquer forma, mesmo com o governo militar criando a alternativa de uma arte oficial, a resistência será realizada. E a Arte encontrará na metáfora, na ação, e na efemeridade, a forma de burlar esse sistema. Será esse o contexto que moverá os dois eventos.

1. *Do Corpo à Terra, Belo Horizonte, 1970.*

O evento *Do Corpo à Terra* foi realizado entre os dias 17 e 21 de abril de 1970, na cidade de Belo Horizonte. Teve como curador, e artista, o crítico Frederico Morais, e constituiu-se um marco na arte brasileira, especialmente pelo seu caráter político.

Através do convite de Mari' Stella Tristão, diretora do Palácio das Artes de Belo Horizonte, a época, Frederico Morais idealizou também a exposição *Objetos e Participação* que aconteceu concomitante ao evento, com patrocínio da Hidrominas, órgão do governo do estado de Minas Gerais. Morais, então, procurou conciliar duas configurações de exposição: uma no espaço institucionalizado do museu, dando ênfase ao objeto; e outra no Parque Municipal, onde os artistas realizariam suas ações. Além do Parque Municipal os artistas também utilizaram o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral para desenvolverem seus trabalhos.

Participaram do evento os seguintes artistas, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural: Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araújo, Eduardo ngelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Noviello e Thereza Simões. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021). Porém, a pesquisadora Carolina Dellamore, indica mais 12 participantes: Dileny Campos, Franz Weissman, George Helt, Ione Saldanha, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Orlando Castaño, Carlos Vergara, Teresinha Soares, Umberto de Costa Barros, Yvone Etrusco e Frederico Morais. (DELLAMORE, 2014).

Do Corpo à Terra acabou por se caracterizar como um grande *happening*, no qual ninguém pode captar a totalidade final das obras apresentadas, pois estas estavam em desenvolvimento a todo momento, enfrentando as condições de tempo, de espaço, de público, e até a intervenção da polícia. De acordo com Frederico Moraes, em texto no livro *Crítica de Arte no Brasil: temáticas Contemporâneas*, organizado por Glória Ferreira, em que comenta as inovações trazidas tanto pelo evento estudado, quanto pelo *Arte no Aterro* (1968), também idealizado por ele:

Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 – pela primeira vez, no Brasil, 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; 2 – se no Palácio houve um vernissage com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3 – os trabalhos realizados no Parque permanecem lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4 – a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com *Arte no Aterro*. (FERREIRA, 2006, p. 196)

Moraes defendia uma participação mais ativa do crítico de arte, retirando-o de seu papel de apenas observador, e o colocando como apoiador do artista, do desenvolvimento do trabalho, e se transformando também em artista. Ancorado em uma visão de guerrilha artística, apostou na radicalidade dos trabalhos, ainda mais após a promulgação do AI-5. A arte deveria tirar o público do conforto da contemplação, passando a sua mensagem através do desconforto, do choque, da tensão e da violência.

Não é possível abordar todos os trabalhos realizados em *Do Corpo à Terra*, porém destaque dois em que esse caráter radical e de arte guerrilha podem ser observados: *Tiradentes, totem-monumento aos presos políticos*, de Cildo Meireles; e *Situação T/T1*, de Artur Barrio.

A proposta de Cildo Meireles aconteceu no dia 21 de abril, no pátio externo do Palácio das Artes. O artista queimou dez galinhas vivas, presas a um poste, numa alusão direta à tortura e morte de presos políticos pela Ditadura Militar. Ao trazer o nome de Tiradentes, que foi preso e esquartejado pela coroa portuguesa em 1792, a artista atenta ao fato de que no Brasil a violência política, seja velada ou escancarada, é uma prática.

A ação de Artur Barrio, intitulada *Situação T/T1*, foi realizada no Ribeirão Arrudas, localizado na periferia de Belo Horizonte. O artista confeccionou 14 trouxas com pano, espuma, carne, sangue e ossos, e as amarrou com corda. Essas trouxas

ensanguentadas, como acabou conhecido o trabalho, foram jogadas no Ribeirão Arrudas. Remetiam claramente às mortes praticadas contra os presos políticos pelo regime militar. A população assustada chamou o corpo de bombeiros e a polícia militar para entender do que se tratava aquilo.

As duas obras são denúncias políticas, deslocadas do circuito tradicional dos museus, levam diretamente a sua mensagem ao público. Não foram realizadas para durar, para serem oferecidas pelo mercado de arte e comprada por colecionadores. São ações realizadas para um determinado momento e local.

Do Corpo à Terra marca por ser um acontecimento de arte de ação e arte guerrilha, radical em suas propostas, mas ético em sua mensagem. Discute, ironicamente de uma forma oficial devido ao apoio de um órgão estatal, o regime político vigente, o papel social da arte e do artista, o deslocamento da obra para fora dos museus, e o relacionamento entre artista-obra-público.

2. *Mitos Vadios, 1978.*

O *Mitos Vadios* foi um acontecimento ocorrido no dia 12 de novembro de 1978, num estacionamento localizado na Rua Augusta, entre as ruas Estados Unidos e Oscar Freire, uma das regiões mais elegantes da cidade de São Paulo. Seu idealizador, o artista Ivald Granato, propunha um dia de liberdade de criação e participação do público.

Foi um evento que contou com uma grande divulgação, compreendendo desde panfletos distribuídos por estudantes em esquinas, até notas e entrevistas inteiras nos principais jornais de São Paulo. Antes mesmo dessa intensa divulgação nos meios jornalísticos e da panfletagem dos estudantes, seu organizador distribuiu convites aos artistas, chamando-os a proporem ações pensadas para aquele espaço. Os artistas convidados tiveram a liberdade de convidar outros, e assim participaram várias pessoas conhecidas e desconhecidas no circuito artístico brasileiro.

Dessa forma, não é possível fazer uma lista completa dos participantes, porém através de pesquisa nos jornais da época chega-se a um número aproximado de 50 pessoas. Dentre elas podemos destacar, entre os que compareceram efetivamente e os que apoiaram

o evento: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio, Cláudio Tozzi, Regina Vater, Ana Maria Maiolino, Olney Krüse, Lfer (Luis Fernando Guimarães), Ubirajara Ribeiro, Gabriel Borba, Alfredo Portillos, Rubens Guerchman, Júlio Plaza, Regina Silveira, Neville D’Almeida, Wally Salomão, e o grupo de teatro Viajou sem Passaporte. (PAULA, 2008, p.59)

Aconteceu concomitante à realização da *I Bienal Latino Americana*, no Parque do Ibirapuera, no período de 2 de novembro a 17 de dezembro, que recebeu o título de *Mitos e Magias*. Esta bienal propunha, além da exposição das obras, um simpósio, promovendo o encontro de críticos e artistas para discutir as peculiaridades da produção cultural da América Latina.

A programação de Granato determinava que o *Mitos Vadios* acontecesse no dia 5 de novembro, bem próximo a abertura da *I Bienal Latino Americana*. Porém, devido ao mau tempo, tiveram que adiar para o dia 12 de novembro. Este adiamento, de qualquer forma, não desanimou os participantes.

Diferente de *Do Corpo à Terra*, o intuito do organizador não era um posicionamento direto contra o regime militar ou contra os espaços institucionalizados de arte. O ano de 1978 já mostrava um desgaste do AI-5, que foi revogado no dia 13 de outubro desse mesmo, mas ainda reverberava no país. Da mesma forma, Granato afirmava que não estava fazendo um protesto contra a *Bienal*. Porém, as ações e discussões realizadas pelos artistas mostravam o contrário.

Essa divergência de opinião fica clara ao se observar um trecho de uma entrevista de Granato, Hélio Oiticica e Lygia Pape, concedida à jornalista Fátima Turci:

Granato:

Eu trabalho há muito tempo com performances, São Paulo é a cidade de maior público e resolvi não trabalhar sozinho. Criei os “Mitos Vadios” e logo a Lygia e o Hélio assumiram a idéia e assim conseqüentemente, como bola de neve. De 18 artistas, já temos 60, de várias áreas. Não é coisa de protesto...

Lygia – É um espaço lúdico, de alegria, de artistas que se encontram. É o exercício da liberdade num determinado espaço...

Granato – Sou amigo de galerias, mas tenho pique para transar em outros espaços. Não estamos contestando a bienal latino-americana. Nos propósitos gerais, cria-se alternativas que dá num bolo de coisas.

[...]

Hélio – É. Voltando a bienal latino-americana: ela é a menopausa da Bienal de São Paulo. Ela era coisa de vanguarda nos anos 50, depois começou a declinar. (PAULA, 2008, p. 67)

Percebe-se que por mais que o organizador quisesse amenizar as críticas ao circuito oficial de arte, e à *Bienal*, a fala de Hélio Oiticica mostra o contrário. Um manifesto questionando a posição da crítica de arte brasileira foi produzido por Artur Barrio, Lauro Cavalcanti e Dinah Guimarães:

1 - A que está interessada em recuperar a arte para um sistema através da produção de eventos culturais artificiais (bienais, salões, etc.) recaindo numa visão maniqueísta em relação à produção artística utilizando fórmulas fáceis de serem digeridas e consumidas, funcionando assim como uma antropofagia às avessas.

2 - A que se encastela num modelo único de arte, reduzindo a criação artística a um feudo com seus teóricos redutores assessorados por artistas (arghhh...), meros ilustradores do pensamento dessa crítica, o que significa um gesto reacionário pela pouca ousadia e a placidez em aceitar colocações já resolvidas.

3 - Uma minoria crítica percebe ser o Brasil um país aonde, no campo da arte, ainda se tem tudo ou quase tudo a fazer, defendendo por isso mesmo a necessidade vital da liberdade de criação e experimentações. (PAULA, 2008, 66)

Quanto às várias ações apresentadas em *Mitos Vadios*, os trabalhos primaram por sua efemeridade, ironia e precariedade. O ponto alto de *Mitos Vadios* seria a chegada de helicóptero de Ivaldo Granato no estacionamento, vestido de Cicillo Matarazzo, ao meio-dia, sendo recebido por Hélio Oiticica, em seu *Delirium Ambulatorium*, e Araci Peipi (personagem de Lygia Pape com humor paulistano, e que só existe na cidade de São Paulo). Oiticica se apresentaria com sunga e sapato prateados, peruca e camiseta do Rolling Stones. Granato não pode chegar de helicóptero, novamente por conta do mau tempo. A *performance* apresentada pelos três artistas, saudando o *Mitos Vadios*, oficializou aquele espaço como o lugar para o exercício livre da criação.

Como crítica política, destaco a apresentação de Genilson Soares. Em 1978, houve no país eleições para a escola de senadores, deputados federais e estaduais. Soares conta que sua performance foi elaborada a partir de um cartaz de propaganda política recolhido da rua em que o nome do político era o mesmo que o dele. Ao mesmo tempo, o artista distribuía sua série em arte postal intitulada *Mudanças Capitais*. De acordo com o artista:

A ideia básica daquela atuação era de poder circular pela área do evento, em uma espécie de corpo a corpo com o público visitante, onde me manifestaria com gestos teatrais, em tons irônicos e jocosos, anunciando o lançamento das “Mudanças Capitais”. Título de uma série de cartões postais que acabara de produzir (...). Esses cartões eram impressos em „offset“, com imagens originais, de fotos das principais cidades brasileiras. (...)

Enquanto a série “Mudanças Capitais” era anunciada ao público, promovia também a distribuição, ou a venda dos cartões postais, usando um comportamento semelhante àqueles usados nas campanhas eleitorais, quando usam da distribuição dos “santinhos”. Havia um jogo de palavras no título dessa série, que remetia a ideias faraônicas alardeadas naquele momento político. (PAULA, 2008, p. 80)

A obra *Barraquinha de Suspiros*, de Regina Vater, vai discutir a situação dos artistas, e do circuito de arte naquele momento. Neste trabalho, a artista vendia os suspiros ao público, e quem comprasse levava também um cartaz de um de seus trabalhos artísticos. Para chamar a atenção do público, Vater segurava uma cartolina em que se lia “*Por um suspiro d’art você ganha um cartaz*” (PAULA, 2008, p.79).

Mitos Vadios foi um acontecimento que despertou recepções contrárias aos críticos de arte. Alguns viram apenas como autopromoção, e uma forma de chamar a atenção aos pesquisadores e críticos de arte que estavam na *I Bienal de Latino-Americana*. Para outros, o exercício de liberdade criativa proposto por Ivald Granato aos artistas era uma oportunidade única de trazer o público para a participação ativa no processo criativo. Assim, na efemeridade das ações realizadas pelos artistas naquele momento de liberdade criativa, temos dois campos de forças muito bem demarcados: a crítica política e a crítica ao circuito oficial das artes. De maneira lúdica, irônica, e aberta, *Mitos Vadios* se tornou revolucionário na medida em que decretou a possibilidade de diálogo entre artista e público, levantando um posicionamento crítico em relação a situação social, política e cultural da época.

Do Corpo à Terra e o *Mitos Vadios*, apesar de suas diferenças, tem na liberdade de criação, na contestação política e a crítica ao sistema oficial de artes suas similaridades. A postura crítica de Frederico Morais, ao se tornar curador e artista, se colocando próximo aos artistas ao processo artístico, encontra consonância com Ivald Granato em seu papel de artista-curador. Arte, vida e liberdade se encontraram no Parque Municipal de Belo Horizonte em 1970, e no estacionamento da Rua Augusta em 1978.

E diante dos últimos acontecimentos no Brasil, desde as manifestações de 2013, passando pelo Golpe de 2016, e a subida da extrema direita ao poder em 2019, acredito ser de grande importância retomarmos as pesquisas relacionadas à produção artísticas daqueles que viveram o período da Ditadura Militar brasileira, seja nas artes visuais, no teatro, na música, na literatura.

É preciso construir e reconstruir a nossa história tão recente, e tão atacada por aqueles que se esforçam para esquecer e esconder seu passado, e minimizar a luta de tantos que buscaram liberdade de expressão.

Arte é resistência.

Referências

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo a Terra, 1970: Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar. *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, v.3, n.28, p.109/123, jan/jun.2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=1357>. Acesso em: 27/03/2021.

DO Corpo à Terra (1970 : Belo Horizonte, MG). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84839/do-corpo-a-terra-1970-belo-horizonte-mg>>. Acesso em: 01 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 2006.

LIPPARD, Lucy. Chandler, John. *Desmaterialização da Arte*. Disponível em:< https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf> Acesso em: 28 de março de 2021.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Mitos Vadios: uma experiência da arte de ação no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, v.7, p.81-110, jun. 2005.

STILLES, Kristine. *Uncorrupted joy: international art actions*. In: SCHIMMEL, Paul. *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. London:Thames and Hodson, 1998.

DA GALERIA À RUA, MULHERES ARTISTAS NA MOSTRA OBJETO E PARTICIPAÇÃO E NA MANIFESTAÇÃO DO CORPO À TERRA

Rita Lages Rodrigues

*O ponto fez-se linha, plano, chegou a espaço.
E desfez-se no tempo. (MORAIS, 1970)*

Quais artistas mulheres¹ atuaram nos eventos *Objeto e Participação* e *Manifestação Do Corpo à Terra*? A partir desta questão e do entrecruzamento de uma história das mulheres artistas, de uma crítica feminista de arte, das propostas das artistas e da desmaterialização e transformação nas artes pelas novas propostas nos anos 1960 e 1970, enfocarei brevemente em meu texto a participação de mulheres nos dois eventos, analisando suas obras a partir de reflexões sobre a relação espaço-tempo e a arte, a presença feminina, o espaço da cidade, a galeria e a rua.

1. Assim como Andrea Giunta, na linha de Judith Butler e outras teóricas do gênero e do feminismo, não atribuo um caráter essencialista ao termo mulher: “Minha intenção é tornar visível o fato de que a sociedade emprega a classificação biológica para diferenciar mulheres e homens, não levando em conta suas escolhas sexuais. O sistema da arte vem discriminando as artistas que são classificadas como mulheres, fazendo com que se tornem invisíveis.” (GIUNTA, 2018, p. 29-30)

Objeto e Participação e Do corpo à Terra no tempo e no espaço

Até que se transforme em uma nova geografia e uma nova história. Roteiro do novo homem - simples, bem espontâneo, despojado e criador. O homem pacífico. Livre. A arte é mais que um símbolo hermético da Liberdade. A arte é a própria experiência da Liberdade. Mantê-la e ampliá-la é tarefa de todos, é tarefa do governo. (MORAIS, 1970, s/p)

O ano era 1970. Em um mês de abril, a cidade palco era Belo Horizonte. Em plena ditadura civil-militar, após o *Ato Institucional Número 5*, promulgado no crepúsculo do ano de 1968, o ano que não terminou e que havia fechado ainda mais o regime estabelecido por meio de um golpe em 1964, como foi possível realizar eventos tão transgressores, críticos e vivos como a mostra *Objeto e Participação* e a manifestação *Do Corpo à Terra*, organizadas e concebidas pelo crítico, curador e pensador Frederico de Moraes, um evento que colocava como um dos seus princípios a liberdade e que recebeu o financiamento e o apoio do Governo de Minas Gerais?

Mari'Stella Tristão teve um papel crucial para a efetivação do evento. É dela o primeiro nome a ser citado por Frederico Moraes no texto da exposição *Do Corpo à Terra*, Um Marco Radical na Arte Brasileira, ocorrida no extinto Itaú Cultural de Belo Horizonte de 25 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Artista, crítica de arte, curadora que, hoje, nomeia uma sala no Palácio das Artes, Mari'Stella Tristão é lembrada pelo crítico:

A iniciativa foi de Mari'Stella Tristão, diretora do setor de exposições do recém criado Palácio das Artes e idealizadora, também, do Salão de Ouro Preto, que a cada ano se ocupava de uma categoria estética. Pelo sistema de rodízio, em 1970, seria a vez da escultura. Convidado por Mari'Stella a fazer a curadoria do Salão daquele ano, que seria realizado excepcionalmente no Palácio das Artes, substituí a escultura pelo Objeto, ao mesmo tempo que incluí como área de atuação dos artistas o Parque Municipal. (MORAIS, 2001, s/p)

A própria crítica, em depoimento dado a Marília Andrés Ribeiro, relembra sua atuação: “Inauguraram primeiro o artesanato com a D. Coracy², e depois uma exposição organizada por mim: *O Processo Evolutivo da Arte em Minas*, que mostrava o primeiro quadro de Belo Horizonte, pintado por Émile Rouède, passando por Guignard até a vanguarda, de 1900 a 1970.” (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 148) Tristão era responsável pela direção da Grande Galeria do Palácio das Artes no governo de Israel Pinheiro, governador do estado que resolvera inaugurar o Palácio das Artes em 1970. Clóvis Salgado, vice-governador, teria sido o articulador para a mudança da obra do Palácio da Prefeitura para o Estado.

2. Coracy Pinheiro, primeira dama do Estado de Minas Gerais no período, esposa do governador Israel Pinheiro.

Após citar artistas vanguardistas que teriam participado da exposição organizada por ela, Tristão fala sobre o convite feito a Frederico Morais:

Fui a primeira diretora da Grande Galeria e convidei o Frederico Morais, que estava introsado com os vanguardistas no Rio, para organizar um evento de vanguarda. Ele já tinha me apresentado a proposta para uma Semana Nacional de Vanguarda. Eu sugeri ao Peret um evento diferente, realmente de vanguarda, para não predominar o acadêmico. Aí o Frederico trouxe a vanguarda do Rio e de São Paulo. (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 148)

Tristão finaliza o seu depoimento falando sobre a repercussão da Semana dos eventos no Parque e no Palácio das Artes: “A repercussão da *Semana de Vanguarda* foi ótima. O governador entendeu que era uma coisa de época e que ele tinha de entrar no contexto, nos chamou de malucos mas entendeu.” (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 149) A chancela do Estado, financiador e incentivador do evento, foi fundamental para que ações artísticas de vanguarda, de cunho político e social, com críticas ao regime, pudessem ser efetivadas e não fossem alvo de perseguição e retaliação por parte dos agentes da ditadura.

Mari’Stella Tristão foi um personagem importante na história das artes de Belo Horizonte, de Minas e do Brasil nas décadas de 1960 a 1970. Recordo-me de seus textos nos jornais quando, bolsista do projeto *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* nos anos 1990, passei horas e horas no arquivo do *Jornal Estado de Minas* em Belo Horizonte. Assim como ela, a Política Cultural do Governo de Israel Pinheiro merece, também, um estudo mais aprofundado. Orlando Castaño, artista participante da mostra *Objeto e Participação*, relembra a importância dela no cenário das artes da capital mineira:

... foi uma pessoa maravilhosa para esta cidade, ela era muito dinâmica e muito aberta, organizava movimentos de arte. Ela, Celma Alvim e Morgan da Motta eram pessoas muito dinâmicas e nós tínhamos os salões da Prefeitura, que eram concorridíssimos, pessoas do Brasil inteiro vinham dele participar.” (CASTAÑO, 2000, p. 14)

A proposta de ocupar o espaço do Parque Municipal com ações, expandindo o espaço da Galeria do Palácio das Artes é apontada por Frederico Morais em seu texto-manifesto:

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de Arte) mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte é uma ação criadora – um propositor de criações artísticas que se multiplicam pelo espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o Museu leva à rua suas atividades museológicas, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão ou será apenas um trambolho. (MORAIS, 1970, s/p)

O Museu é uma ação criadora que deve se derramar, se espalhar, tornar-se um corpo com a cidade. Este mesmo espaço do Parque era ocupado, desde os anos 1940, por uma escola de arte, a Escola Guignard. Vários participantes da mostra em foco eram professores da Escola ou haviam ali estudado. A arte já ocupava este espaço como local de ensino-aprendizagem há algumas décadas. Pode-se relacionar o posicionamento de Frederico Morais à ideia de direito à cidade de Henri Lefebvre, o direito à cidade é o direito à liberdade, mas, também, o “direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade)” (LEFEBVRE, 2001, p. 134).

Participaram da *Mostra Objeto e Participação* e na *Manifestação Do Corpo à Terra*, segundo o cartaz, com destaque em negrito para as mulheres artistas³: Alfredo José Fontes; Artur Barrio; Carlos Vergara; Cildo Meireles; Cláudio Paiva; Décio Noviello; Dileny Campos; Dilton Araújo; Eduardo Ângelo; Franz Weissman; Frederico Morais; Guilherme Vaz, George Helt; Hélio Oiticica e Lee Jaffe; **Ione Saldanha**; José Ronaldo Lima; **Lotus Lobo**; Luciano Gusmão; Luiz Alberto Pellegrino; Luiz Alphonsus Guimarães; Manoel Augusto Serpa, Manfredo de Souza Netto; Marcelo Nitsche, Nelson Leirner; Orlando Castaño e **Yvone Etrusco**; **Teresinha Soares**; **Thereza Simões**; Umberto Costa Barros. (RIBEIRO, 1997, p. 147)

A proposta de Morais é a de que a obra seja construída na ação, na interação entre os agentes, artistas, crítico, cidade, museu, a obra não é apresentada a priori. Ao enumerar os pontos inovadores da proposta o primeiro apontado pelo crítico em 2001 é o fato de que “pela primeira vez, no Brasil, 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.” (MORAIS, 2001, s/p) Hoje, na cidade de Belo Horizonte, acontece há mais de vinte anos, o programa de residência mais longo do Brasil, o Bolsa Pampulha, na mesma cidade onde há 50 anos Frederico Morais inaugurava uma nova forma de se produzir arte coletivamente.

3. Odila Ferraz é citada por Morais em depoimento à Marília Andrés Ribeiro em 1991 (RIBEIRO, 1997, p. 147), mas seu nome não aparece no cartaz do evento, conforme citado pela pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, e tampouco nos demais documentos e textos consultados para a escrita deste texto. Companheira de Luiz Alphonsus no momento de realização dos eventos, deve ter participado, mas não encontrei informações específicas sobre sua participação, além de informações esparsas, conforme referido por Talita “Nas ações de vanguarda articuladas e engendradas pelo crítico Frederico Morais, inclusive o principal crítico da época a discorrer sobre feminismo na arte brasileira, Odila Ferraz não ocupa a mesma condição de importância que seu parceiro na época, o artista Luiz Alphonsus – seria ela menos propositora e provocadora que seu namorado?” (TRIZOLI, 2018, p. 29) É importante dizer que a participação ou não da artista merece um estudo mais aprofundado.

O espaço do parque, da rua, do rio, a cidade e seu espaço público foi outro personagem. Com foco na participação de mulheres, é maior a presença feminina no evento na Galeria. Recordemos que desde a Idade Moderna e em especial no século XIX, houve uma tentativa de conformar o espaço do privado como o espaço do feminino, o espaço das mulheres, cabendo ao homem o espaço público, da política e das ruas (PERROT, 2015). O corpo feminino foi controlado nas práticas referentes ao parto, nos saberes associados às ervas e aos medicamentos naturais, retirando das mulheres parteiras no ocidente o poder e o conhecimento sobre o corpo. O saber médico, masculino, tomou conta do corpo feminino, em busca da domesticação das mulheres. (FEDERICI, 2017) Este saber e este controle devem ser lidos a partir de uma perspectiva interseccional, em que classe, raça, etnia, cultura tem que ser considerados. As ausências e controles não são exercidos do mesmo modo em todos os corpos. A ausência quase absoluta de artistas mulheres e corpos femininos do evento mais celebrado, a *Manifestação do Corpo à Terra*, pode ser, em parte, compreendida a partir desta perspectiva histórica. No entanto, é necessário pontuar as questões específicas do espaço-tempo Brasil – Minas Gerais – Belo Horizonte, anos 1970. No Brasil, passando por uma ditadura civil-militar, as questões do feminismo não estavam presentes como em outras realidades, em outros países. Andrea Giunta analisa, junto a outros pesquisadores, a participação de mulheres nas artes latino-americanas de 1960 a 1984: “Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo.” (GIUNTA, 2018, p. 29)

A relação do movimento feminista dos anos 1960 com as artes e também com a pesquisa histórica e a construção narrativa da História da Arte nos anos 1970, com a introdução de cadeiras sobre História das Mulheres em geral e com pesquisas realizadas sobre a participação de mulheres artistas na produção ao longo da história, é explicitada pela larga e pujante produção na academia estadunidense do período. No entanto, do lado de baixo do Equador, a história era outra: “Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras na região.” (GIUNTA, 2018, p. 29). Recordando, como aponta Maria Angelica Melendi, que, no Brasil, como mulheres, “estas artistas eram duplamente oprimidas pela sociedade patriarcal e pelo poder militar.” (MELENDI, 2018, p. 229)

No caso específico da participação feminina nos dois eventos, a obra de Thereza Simões, analisada mais à frente neste texto, possuía um engajamento político claro, no âmbito da arte conceitual. A obra de Teresinha Soares, a ser abordada na próxima sessão, apesar de a artista não se nomear feminista, explorava

o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado. (GIUNTA, 2018, p. 29)

Este texto que apresento pode ser compreendido a partir da ideia de uma crítica feminista de arte, marcada pelo presente que demanda um posicionamento crítico sobre a presença de mulheres artistas nas artes, mas a partir de uma compreensão da crítica como um convite ao diálogo entre o espectador e a obra, entre o leitor e o texto e, principalmente, que considere “a abordagem de questões relativas ao modo como os temas e ideias sociais/políticas são tratadas através das obras de arte concretas, acontecimentos e a posição ou representação das mulheres apresentadas.” (DEEPWEEL, 1998, p. 33)

Lotus, Thereza, Ione, Yvone e Teresinha

Das artistas mulheres participantes, Lotus Lobo participou unicamente da ação *Do Corpo à Terra* realizada fora dos muros da Galeria do Palácio das Artes. Com relação à sua participação, executando uma ação em que buscava plantar um milharal, Frederico Morais fala da ação não germinada: “Lotus Lobo precisou interromper sua plantação de milho, pressionada por policiais de uma rádio patrulha. As sementes não germinaram.” (MORAIS, 2001, s/p) A obra de Lobo é analisada por Morais, 30 anos depois da ação, no conjunto das obras-manifestações, junto com a queima das galinhas vivas por Meireles, o cerco com cordonetes feito por Luciano Gusmão e Dilton Araújo, desfeito simultaneamente pelos funcionários, a destruição pelo trator de uma mineradora da trilha de açúcar aberta por Lee Jaffe na Serra do Curral a partir da ideia de Oiticica, as trouxas ensanguentadas de Barrio. A ação é rememorada pela própria artista:

(...) minha proposta foi plantar milho no Parque, ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado, ver alguma planta nascendo e crescendo nesse lugar. A proposta não deu certo, porque eu não tinha conhecimento de agricultura. Fiz uma foto da instalação da semente, mas não fiz outras porque houve uma ruptura no meu trabalho. Gostei de participar do evento, mas deu polícia direto no Parque. (LOBO, apud RIBEIRO, 1997, p. 230)

Lotus Lobo, em outro depoimento, dado a Janaína Melo em 2001, é cuidadosa ao falar de sua participação:

Em *Do Corpo à Terra* minha participação foi modesta. Nesse evento os artistas participantes trouxeram para a cidade manifestações artísticas de vanguarda. Eu queria mais assistir as intervenções que realizar os trabalhos. Tive dificuldades em concretizar meu trabalho, o qual envolvia o crescimento de uma planta.

Fui movida pela efervescência dos movimentos enquanto outros participantes tinham propostas mais adequadas. Nas ações em grupo existem os criadores, os quais direcionam o trabalho, e existem aqueles que tentam acompanhar. Eu os acompanhava. (LOBO, 2001, p. 20)

Apesar da modéstia da artista, interessa-me pensar a perspectiva de espaço-tempo transformadora em sua proposta. O tempo de cultivo é um tempo que desaparece no espaço urbano, a artista não efetiva sua obra também porque o seu tempo era outro. O tempo da observação, ou do acompanhamento do processo de germinação, seria o tempo da proposta da artista. De acordo com Frederico Morais, “Luiz Alphonsus disse que seu objetivo ao incendiar uma faixa de plástico de 15 metros estendida sobre a grama era marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta”. Lotus, mais modesta, queria apenas “ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado.” (MORAIS, 2001, s/p) Lotus desejava mudar a paisagem, interromper o cotidiano repetitivo dos transeuntes da cidade, modificar o espaço, tensionar o espaço-tempo.

Na mesma cidade, mas em outro tempo-espaço, Sallisa Rosa, artista indígena contemporânea, ao longo da sua participação na VII Bolsa Pampulha, em 2019, vai também fazer uma plantação, mas agora de mandioca, afirmando “a mandioca como um caminho artístico ancestral.” Se Lotus havia escolhido o milho, Sallisa traz a mandioca, dando “início a um processo que remete à divisão geopolítica originária do território americano: Povos da Mandioca, no Brasil; Povos da Batata, nos Andes; e Povos do Milho, parte do que chamamos América Latina.” Em um outro contexto, em um outro tempo, em um espaço que também é Belo Horizonte, o Museu de Arte da Pampulha e seu entorno, é possível estabelecer um diálogo da proposta da artista indígena com a proposta de quase 50 anos antes, do crítico e curador Frederico Morais e Lotus Lobo. A proposta de Sallisa Rosa de transformar o terreno baldio em frente ao Museu em “lugar de descanso”, *Umarama*, propõe novos usos do território urbano. Sallisa é mais radical, como indígena, propõe a apropriação do espaço urbano pelos povos indígenas, “lembrando que não são os indígenas que estão nas cidades, mas as cidades que se situam em territórios indígenas.”(ROSA, 2019)

Afinal, a quem pertence o território? Na ação na inauguração da exposição do Bolsa Pampulha, as pessoas presentes foram convidadas a fazer a comida base da alimentação dos “dos povos originários de *Abya yala* (nome indígena para América): mandioca, milho, batata, peixe, pajuaru” e uma fogueira foi construída para uma conversa e uma vivência com cantos e histórias. São outros corpos e povos que agora demandam o território da cidade, no mesmo espaço onde, em 1969, Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo apresentaram seus *Territórios-apropriações ambientais*, no *I Salão de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte*.

A obra-ação de Thereza Simões, carimbos com inscrições como Dirty (Sujo), Verbotten (Proibido), Fragile (Frágil), Espaço Reservado às Futuras Gerações, Silent Way (modo silencioso) e Act silently (Aja silenciosamente - uma afirmação de Malcolm X) compuseram as paredes, painéis e vidraças do Palácio das Artes,

obras quase invisíveis, mas na verdade onipresentes, de Thereza Simões, surpreendendo os visitantes ao veicular, carimbando, palavras emblemáticas, tais como *Dirty*, *Verboten*, *Fragile*, em lugares imprevistos do Palácio das Artes. Aliás, uma afirmação de Malcolm X, o ativista negro dos Estados Unidos, contida em um dos seus carimbos, *Act Silently*, era uma definição prévia do modo de agir da artista. (MORAIS, 2013, p. 348)

Em conversa com George Helt em 31 de março de 2021, o artista rememorou com grande destaque a participação de Thereza Simões na Mostra. Acrescentou um dado que não consta nos trabalhos consultados sobre a mostra e a manifestação: a artista carioca carimbou a área externa do Parque Municipal, trabalhando em conjunto com os demais artistas oriundos do Rio de Janeiro, Luiz Alphonsus, Cildo Meirelles, Arthur Barrio. Ou seja, sua participação se deu no espaço interno da Galeria e também na área externa. Esta nova informação mostra que a obra de Simões derrama-se sobre a galeria e sobre a cidade, em relação com a proposta de Moraes “o Museu de Arte é uma ação criadora – um propositor de criações artísticas que se multiplicam pelo espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele”. (MORAIS, 1970, s/p) O Museu também pode ser uma extensão natural da cidade, arte e vida se misturam. O trabalho de Thereza Simões indica que as fronteiras entre a *Mostra Objeto e Participação* e o evento *Do Corpo à terra* não são rígidas, são eventos que se mesclam, algo apontado também pelas obras de George Helt que ocupam o espaço interno da Galeria e o caminho de entrada para o novo Palácio.

Pouco antes da mostra, em 1969, a artista iniciara seus trabalhos com carimbos, fundamentais para a compreensão da arte conceitual e postal brasileira, “um trabalho da artista para o filme *Matou a Família e foi ao cinema*, de 1969, do cineasta marginal Júlio Bressane. Segundo Thereza (2015), interessavam-na a velocidade para comunicar uma dada informação e a versatilidade proporcionadas pelo uso do carimbo.” (CHAGAS, 2018, p. 20)

A proposta de Thereza, assim como as de José Alphonso, Arthur Barrio e Cildo Meirelles, insere-se no conjunto de obras e ações nomeadas por Frederico Moraes de contra-arte e arte de Guerrilha:

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, com rapidez e sendo de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. (MORAIS, 1970 apud FREITAS, 2013, p. 30)

Ione Saldanha vai expor seus *Bambus* - objetos, em diálogo com a proposta de Frederico Moraes “O objeto encontrado. O objeto lúdico, peça de um brinquedo, ritual ou jogo. Seria possível acompanhar a vida de um objeto? - até a morte e a destruição final?” (MORAIS, 1970, s/p) A proposta da artista, assim como a de Weissmann, ia na direção do construtivo, mas era um objeto construído a partir de outra relação com a matéria, objeto “modificado, seriado, transformado, acumulado, preparado, acrescentado, aterrorizado, mumificado, destruído, comprimido, reaproveitado, somado, dividido, multiplicado. Objeto enigmático, a entranha e o sangue do objeto – abjeto, objectum, objectar, contestar, contrariar.” (MORAIS, 1970, s/p)

Luiz Camilo Osório aponta os sentidos dos bambus de Ione, inserindo-os na produção da artista:

Ao longo dos anos 60, sua pintura foi se deslocando da tela, saindo da superfície para o espaço real dos objetos e aí ativando nossa atenção para um estar junto das coisas. Suas fachadas foram se desintegrando e se desestruturando, como se fossem cidades ou paisagens derretendo-se. Depois se transformaram em formas abstratas mais orgânicas e verticais que logo se desdobrariam em *ripas*, que podem ficar tanto encostadas na parede como soltas e penduradas no espaço. Os *bambus* e as *bobinas* acrescentam mais um movimento no desprendimento das cores que agora se integram, como já afirmei, às coisas cotidianas, à paisagem recorrente de nosso dia a dia. (OSÓRIO, 2012, p. 16)

Das sobras, pode vir a arte construtiva, o bambu, elemento desvalorizado como matéria, serve à proposta construtiva, geométrica e sensível da arte de Ione Saldanha. A obra da artista também está em diálogo direto com a proposta de Moraes em seu Manifesto:

o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo. A arte perdeu a aura mítica e aristocrática e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o desenvolvimento, desabrochar ou crescimento, depende da escolha do espectador. O objeto que hoje defino como contra-arte, é dinâmico, aberto, orgânico. (MORAIS, 1970, s/p)

Yvone Etrusco que aparece junto com Orlando Castaño não é artista conhecida como as demais. Sobre a obra apresentada, nos conta Castaño:

Na época da inauguração do Palácio das Artes, todos os artistas fizeram trabalhos de arte. E lembro que fiz um trabalho para a exposição Objeto e Participação que era uma coisa lúdica. Fiz um carrossel imenso, com madeira e alumínio. Se fosse hoje, eu diria que era uma instalação, mas naquela época a gente não usava este termo, não tinha nome. O que era? Era uma coisa de madeira, alta, com uma porção de figuras de alumínio penduradas em volta e no meio, uma bola com setas, que era um ponto de referência para as pessoas. (CASTAÑO, 2000, p. 14)

Em conversa com o artista George Helt em 31 de março de 2021, por telefone, ele forneceu algumas informações sobre as obras da artista, pintora e professora de pintura da Escola Guignard no momento da mostra. Segundo Helt, as obras apresentadas por Yvone Etrusco eram placas de alumínio pintadas com pistola de jato de tinta. Orlando Castaño ao relembrar a sua participação em conversa em 01 de abril de 2021, informou que ele a chamou para atuar junto com ele na produção da instalação.

Teresinha Soares apresenta na galeria *Camas (Ela me deu a bola)* – obra hoje destruída. Mostra que, mesmo na galeria do palácio, havia espaço para a efemeridade, tanto da ação dos participantes, impossível de ser repetida, quanto na não duração da obra. Não só as obras fora da galeria foram efêmeras - as trouxas, os gases, os cheiros, as cores - várias de dentro não tiveram destino diferente, intencional, como no caso da obra de Thereza Simões, ou não, como na obra de Teresinha Soares. O futebol, a paixão nacional, entra como um dos temas da cama, mas o encontro amoroso só pode acontecer se a dona da bola está disposta, afinal, é ela que dá a bola, a mulher é a protagonista. Mesmo sem se denominar feminista, Teresinha Soares subverte a ordem dos desejos, o corpo do espectador ocupa o espaço de outras formas, na cama, um objeto visto por ela como central na existência humana.

Ao falar sobre os objetos em sua produção, Teresinha Soares diz que o caminho para a produção de objetos foi natural:

Já na mostra do concurso Box-form na Petite Galerie (Rio de Janeiro) apresentei minha *Caixa de fazer amor*. Walmir Ayala fez referência a ela em crítica sobre o salão de abril de 1967. E na primeira individual, na Galeria Guignard, também em 1967, apresentei trabalhos em recorte sobre madeira: *Ele tocou as cordas do meu coração*, *Triângulo Amoroso na paisagem do Cotidiano* e outros que seguem na mesma direção. (SOARES, 2011, p. 10)

A novidade apresentada é que o objeto é levado para o chão, é a própria artista quem nos relata isso “Depois levei os objetos para o chão. No evento *Do Corpo à Terra*, de 1970, realizado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, apresentei a obra *Camas (Ela me deu a bola)*.” (SOARES, 2011, p. 12) Em entrevista a Rodrigo Moura e Camila Bechelany em 21/12/2016, revela o caráter inovador de colocar a obra no chão: “nunca tinha visto trabalho no chão. Em todos os museus onde fui nunca vi nada assim. Então, nesse trabalho, que são camas, ora, o lugar da cama é no chão mesmo! Você não coloca a cama em cima de nada.” (SOARES, 2017, p. 102) E o que é a cama? “A cama é onde você nasce, morre, faz filhos, faz amor, descansa e sonha. Ela é muito importante na nossa vida! E eu sempre usei coisas do dia a dia, a mesa, a comida, a cama.” (SOARES, 2017, p. 102)

Neste trecho de entrevista a Marília Andrés Ribeiro em 2012 pode-se, a partir da fala da artista, imaginar como era a obra:

Nesse evento apresentei *Camas*. Eu não focava, nos meus trabalhos, apenas sexo, mas usando três camas como meio de expressão para contar a história do nosso futebol, naturalmente, ele aí se fez também presente no título: “Ela me deu a bola”. Cada cama tinha o corpo de uma mulher recortada em madeira, sobre colchões com listras coloridas nas cores dos três times escolhidos. Quando as tampas se abriam, apareciam os colchões e, no avesso das tampas, rostos de jogadores, técnico e frases escritas. A primeira cama apresentava a nossa seleção canarinho, verde, amarelo e azul. Rostos de Pelé, Tostão, e ainda cinco estrelas no azul. A segunda mostrava o Flamengo representado por Yustrich, como se fosse o próprio diabo, enorme, em vermelho e preto, e a frase: “Yustrich, meu bem”. A terceira cama representava o Atlético, preto e branco, e a frase: “Ela me deu a bola”. (SOARES apud RIBEIRO, 2012, p. 137)

A ironia presente no título e na obra dialogava com a Pop Art e a ultrapassava a partir da participação proposta no título da exposição. Uma mulher protagonista na cama e em seus desejos. Teresinha Soares brincava com as palavras, com as imagens, fazendo o jogo lúdico em que se situa o Museu apontado por Frederico Moraes em seu texto-manifesto: “Plano-piloto da futura cidade lúdica, o museu deve ser cada vez mais um laboratório de experiência, campo de provas visando a ampliação da capacidade perceptiva do homem,

exercício continuado de seu instinto lúdico.” (MORAIS, 1970, s/p) A obra convida o público a realizar seu jogo lúdico, pois o “público era convidado a deitar-se nas camas e participar do jogo. Recordo-me do casal Dileny Campos e Maria do Carmo Secco participando do jogo, os dois felizes da vida.” (MORAIS, 2017, p. 58). Este jogo lúdico pode ser a brincadeira com o jogo da sedução, performar a sedução na cama exposta no Museu: “o espectador podia movimentar as camas, abrir essas partes de cima que tinham forma de corpos de mulher com curvas. Você podia abrir, separar, deitar, fazer brincadeiras, dar uma namoradinha... Tinha gente brincando, fingindo que estava fazendo amor...”. (SOARES, 2017, p. 102)

Sofia Gotti (2017), aponta pistas interessantes a partir da própria fala de Teresinha Soares “Tem gente que põe gente na cama. Eu ponho as camas na arte”, em reportagem do Globo de 1971. Questões relacionadas à feminilidade e masculinidade estão presentes na forma e na participação possível do público ao se encontrar nas camas que “serviam de lugar para encontros: literalmente, já que os visitantes podiam se encontrar ali; simbolicamente, nas representações de masculinidade e feminilidade” (GOTTI, 2017, p. 90) O âmbito político e doméstico é também apresentado, o primeiro “através da junção de identidade nacional [com times e jogadores de futebol] e o âmbito doméstico e íntimo transmitido pelas camas.” (GOTTI, 2017, p. 90)

Por que houve grandes mulheres artistas, em pequeno número, na Mostra Objeto e Participação e na Manifestação Do Corpo à Terra?

Se considerarmos em termos quantitativos, o número de mulheres participantes nos eventos foi pequeno, de 30 artistas cujos nomes constavam no cartaz de divulgação, apenas 5 mulheres, ou seja, menos de 20% do total. Um retrato da participação feminina no país que, hoje, exalta Anita, Tarsila, Lygia. Lotus, Thereza, Teresinha, Ione e Yvonne, mesmo que em pequeno número, não se fizeram pequenas. Marcaram presença e dialogaram com questões contemporâneas da arte de então, apresentando propostas que interagem com o crítico-artista Frederico Moraes e com os artistas homens. Lotus apresentou uma proposta das mais vanguardistas, ainda que não tenha se efetivado, sua plantação de milho inexistente povoa a imaginação. Thereza, com suas palavras carimbadas nas paredes, vidros, parque, praticou uma arte de guerrilha quase invisível,

ocupando todo o espaço a partir de uma contra-arte como na proposta do crítico. Teresinha transgrediu ao convidar o público a participar da obra a partir de uma convocação feminina para partilha da cama, em um jogo lúdico em que a mulher é a protagonista. Ione, com seus bambus, dialoga com a tradição construtiva, mas a reinventa a partir de novos usos de materiais e formas. Yvonne usa de materiais industriais, afastados de um fazer visto como feminino, ao construir sua obra em conjunto com Orlando Castaño. Em uma Belo Horizonte dos anos 1970, as mulheres apresentaram novas propostas artísticas, agindo pela forma, pelo verbo, pela ação. É crucial retomarmos a História da Arte a partir do trabalho de mulheres artistas para que a liberdade, perseguida por Moraes e pelos artistas de então, deixe de ser somente uma promessa e transborde atingindo a todos em um mundo ainda patriarcal e autoritário. Que mulheres como artistas, narradas pela história, possam objectar, contestar, contrariar, transformar e exercer o instinto lúdico.

Referências

- CASTAÑO, Orlando. *Orlando Castaño: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.
- CHAGAS, Tamara Silva. *Thereza Simões. Uma precursora da arte conceitual no Brasil*. *Art & Sensorium Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*. Curitiba, v.5, n.2, p. 014 – 026 Jul.-Dez. 2018.
- DEEPWELL, Katy. La critica feminista de arte em um nuevo contexto. In: DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de arte*. Estrategias críticas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. (primeira edição em inglês de 1995). p. 19-39.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpos e a acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha. Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanos. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.
- GOTTI, Sofia. Um pop pantagruélico: a arte erótica de contestação de Teresinha Soares. In: SOARES, Teresinha. *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017. 272 p. Exposição realizada no período de 27 abr. a 06 jul. 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LOBO, Lotus. *Lotus Lobo: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.
- MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra – Um Marco Radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itaúcultural, 2001.

MORAIS, Frederico. *Manifesto do Corpo à Terra. Mimeografado, 1970*. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110794#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> Acesso em 28 de março de 2021.

OSÓRIO, Luis Camilo. *Ione Saldanha, o tempo e a cor*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. 2a ed. São Paulo: Contexto, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés, Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em <https://www.ufmg.br/revistaufmg/volumes/20.1> Acesso em: 15 março 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés, Entrevista com Teresinha Soares. Fiz do meu corpo a própria arte. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n.1 e 2, p.130-139, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_130-139.pdf. Acesso em: 15 março 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

SOARES, Teresinha. *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017. 272 p. Exposição realizada no período de 27 abr. a 06 jul. 2017.

SOARES, Teresinha. *Teresinha Soares: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

REIS, P. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ROSA, Sallisa. *Sallisa Rosa* (BR). Disponível em <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/> Acesso em 29 de março de 2021.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas, um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2018

O QUE RESTA DE DO CORPO À TERRA? REFLEXÕES EM CIMA DA HORA

Maria Angélica Melendi

Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos.
Ferreira Gullar

O que resta de *Do Corpo à Terra*? A primeira resposta que nos vem na cabeça é: nada, ou quase nada. Depois de refletir um pouco, percebemos que a mítica manifestação persiste ainda na memória de alguns dos participantes, em poucos catálogos, em teses e dissertações. Sem perceber, quase, passaram-se 50 anos. O país mudou, a cidade mudou, o parque mudou..., rodeado de altos edifícios, gradeado, cada vez menor e mais acanhado em uma Belo Horizonte que se espalha-se por morros e matos.

Uma foto vem sempre à memória: em verdade a foto de uma foto. No passeio da Avenida Afonso Pena, perto do Palácio das Artes, está fincado um cartaz onde se vê o mesmo lugar, alguns dias antes. No cartaz, o horizonte confina com a borda superior da imagem, tão alto que quase não permite ver os cumes das montanhas que ainda existiam na época. No primeiro plano, uma grande canaleta se abria seguindo a perspectiva da rua e, dentro dela, uma tubulação recém colocada. Alguns pedestres se aproximavam pelo que restava do passeio escavado. Sob a foto, a frase: *1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro.*

Na foto da foto, a vala estava tampada e o passeio aparentemente concluído. O cartaz era parte de uma obra que levava o nome de *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, realizada como intervenção crítica por Frederico Morais (na época Frederico de Morais), curador (na época organizador), da manifestação *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, 1970.

Manifestação a escavar o futuro. Quero me deter nestas duas expressões singulares.

As primeiras acepções do Houaiss (2009, p.1234) para a palavra *manifestação* são:

1. ato de dar a conhecer, de revelar (pensamento, ideia);
2. ato de exprimir-se, pronunciar-se publicamente;
3. conjunto de pessoas que se reúnem em lugar público para defender ou tornar conhecidos seus pontos de vista, suas opiniões;

É evidente que o Parque Municipal é o lugar público, onde as pessoas manifestaram, com ações artísticas, seus pensamentos e ideias. Um texto mimeografado, distribuído em volantes pela cidade, afirmava que: “se nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça” (NEOVANGUARDAS, 2008, p.33).

Um texto manifesto, então, um evento/exposição/manifestação. Artistas/participantes, espectadores/participantes e crítico/artista/curador. Todos os papéis estavam em suspensão e em suspeição. Morais acredita que:

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, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. 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, ou seja, criação. (MORAIS, 1975, p.49)

A outra expressão, *escavar o futuro*, não deixa de ser um paradoxo. E não deixa de ser um desejo, intenso e tresloucado, de viver num mundo melhor porque, em 1970, o futuro existia de fato. O futuro tinha uma consistência límpida, quase cristalina. Parecia fácil se apoderar dele. Só bastaria esticar a mão como para pegar uma fruta de uma das ramas altas da árvore. Chamava-se futuro, mas o chamávamos também liberação, amanhecer, vitória.

É difícil hoje falar do futuro como falávamos então, quando tínhamos a certeza de que estava tão próximo. Em 1970, me lembro, era possível escavar o futuro, questioná-lo, interpelá-lo, aprová-lo ou o pôr sob suspeita. Como todos nós, Frederico Moraes acreditava viver num momento no qual já não existiam posições determinadas, críticos, artistas e espectadores já não tinham papéis bem definidos. Na “guerrilha artística” todos eram guerrilheiros e combatiam por convicção. O artista, o público e o crítico mudariam continuamente de posição.

Mas meio século depois, o paradoxo de Moraes já não surte efeito: nos últimos anos vivemos perplexos uma temporalidade singular na qual o futuro imaginado está a ruir, minuto a minuto.

O texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, de Frederico Moraes — publicado por primeira vez em fevereiro de 1970 na revista *Vozes* —, constitui, de certa maneira, o último suspiro do projeto de uma vanguarda nacional brasileira. O conceito de corpo era coletivo e estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico com a repressão, às fugas, ao exílio, à guerrilha e, também, à tortura e à morte. O corpo, palco da vida social, era o mesmo da vivência e da experimentação artística compartilhada. A vanguarda, além dos seus pressupostos históricos, além de uma experiência sociológica, era agora antropológica, pois estabelecia, nos seus ritos de experimentação artística, fricções evidentes entre os múltiplos corpos: políticos, sociais e culturais.

A equivalência entre ações guerrilheiras e ações artísticas que o autor preconiza foi também apoiada por muitos artistas sul-americanos que, nas décadas de 1960/1970, identificaram a violência própria das vanguardas históricas com a violência política. Para eles, a violência política se manifestava como execução ou ação. A lógica da guerrilha provocou uma mudança em relação às formas de tratar a violência nas ações artísticas que se vinculavam à política. As práticas utilizadas pelos ativistas— distribuição de panfletos, grafites, atos-relâmpago, sabotagem, ações clandestinas —, foram recriadas como práticas de intervenção urbana acompanhadas por discursos de liberação.

Em junho de 2013, instalaram por todo Brasil manifestações populares encabeçadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) cujo estopim parece haver sido o aumento de R\$ 0,20 sobre a tarifa do transporte urbano. Rapidamente, os protestos se disseminaram sob consignas que demonstraram um descontentamento generalizado com a situação do país, e as manifestações se multiplicaram alcançando a reunir mais de um milhão de pessoas que saíram às ruas de quase 400 cidades.

De acordo com o professor da USP André Singer, (que foi porta-voz da Presidência durante o primeiro governo de Lula), a menção, entre séria e irônica, às *Jornadas de Junho* começou a se escutar nos corredores da universidade, durante a última semana daquele mês. Essa denominação é usada por Marx, que em *18 de Brumário de Luis Bonaparte*, considera às *Jornadas de Junho de 1848*, como “o mais colossal acontecimento na história das guerras civis europeias” (MARX, 2011, p.16).

Em nenhum momento as manifestações de Brasil, nem os episódios de violência concomitantes, explicitaram o desejo de tomar o poder, nem sequer demandaram o *impeachment* do governo; por tanto, a alusão às *Jornadas de Junho* não passa de uma vontade esperançada dos intelectuais uspianos. Apesar de tudo, um ano depois, uma Copa Mundial de futebol depois, umas eleições depois, não sabemos ainda qual foi a gênese do que ocorreu, nem dos seus desdobramentos; apenas sofremos suas consequências ...

De todas as maneiras, é um fato que grande parte dos manifestantes eram de classe média, mas que também havia uma participação notável do *precarizado*¹ também conhecido como novo proletariado, que seria constituído pelos trabalhadores — em geral jovens —, que conseguiram emprego na década *lulista* (2003-2013), mas que ainda sofrem com salários baixos e más condições de trabalho. Devido ao processo relativamente acentuado de escolarização ao longo dos últimos quinze anos seria possível pensar num proletariado com nível escolar elevado. De acordo com essa variante, não é arriscado postular a possibilidade de que muitos dos manifestantes pertenciam a uma massa de jovens cuja renda era inferior à que correspondia à escolaridade².

1. O *precarizado*, de acordo com Guy Standing, é um termo criado nos anos 1980 pela combinação do adjetivo “precário” do substantivo “proletariado”, é uma classe emergente composta por um número cada vez maior de pessoas que levam uma vida de insegurança, entrando e saindo de empregos que não dão significado às suas vidas. Muitos de seus membros se sentem frustrados. Dividido internamente, o *precarizado* costuma experimentar sentimentos de ódio em relação aos imigrantes e outros grupos vulneráveis.

2. De 2001 a 2011, com o aumento das vagas nas universidades públicas, com o Prouni e a política de inclusão, a quantidade de ingressos nas universidades elevou-se de 1 para 2,3 milhões por ano. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192

Socialmente heterogêneas, as *Jornadas de Junho*, foram também multipartidárias, ou, melhor dizendo, se pretendiam apartidárias, abarcando desde o ecossocialismo até os neofascismos, passando por diversas gradações do reformismo e do liberalismo. O *Movimento Passe Livre* (MPL), autor e linha condutora das *Jornadas*, declarou que “as barricadas erguidas contra os sucessivos aumentos das passagens são expressão da digna raiva contra um sistema completamente entregue à lógica da mercadoria” (MPL, 2013, p.13). Estava claro, para qualquer bom entendedor, que a revolta contra as tarifas de transporte seria um modo de lutar contra o capitalismo. O lado progressista das manifestações parecia prenunciar um novo ciclo de lutas dos trabalhadores, como o que ocorreu entre 1978 até o final da década de 1980, o que não aconteceu. Surgiram também grupos de direita que se opunham ao governo, nas mãos do PT desde 2003.

Ao final, pouco se sabe, em concreto, o que levou às ruas o povo brasileiro, sempre tão moderado nas suas manifestações políticas. Podem aventar-se algumas questões objetivas, entre as quais a politização crescente dos estudantes secundários e universitários, depois do longo período de silêncio durante a ditadura e a pós-ditadura. Posso atestar, também, um desejo de heroísmo permeado de certo nihilismo neo-anarquista, que leva a esses jovens estudantes a confrontar à polícia remanescente dos comandos ditatoriais, acostumada a lidar com a violência de narcotraficantes e bandidos comuns.

Aos manifestantes iniciais do MPL, se juntaram grupos de classe média emergente, minorias, gente do 68, avós rejuvenescidos pela festa popular e os black blocks, imediatamente batizados de vândalos, pela imprensa. Não me estenderei muito em esclarecer que a polícia agiu com brutalidade ao reprimir os manifestantes que acabaram depredando, em muitos casos, monumentos históricos, sedes de empresas e agências bancárias.

Estupefatos, constatamos que, sim, a revolução seria televisada, e que seria pelas câmaras que cada um de nós portava. Estupefatos, também observamos a reaparição anacrônica e trágica de *miguelitos*³, coquetéis molotovs, garrafas de vinagre, gás lacrimogêneo, bastões e balas de borracha, que já acreditávamos haver sepultado nas vitrines dos museus da memória. De novo, falávamos de violência policial e proliferavam os *habeas corpus*,

3. Espécie de cruz formada com pregos entrelaçados para furar pneus de carros.

repórteres feridos e pessoas presas para averiguações. Alguém se caía de um viaduto e morria *na contramão, atrapalhando o trânsito* (e os planos da festa populista programada pelo governo e a Fifa). Meses depois caíam viadutos e ciclovias ...

A exposição *Escavar o futuro* foi inaugurada em dezembro de 2013, cinco meses depois das manifestações populares, que agitaram o país. Sob a frase *Escavar o futuro*, Felipe Scovino e Renata Márquez, curadores da mostra, articularam um grupo de obras de artistas e não artistas de diversos períodos. Os trabalhos históricos de artistas de renome como León Ferrari, Raimundo Collares, Claudia Andujar ou Marcel Gautherot conviviam com vídeos “brutos” feitos e (não) montados pelos ativistas de junho, vídeos produzidos por indígenas nas suas terras, obras de jovens artistas do *mainstream*, e apresentações de artistas populares e de não artistas.

A curadoria manifestou em entrevistas, mesas redondas e, por fim, no livro que acompanhou a guisa de catálogo a exposição, o desejo de trabalhar conjuntamente arte e arquitetura, partindo da noção de uma prática espacial urbana que se constituiria como o eixo transdisciplinar que uniria arte, arquitetura e vida. Desejavam promover uma reflexão sobre a arte dos anos 1960/1970, — que entenderam como um período no qual prevalecia a preocupação com o espaço como matéria-prima da arte —, investigando nas suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço.

A *exposição-pesquisa*, como foi chamada pelos organizadores, estendia-se entre o Centro de Arte Contemporânea e Fotografia e o Palácio das Artes, o Parque Municipal e a Avenida Afonso Pena.

A montagem da exposição — desenhada por arquitetos — se fez com um mobiliário especial, no qual se alternavam placas de compensado naval com abraçadeiras, porcas e parafusos, à maneira de andaimes de construção. De alguma forma, era evidente que as obras de artistas dos 1960 a 1970 legitimavam produções sem pretensão artística mas que “queriam passar uma mensagem” ou muitas.

Escavar o futuro, a exposição de 2013, se propôs a atualizar a investigação sobre continuidades e rupturas nas relações entre cidade, arquitetura, arte e ocupação urbana, conduzindo uma reflexão sobre a produção de espaços de dissenso e de como esses territórios são pensados e ocupados social e esteticamente abraçando, incluso, as manifestações urbanas desse ano como uma das formas de apropriação do espaço público.

De alguma maneira, essa mostra evocava a memória da manifestação *Do Corpo à Terra*. Mas não pretendia mais do que fez e sua importância resumiu-se a lembrar o evento de 1970. O contexto era diferente, em 2013 vivíamos numa democracia, que não supúnhamos tão cambaleante como se demonstrou anos depois. E, sobretudo, nesses (agora sabemos) aziagos dias era impossível vislumbrar um futuro, quanto mais escavá-lo.

Se considerarmos apenas o campo artístico, a manifestação significou uma expansão dos limites do fazer e marcou uma mudança de paradigmas que somente agora nos atrevemos a considerar: a abolição do objeto foi uma delas e sua substituição dele por registros fotográficos, escritos ou simplesmente narrados foi outra. A única foto existente de *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* do então jovem Cildo Meireles, só se compreende a partir do relato de quem esteve presente. O mesmo acontece com *Situações TT/1* de Arthur Barrio, trabalho em que fotos e textos escritos dão, apenas, uma vaga ideia do tumulto que os presuntos (trouxas) causaram na pacata cidade.

Na edição do Suplemento Literário de Minas Gerais, Marcio Sampaio publica uma bela nota sobre o trabalho de George Helt, na manifestação. Dessa obra, temos somente a foto dos pés do artista impressos sobre uma longa faixa de papel à entrada do Palácio das Artes. O texto de Sampaio segue sua caminhada saindo pelos fundos do edifício em direção ao parque. Uma vez lá, Helt, com um saco plástico recolhe água do riacho que então corria entre as árvores para logo despejá-la no lago,

... perfazendo o percurso natural da água do córrego, em direção ao Arrudas. [...]Adiante, há um grupo de árvores que perderam quase todas suas folhas. George Helt ajunta as folhas secas espalhadas no chão. Colocando-as no saco de plástico, devolve-as às arvores... (SAMPAIO, 1971, p. 5)

Em 1970, em Belo Horizonte, pouco ou nada se falava em land art, menos em arte ecológica e não se mencionava sequer que a inauguração do Palácio das Artes diminuiria mais uma porção da grande área verde no centro da Capital. Ainda passariam muitos anos para que a artista Isabela Prado⁴ mapeasse e sinalizasse os rios e riachos que correm sufocados sob o asfalto da metrópole. Mas, nesse ano de 1970, por um segundo a água do afluyente foi conduzida ao lago pelas mãos de um artista.

Poderíamos também sinalizar que se instaura, em *Do Corpo a Terra*, uma prática que privilegia a ação efêmera em detrimento do objeto, o qual não se mantém, nem sequer, como resto ou resíduo da obra.

Começa também a aparecer uma arte do corpo presente, o corpo do artista ou corpos metonímicos — galinhas vivas, ossos e carne de boi — são exibidos ou manipulados em ritos cruéis ou exaltações dionisíacas. A política/poética do corpo não só denunciava a repressão e a tortura, mas também ambicionava restaurar sensibilidades reprimidas.

Sabemos que, durante aqueles dias, a atuação dos censores era evidente e expressa; houve, entretanto, instâncias intermitentes e ocultas, que trabalharam nas sombras, retirando edições de circulação, destruindo teatros, cortando a eletricidade durante uma apresentação, ou apreendendo um caminhão que devolve as obras não selecionadas de algum salão. Essas ações imprevisíveis não tinham como não gerar autocensura tanto por parte dos artistas quanto das instituições em geral.

Hoje muitas dessas instâncias estão escancaradas. Vociferam nome, sobrenome e filiação, atentas e prontas para desatar a destruição e o silêncio.

4. O projeto *Entre Rios e Ruas* (2013) composto por desenhos, fotografias, objetos, vídeos, instalações e performances, procura refletir acerca das relações entre cidade, meio ambiente e indivíduo, tendo como ponto de partida a relação que Belo Horizonte estabeleceu desde sua fundação e estabelece ainda hoje com os rios e córregos presentes em seu território.

O que resta, então, de *Do Corpo à Terra*? A recusa a deixar objetos colecionáveis, mercadorias suntuárias para a então florescente burguesia da capital? A ilusão de dizer além das palavras e das coisas? A coragem, inocente e juvenil, mas ainda assim coragem, de acreditar que a arte poderia melhorar o mundo? O impulso de cometer atos temerários quando já não há nada a perder?

Afinal, qual era o futuro que Frederico queria escavar? O futuro a que se refere Hal Foster (2014), quando afirma que a vanguarda retorna do futuro para fazer significativo aquilo que não o era no momento de sua gestação? Somos nós, os que vivemos agora nesse futuro possível de 1970, nós, os que vemos a manifestação como ninguém viu então, os que avaliamos os ganhos e as perdas, os que, neste presente catastrófico, voltamos os olhos para o passado e entendemos por fim que era nossa narrativa fundacional de violência e a opressão a que deveríamos ter escavado.

Referências

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MBL. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: Maricato, Ermínia e outros. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. (Publicado originalmente com o título *Contra a arte afluyente* pela revista *Vozes*, janeiro/fevereiro, 1970)

NEOVANGUARDAS. Catálogo da exposição do mesmo nome. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

SAMPAIO, Márcio. *Do corpo à terra*. Belo Horizonte: Suplemento literário, 24/jul./71.

ATIVAR O AMBIENTE: A ARTE COMO ACONTECIMENTO¹ *

Celso Favaretto

1

Emblemáticas manifestações ambientais dos anos 60 e 70 – *Parangolés* em *Opinião 65* MAM-RJ (1965), *Tropicália*, na mostra *Nova Objetividade Brasileira* (1967); *Apocalipopótese* no Parque do Flamengo (1968); *Arte no Aterro*- um mês de arte pública, Rio de Janeiro (1968); *Do corpo à Terra*, Belo Horizonte (1970); *Domingos da criação*, Rio de Janeiro (1971) *Mitos Vadios*, São Paulo (1978) – evidenciaram a centralidade do aparecimento do corpo como protagonista, conceitual e de ações, na arte brasileira. A “descoberta do corpo” vinha se explicitando no trabalho de Hélio Oiticica desde as proposições sobre o *Parangolé* em 1964; antes em Lygia Clark desde a proposição *Caminhando* (1963) e continuou a aparecer ininterruptamente na arte dos anos 60-70. Hélio Oiticica foi quem pensou de modo mais específico e instigante, em suas obras e escritos, a *incorporação*; e Frederico Moraes foi quem, a partir de seu texto pioneiro, “Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra”² (1975), historiou e extraiu consequências da *incorporação* como acontecimento central na arte contemporânea.

1* Este texto repropõe aspectos reflexivos e textuais anteriormente desenvolvidos em: “Incorporação” - revista digital *Trama Interdisciplinar* da Universidade Presbiteriana Mackenzie - v. 5, n.1, p. 6. São Paulo, 2014; “Incorporação: corpo e política nos anos 60-70”. FREITAS, Artur et al (orgs)- *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 163-177.

2. O texto aparece mais tarde integrado ao Cap. I do livro de Frederico Moraes *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

2

É da diluição das fronteiras entre arte e vida que procedem poéticas da atitude na arte desde as grandes intervenções levadas a efeito pelo trabalho moderno, como em Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo, que ressignificam a ideia de arte e a imagem do artista consagradas culturalmente, interferindo nos modos de apreciação e de circulação das obras, propondo, assim, mudanças significativas na experiência estética. Nas atitudes, que implicam operações como as dos artistas citados, há deslocamento da ênfase na obra de arte para ideias, gestos, ações, objetos e comportamentos que acentuam o processual e o conceitual – o que atinge não só a ideia de arte com o sistema cultural que dá sustentação à tradicional experiência estética das obras de arte. Assim, a diluição de fronteiras entre arte e vida – atitude presente desde os inícios das propostas de vanguarda - implicava certo interesse ético-estético com o redimensionamento das relações entre arte e cultura.

Lúdica, sensorial ou formalizada, a arte que deriva dos trabalhos das vanguardas novas é sempre intelectualizada, implicando o destinatário como protagonista, participante de situações estéticas mobilizadoras de relações entre artistas, obras e públicos. Antes de ser uma de recusa da arte, tal atitude revela uma tentativa de revigorá-la. Oiticica, por exemplo, insistiu em dizer que a morte do quadro não seria a morte da pintura, mas a sua salvação. Tratava-se, então, nas intervenções mais radicais de definir uma outra ordem do simbólico, uma outra modalidade de inscrição estética: a reproposição da arte como intervenção cultural, resistente aos processos de dessubstancialização da arte, obras e objetos, no sistema da arte, dada a inevitável, embora matizada, determinação do seu valor como mercadoria.

Esta modalidade de apresentação da arte explorava, de um lado, o fato de que a diluição de fronteiras entre arte e vida situou-a no *ambiente*, de modo que algo designado como arte aparece determinada pela especificidade do lugar em que é exibida, mesmo que este lugar é institucional. Isto, é fato, coloca problemas complicados para a discussão sobre as possibilidades de manutenção da negatividade própria da arte de intervenção, deslocando as discussões do valor da arte para a situação cultural do meio de arte. Assim, entende-se as dificuldades da criticidade dessa arte. A nova inscrição estética tem que

se haver com o fato de que está situada, imediatamente ou não, no âmbito da cultura da sociedade de consumo, frequentemente aparecendo como instância de mercado e lazer, como um “exercício superior da fantasia” (BRITO, 1986, p.6).

Este largo traçado da atitude contemporânea, com todas as suas singularizações, quer evidenciar que os trabalhos dos artistas são *sintomáticos*. Sendo, de um modo ou de outro, efeitos do deslocamento produzido desde uma série operações modernas, com destaque para as duchampianas, atuando a partir do conhecimento das regras de funcionamento das instituições artísticas, tomadas como instância de diálogos e jogos, os trabalhos mais interessantes são aqueles que, como diz Ronaldo Brito, *tensionam* os limites do trabalho moderno; seus pressupostos, suas questões e seus procedimentos. Manifestam, diz ele, “o desejo de atravessar a arte moderna ou, simplesmente, utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la” (BRITO, 1986, p.6). Esta travessia pode ser entendida como um trabalho semelhante ao da anamnese psicanalítica, “como uma perlaboração (*Durcharbeitung*) efetuada pela modernidade sobre seu próprio sentido” (LYOTARD, 1987, p.97). Enfatizando a seu caráter reflexivo, estes trabalhos desidealiza as proposições modernas indiciadas, compondo um campo de ressonâncias que as elucida, liberando assim os seus implícitos.

3

As figurações e efeitos de um imaginário corporal que adquiriram visibilidade nas atividades artísticas brasileiras a partir dos anos finais da década de 60, estendendo-se aos anos 70 (CÂMARA, 2014, p.9), realizaram uma necessidade implícita nos desenvolvimentos de vanguarda: vincular a renovação dos processos de arte ao imperativo, que se punha como necessidade, de alterar as relações até então fixadas entre ética e estética através da proposição de novos modos de ativação da fundamental categoria de *participação*. Nas múltiplas e diversificadas manifestações, em acontecimentos memoráveis pela repercussão que produziram, o corpo vira personagem conceitual, como sintoma de uma nova concepção de arte que estavam vindo nessas experimentações.

Nas artes e nos comportamentos, com repercussões em atitudes políticas, esta vasta experiência teve nos anos 1967-68 o seu ponto de definição – principalmente junto ao

que ocorreu no teatro, no cinema, na música popular - e nos anos seguintes adquiriu outras figurações, inclusive com desdobramentos originais a partir de 1969, como o que surgiu sob o signo da experiência contracultural, da “nova consciência” ou da “nova sensibilidade” em que as palavras-signos *desbunde* e *curtição* funcionavam como emblemas de uma vida liberada sob o signo da disponibilidade e do prazer, livre das constrações da razão ocidental - na política, na cultura, nos comportamentos, nos corpos.. Esta nova situação, artística e cultural, foi se formando nos rastros dos acontecimentos detonados pelas práticas tropicalistas, amplificada pela circulação de informações que chegavam ao país, referidas às experiências do *underground* e pela divulgação de autores erigidos em referência dos novos comportamentos, como Marcuse, Reich, Norman Brown e, no Brasil, por Luiz Carlos Maciel e em revistas contraculturais, como *Flor do Mal*, *Presença*, *Verbo Encantado*, *Rolling Stone* e outras. Também, tais desdobramentos vieram nos rastros dos desenvolvimentos, então recentes no Brasil, da psicanálise, de variadas terapias e modalidades de expressão corporal, de terapias corporais; com a disseminação das drogas, do rock, da renovação dos costumes, do feminismo e da sexualidade aberta. O núcleo dessas transformações esteve na explicitação da conjugação de arte e vida, processo que vinha informando as artes desde o romantismo, e depois significado no lema rimbaudiano do desregramento sistemático de todos os sentidos. Walter Benjamin (1975), ao pensar o sentido político do surrealismo, considerou que a transformação se daria por efeito de uma espécie de revelação profana que propiciaria capturar as forças do êxtase para a revolução - sem dúvida uma ideia muito apropriada para se entender algumas das propostas artísticas desviantes no Brasil daquele tempo.

4

*O corpo é como o BRANCO NO
BRANCO uma etapa-estado necessário
para a chegada ao NOVO DIA DO INVENTOR.
As experiências e a invocação experimental
envolvendo o corpo sempre hão
de aparecer e reaparecer de novos modos:
tantos quantos seriam os indivíduos a
experimentá-las.
(OITICICA, 2009, p.199)*

Em seu desígnio de “transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1969), Hélio Oiticica desata, com a *descoberta do corpo com o parangolé, o estado de invenção*, pelo qual o deslizamento da imanência expressiva da obra e do objeto para a “imanência do ato corporal expressivo” configura a sua poética do instante e do gesto, da ação e do comportamento, abrindo assim o campo de um além da arte. Proposição exemplar e radicalizante do deslocamento operado nas artes da modernidade, é uma consequência da inscrição do corpo na arte, da vida como processo criador, com que se acede a uma outra ordem do simbólico. Nesta, o corpo não é mero protagonista, como fonte de sensorialidade, antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte. A consequente requalificação estética, que rompe a demarcação entre arte e vida, decorre da percepção do corpo humano na vida cotidiana, assim como do seu poder de afetar, constituindo-se a partir de então em condição indispensável da experiência artística (JEUDY, 2002, p.13).

A descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e afetos liberados no processo de abertura estrutural, com que se desloca o sujeito das obras aos comportamentos, privilegiando a exploração das sinestesias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo das analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras. Particularmente, este processo, ao mesmo tempo vivencial e cultural, ratifica o fato de que naqueles e outros artistas modernos a variação intensiva dos afetos é atividade constitutiva do sujeito. Na dança, na voz e na fala, como música ou ruído, na escuta ou no silêncio, o que entra pelo corpo materializa uma relação de linguagem e cultura que tem na arte o lugar de resistência à simples dispersão cotidiana.

A ênfase na proposição vivencial não se confunde, entretanto, com certas proposições de simples expressão corporal, onde frequentemente se observa, pela mitologização do

corpo e do cotidiano, a disjunção entre arte e vida. Pois não se tratava, não se trata nunca, de realismo; de introduzir o corpo em situações, mas de pensar a relação entre o corpo e a arte como passagem do real ao imaginário. O mais significativo é quando o corpo vira *signo em situação*. De modo que os rituais do desejo, por mais crus que possam ter sido, ou são ainda, não desmentem tal posição: tudo se passa *entre*: nem representação nem um suposto real. Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um *além da arte*. O *entre* é o lugar do intempestivo, pois “o interessante nunca é maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio (...). É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão” (DELEUZE, 2010, p.34-35).

As práticas que advêm dessas ideias, incidem sobre as potências do corpo, que tanto implicam reflexão sobre o cotidiano e as vivências como expõem ambivalências e contradições sociais; repensam a condição dos homens lançados ao destino e aos debates culturais; anelam pelas utopias de renovação da vida. Complexas, elaboram-se como pulsação dos ritmos, da linguagem e do corpo; fortemente iconográfica e gestual, tende sempre a exhibir os caracteres daquilo que denota, suscitando no ouvinte reações imediatas; participa da dança e do espetáculo, realçando não só a voz como o corpo dos participantes (BERIO, 1971, p.56; MORIN, 1973, p.146-ss).

Signo de transformabilidade, a força, da música e da dança, que emerge com o *parangolé* explicitam exemplarmente a abertura estrutural, a transmutação do sentido de construção que a partir daí se efetua no trabalho de Oiticica - consequência da ressemantização do corpo. São desenvolvimentos requeridos pelo *parangolé*, de atividades que suscitam a labilidade das imagens corporais. Realiza o que está implícito na ideia de envolver-se e desdobrar, pois institui um espaço intercorporal gerado pelas estruturas-comportamentos, em que se atualizam relações mutáveis da estrutura e do corpo configurando a “lucidez expressiva da imanência do ato” (OITICICA, 1986, p. 72-75).

A *antiarte* de Oiticica incluiu-se no processo em curso de transformação radical da concepção

de artista – que se tornou um motivador para a criação. Criar, advertiu Oiticica, citando Yoko Ono, “não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA, 1974). Oiticica apontava assim para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural, em que o campo de ação é a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. Está assim associado a muitas atividades e artistas marcantes: surrealistas, Dadá, Duchamp, Wahrol, Beuys, etc. que mobilizaram uma investigação com caráter reflexivo sobre a trajetória que vai da arte à antiarte, em que o corpo foi posto à prova, isto é, quando o corpo foi posto em jogo (GALARD, 2007, p.51).

Mas o que poderia significar hoje esta proposição de Oiticica sobre a “tarefa do artista”? Como sempre, que a arte é inscrição da e na experiência. Mudar o valor das coisas é uma ação cultural, contextualizada. Hoje, que poder teria a arte, que política seria esta que não se dedicaria, como antes, a mudar o valor das coisas, mas a tentar, desesperadamente, fazer o valor da arte valer? Pois, é interessante pensar que, enquanto nas vanguardas “as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava”, atualmente “ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma super-valorização do *ser artista*” (GALARD, 2003, p.168-169). Assim, o comportamento é a tendência do programa em progresso de Oiticica, evidenciado com contundência com a formulação do *Suprassensorial* e o *Crelazer*, configurados no *Eden* e nos *Ninhos*.

O *ambiental* propõe-se como investigação do cotidiano e não com a diluição da arte no cotidiano. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da imaginação e renovação da sensibilidade. Os participantes, assim, não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Efetiva-se assim a proposição vivencial: “chegar ao outro lado do conceito de antiarte – à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia-a-dia” (OITICICA, 1986, p.100). A *antiarte ambiental*, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística e o interesse político, enfim as dimensões ética e estética,

a superação da arte, a renovação da sensibilidade e a participação coletiva, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações. As proposições visavam a liberar as atividades do ilusionismo, para que as ações funcionassem como intervenção nos debates daquele tempo. Pois, para ele, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, visionária, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações.

A extensão da arte na vida, a proposta de uma criatividade generalizada, liberada pela conquista do espaço real nas *células germinativas* (OITICA, 1986, p.13-ss) — âmbitos para comportamentos em que a tônica sensorial desliga os efeitos imediatistas –, relativizam a ênfase no conceitual e no procedimental exigidas para a efetivação da diluição do estrutural, a superação da pintura e instauração da arte “nos fios do vivencial”, nos “exercícios imaginativos” surgidos do *tensionamento* entre o conceitual e o “fenômeno vivo” (OITICICA, 1973). Portanto, a desestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significava uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da “expansão celular”. Aí, nos acontecimentos da vida “como manifestação criadora”, brilharía o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência europeia. Col. *Os Pensadores* – v. XLVIII.- São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERIO, Luciano. Commentaires au rock. *Musique em Jeu*, n° 2, Paris: Seuil, 1971.

MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. VVAA. *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BRITO, Ronaldo. Pós, pré, quase ou anti? *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 2/10/1983.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos- usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

GALARD, Jean. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In: PESSOA, Fernando Pessoa; CANTON, Katia. *Sentidos e arte contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, ES, 2007.

GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In GALARD, J. et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, ano 64, jan.-fev. 1970, n. 1.

OITICICA, Hélio. Texto sobre o *Éden*. Catálogo da Whitechapel Experience, Londres, 1969.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. TORQUATO NETO; SALOMÃO, Waly (orgs). *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

OITICICA, Hélio. Ondas do corpo. OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. (orgs). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (AGL). FIGUEIREDO, Luciano Figueiredo; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA

MEMÓRIA

FREDERICO MORAIS, UMA MEMÓRIA SENSÍVEL DE DO CORPO À TERRA

Stefania Paiva

A atuação de Frederico Morais no circuito de arte é fundamental para entendermos a construção da Teoria-Crítica e da História da Arte no Brasil a partir dos anos 1960. Atuante no cenário cultural desde de 1956, Morais participou ativamente de muitos eventos marcantes no campo das artes visuais. Crítico de arte, organizador de eventos culturais, artista e historiador de arte, exerce todas essas funções atingindo resultados igualmente relevantes. Seu trabalho tem ressonância não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina: Frederico Morais foi um dos primeiros críticos de arte do país a viajar sistematicamente pelo continente em seminários, colóquios e júris.

No evento *Do Corpo à Terra*, um dos projetos mais ambiciosos de um crítico ainda jovem, Frederico Morais visitou Belo Horizonte, sua terra natal. Escolheu o mesmo Parque Municipal, lugar que, quando criança, vendia doces feitos pela mãe. Sua memória guardava cada canto do *Parque Municipal*. Foi esse o cenário escolhido para colocar em prática o projeto que desafiou todas as convenções. Expandindo a ideia inicial, Frederico decidiu integrar dois eventos simultaneamente: a mostra *Objeto e Participação* (inaugurada no Palácio das Artes em 17 de abril de 1970) e o evento *Do Corpo à Terra*, que aconteceu no *Parque Municipal de Belo Horizonte*, entre 17 e 21 de abril. A proposta inicial consistia em substituir a escultura pelo objeto. Talvez, Frederico tenha sido influenciado pela mostra que ele mesmo havia montado em 1966 na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, na qual apontava o “objeto” como uma “nova situação”, que se apresentava como mais adequada para expressar as atividades propostas pela produção artística daquele momento.

Meu olhar aqui parte da minha própria ferramenta de trabalho, dos registros, dos documentos, da memória contida nos mais de 70 mil itens do acervo de Frederico Morais. Como coordenadora de seu arquivo pude revisitar o processo de elaboração e a reverberação do evento *Do Corpo à Terra* quase 50 anos depois. Objeto de interesse de inúmeros pesquisadores de toda parte, que procuram documentos do arquivo para compreenderem este acontecimento, ressignificando esse evento através de múltiplas análises e pontos de vistas. Garanto que homenagear *Do Corpo à Terra*, 50 anos depois, significa também nos aproximar da nossa própria história cultural, social e política.

Para além da atuação marcante dos artistas, destaco o trabalho e a capacidade de Frederico Morais em captar a tendência de movimentos que aconteciam concomitantemente em outras partes do mundo e, de maneira global, nos integrar nesse circuito. Naquele mesmo momento, em julho de 1970, o MoMa inaugurava a hoje icônica exposição *Information* com curadoria de Kynaston L. MacShine. *Do Corpo à Terra* se liga à produção de vanguarda dos anos 1970 com instalações, performances, fotografias, objetos, que podemos acompanhar ainda hoje através dos registros arquivados por Frederico Morais.

Frederico coleciona documentos, fotografias, audios, textos e tudo o que se possa imaginar, no sentido de produzir uma memória crítica da arte brasileira. O acervo de Frederico Morais, variado e vasto, foi extremamente organizado por ele próprio que - intuitivamente - sistematizou os itens, separando-os por projetos em pastas específicas e ordenando-os cronologicamente, tudo a sua maneira e ao alcance dos olhos e das mãos. Desse modo, ele consegue fazer cruzamentos dos mais variados, criando uma dinâmica em torno de suas próprias pesquisas, o que também deveria contar como um aspecto significante sobre seu modo de construir o pensamento. Ele criou, assim, seu próprio método extremamente funcional de conservação e de organização.

Graças ao esforço de Frederico Morais em preservar seus documentos, temos garantida a memória de um período importante da arte no Brasil e do legado desse crítico, criador e mestre; um legado inspirador, provocativo, capaz de nos despertar tanto interesse e, sobretudo, de nos fazer pensar em questões atuais que resistiram ao tempo. *Do Corpo à Terra* aconteceu cinquenta anos atrás, mas segue como um acontecimento incontornável e que contribui para o debate das questões mais urgentes que se apresentam hoje.

Manifesto Do Corpo à Terra

Frederico Morais

I

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho para mim que não existe idéia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a idéia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade - a arte - é na verdade o exercício experimental da liberdade. Claro também, que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade.

II

Necessidade vital do homem, a arte é por isso mesmo uma necessidade social. E mais que um fato coletivo - é parte integrante da sociedade. Todo homem é criador. O instinto lúdico é vital no homem e sua manifestação é expansão necessária à própria vida social. Segundo Pareto, "há uma adequação total da obra de arte aos fins da sociedade, sempre que a forma da pirâmide socio-cultural está em correlação suficiente forte com o espírito estético." A repressão ao espírito lúdico do homem é uma ameaça à própria vitalidade social. Cabe ao governo, portanto, criar condições

efetivas para que "o desejo estético do corpo social" se realize plenamente.

III

O poeta Maiakovski afirma que "A arte é para a massa desde o seu nascimento. Ela chega por isso no fim de uma soma de esforços. É preciso saber organizar a compreensão. Entendo que organizar a compreensão é criar condições para que todos possam exercitar sua liberdade criadora, treinar continuamente sua percepção. Pois a arte tem por objetivo ativar todos os sentidos do homem, criando-lhe condições para melhor captar e perceber o ambiente ou mesmo antecipar-se aos novos ambientes. Trata-se portanto de um problema bastante geral. É uma questão de mentalidade geral, de cada indivíduo, de cada professor, crítico ou artista, das instituições culturais, de todo o governo.

IV

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de arte) mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora - um propositor de situações artísticas, que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquela. É na rua, onde o "meio formal" é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o Museu leva à rua suas atividades "museológicas",

integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão ou será apenas um trambolho. Expor unicamente é tarefa estática - se bem que ainda útil, quando se trata de mostrar retrospectivas, mostras-temas ou propostas. Atuando sem limites geográficos - a manifestação "arte no Parque" é certamente o esboço de uma ação bem mais ampla. O objetivo do museu é tornar-se invisível - pelo excesso de sua presença. Plano-piloto da futura cidade lúdica, o museu deve ser cada vez mais um laboratório de experiências, campo de provas visando a ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de seu instinto lúdico. Esta sala e, em torno, o parque municipal - são hoje áreas de liberdade - aqui a vida se faz plenamente."

V

Da arte à anti-arte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte (proposições) a abertura é sempre maior. 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 da vida e do cotidiano. O gôlo que desfaz-se, a chama precária da vela, semear o campo o homem que caminha no Parque.

O ponto faz-se linha, plano, chegou a espaço. E desfez-se no tempo. Como movimento virtual, de início. Acústico , em seguida. Uma realidade contínua: espaço - tempo. Não existe

mais separação entre a realidade externa e a realidade do quadro. O que deixou de existir foi a estrutura da representação. A tela rompe com o movimento, 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 voo de pássaro do objeto. Acabou-se a metáfora. A arte vive seu próprio tempo. Não havendo mais um muro a separar duas realidades antagônicas. O espaço da arte confunde-se com o espaço da vida, e é o espectador que preenche, agora, o quadrado branco. A moldura é o próprio espectador, que só tem diante de si, e nela caminha a ausência. Não há limites. A escultura de Brancusi da mesma forma transforma-se em coluna infinita - o pedestal como módulo de uma programação espacial. Para o alto e para baixo, a escultura perdeu sucessivamente volume, peso, vazando-se, confundindo-se com o chão, até que aérea e livre, brotou do próprio céu movendo-se como as folhas de uma árvore ou no vento. De tão leve fez-se brisa, murmúrio, pura imagem colorida na sala escura, um grito no espaço, gota d'água, grama crescendo, um bocejo ou respiração. Da estátua à arte cinética, a desmaterialização sempre crescente.

A vida que bate no seu corpo, eis a arte. O seu ambiente - eis a arte. Os ritmos psico-físicos - eis a arte. A suprasensorialidade - eis a arte. Imaginar (ou conceber - faça-se a luz) - eis a arte. O pneuma - eis a arte. A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e

suburbanas, geográficas ou continentais - eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas - eis a arte.

VI

Mas o homem, como a vida não é uno. desigual e múltiplo - movimenta-se simultaneamente em várias perspectivas. Cruzadas e contrapostas como a própria arte. Não basta o sopro anímico ou o ritual mental. É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto. A "pop" é a reitificação dos objetos comuns, feitichização do óbvio e do cotidiano. Nostalgia do objeto - cuja representação desaparecera da arte. Com a "pop" acabou-se o faz de conta. É o reino do objeto, que é apresentado e não representado. Objeto modificado, seriado, transformado, acumulado, preparado, acrescentado, aterrorizado, mumificado, destruído, comprimido, reaproveitado, somado, dividido, multiplicado. objeto enigmático. a entranha e o sangue do objeto - abjeto, objectum, objectar, contestar, contrariar. Colocando-se defronte do homem, obrigando-o a iniciativas. Objeto ampliado até os limites do gigantismo - por isso mesmo situado de fora do Museu. O objeto encontrado. O objeto lúdico - peça de um brinquedo, ritual ou jogo. Seria possível acompanhar a vida de um objeto? - até a morte e a destruição final? O ser como um objeto, coisa abjeta. o

homem como mercadoria na sociedade mercantil. O objeto é a casca, sua imagem, a embalagem. A caixa de papelão, o homem de papelão. Lixo industrial - e é da sobra que vivem os países periféricos, como do resto, frequentemente, o artista.

VII

Objetivo, objetividade. Objeto-situação e não objeto-categoria. Como afirmava em 66: "a arte de viver, no momento uma situação nova : a do objeto, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades, as novas idéias deste estágio pós-moderno da arte. o objeto não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão - pintura ou escultura. Trata-se agora de uma busca de expressividade em si mesma, de uma linguagem objetiva. Mais do que isso: o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo. A arte perdeu a aura mítica e aristocrática e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o seu desenvolvimento, desabrochar ou crescimento, depende da escolha do espectador. O objeto que hoje defino como contra-arte, é dinâmico, aberto, orgânico."

VIII

Pollock, 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 ejacular 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 fisiológico.

A arte de hoje reflete uma nostalgia do corpo. O corpo e sua ecumenidade, sua relação com os ritmos fundamentais da própria vida. Ritmos naturais e orgânicos. O corpo como um pulmão da existência. Sístole e diástole - respirar e transpirar. O sangue como elemento de comunicação de todos os homens. Como o suor, o corpo - cabeça, tronco e membros. Todos os sentidos e não apenas a visão. Um código tátil-olfativo. Uma gramática gustativa. Uma linguagem acústica. Os demais sentidos determinam espaços circulares, por isso mesmo dinâmicos. A mão que apalpa, o corpo que anda, olfato - imaginar.

E participar.

IX

A terra. O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha. Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento

escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras sensações tácticas ou hápticas capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Até que se transforme em uma nova geografia e uma nova história. Roteiro do novo homem - simples, bem espontâneo, despojado e criador. O homem pacífico. Livre. A arte é mais que um símbolo hermético da liberdade. A arte é a própria experiência da liberdade. Mantê-la e ampliá-la é a tarefa de todos, é a tarefa do governo.

Belo Horizonte, 18 de Abril de 1970

(Publicado em: Tristão, Mari`Stella - "Da Semana de Vanguarda(1)" - Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 de abril de 1970.

: Tristão, Mari`Stella - "Da Semana de Vanguarda (2)" - Estado de Minas, Belo Horizonte, 5 de maio de 1970.

FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA

CURADORIA

PAUTAS ENQUANTO DURANTE,

Shima

A memória é uma ilha de edição.
Waly Salomão

Balizar.

Camadas

Celebrar a Arte do **Encontro**.

Colocar em ordem alfabética.

Como viver junto?

Contemplar a diversidade em sua (impossível) totalidade.

Desafio do estar presente diante de diferentes estados do estar.

Entrelinhas

Estética

Ética

Existir demanda tempo.

Fazer caber.

Gerar discussões.

Hesitar.

Indizível. Invisível. Impalpável.

Já acabou?

Listar temas.

Mundos paralelos e possíveis.

Novo Normal?

Oportunidades.

O Mito da Caverna.

Oralidade (abismo) Escritura.

Política

Quadro.

Que **Encontro**?

Recortar. Relacionar. Relembrar.

Resolução.

Sentidos das presenças.

Traduzir.

Tudo bem na medida do (im)possível.

Toda liberdade é condicional.

Um festival de performance online.

O ESPECTADOR DE UM OLHO SÓ OU A CÂMERA COMO ESPECTADOR

Camila Buzelin

A performance sempre foi um lugar de muito questionamento em todo o processo artístico que desenvolvi. Pensar que as pessoas escolhem ir até um museu para ver uma exposição e fruir suas obras e que muitas vezes a performance está ali na rua escancarada. Ela não escolheu ver. Então como seria esse lugar de invasão do espaço do outro? A performance que não é anunciada e que está inserida no cotidiano da cidade é o lugar que mais me interessa. É como se fosse um lugar de ampliação das coisas que já acontecem na rua. E que com esse ato de ampliar permite que o olhar talvez desatento de quem passa possa fazer pensar sobre aquilo.

A performance para o vídeo é ainda mais complexa porque pode abarcar diversas nuances. Se acontece na rua como que a câmera é inserida? Ela pode atrapalhar a performance já que o espectador pode se sentir acuado, tímido na frente dela. A performance filmada seria esse olhar de um outro espectador? Essa lente de um só olho consegue transmitir o que o artista quer passar para o público em geral?

Assistir tantas manifestações em forma de vídeo performance para o *Festival Durante*, me fez rever diversos conceitos arraigados e talvez ultrapassados sobre essa técnica tão ampla. O corpo enclausurado que estava ali na tela me fez rever e ampliar as possibilidades de atuação da performance para o vídeo. Através desse um olho só me fez ver e rever meus conceitos.



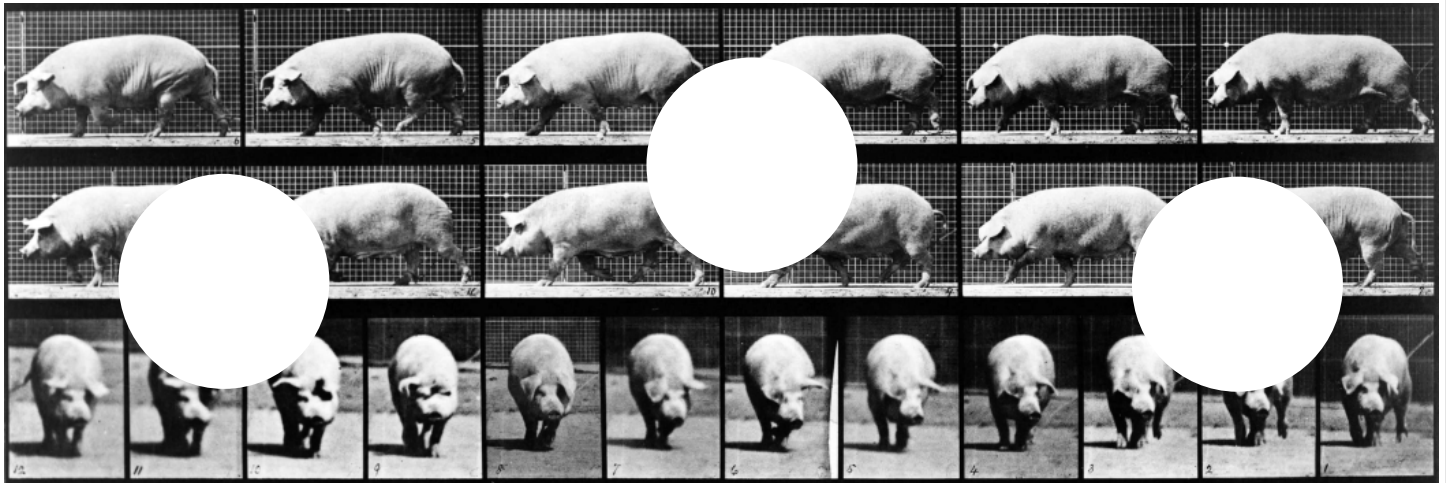
Figura 1 - Still da performance *Declarações de Desamor*, 2009, por Camila Buzelin

sangue
de
porco

do
BESTIARIO DO CAPITAL

PNAC / LTDA

PNAC / LTDA



gosto de saber dos porcos, aqueles quadrúpedes que as vezes servem de alimento a outros animais bipedess maiores y que se jugam a razaN'o da existências-- gosto mais ainda de saber que os porco quando encontram esses mesmos animais bipedes que se jungam a razaN'o da existencia caidos ao chaN'o naN'o ezitam em comer sua carne que alguns da mesmo espécie dizem ser doce.-- gosto dos porcos por sua inteligência astuta quase humana exeto por sua maior capacidade de empatia com outras vidas que sofrem a dor da existência. __penso que estes ao comer a carne do bípede que se julga superior a outras existências, estaN'o em verdade lhe prestando um enorme favor, digerem sua carne num ato de quase reciclagem da alma deste. --- transformam a carne adocicada do bicho bípede que naN'o eh pássaro em fezes que podem vir a ser esterco, adubo orgânico para a maN'e terra. ----- ouvi que o porco ao encontrar o corpo jah sem alma jazido ao chaN'o da-lhe 7 voltas, igual o numero das vacas gordas y vacas magras...talvez seja pelos anos de azar, os dias da semana y o tempo que o Deus Judaico/cristiano/mulsumado levou para fazer esse y habita-lo com os reinos fugi , vegetal y animal:eh certo que o principio naN'o era uma monarquia. -- o despotismo soh veio depois que o bicho humano experimentou a sapiência.

--penso nos porcos muitas vezes... tenho sonhos a noite, sonhos nos quais dialogo com os porco, falavam da brevidade da vida, de assassinatos y da insdustria da morte. falamos també de ciencia, ficzsaN'o científica y economia, porque vender a carne aos chineses, porque os islâmicos preferem as aves y evitam os suínos, porque a morte deveria ser naN'o dolorosa, as vezes falamos da gripe aviaria y a gripe suina y de ahi chegamos ao covid19 voltando ateh a gripe espanhola, revisitando a promessa modernista do seculo XX, as armas atomicas, energia nuclear, golpes y ditaduras militares, guerra fria, energia nuclear, a descoberta do DNA y a clonagem de celulas tronco... lembramos da ovelha Doly.-- y de ahi as sucessivas mortes. falamos da extinzsaN'o da vida, queimadas, cazadas, emboscadas, torturas. falamos do regime civil-militar. -----

-----_.-----

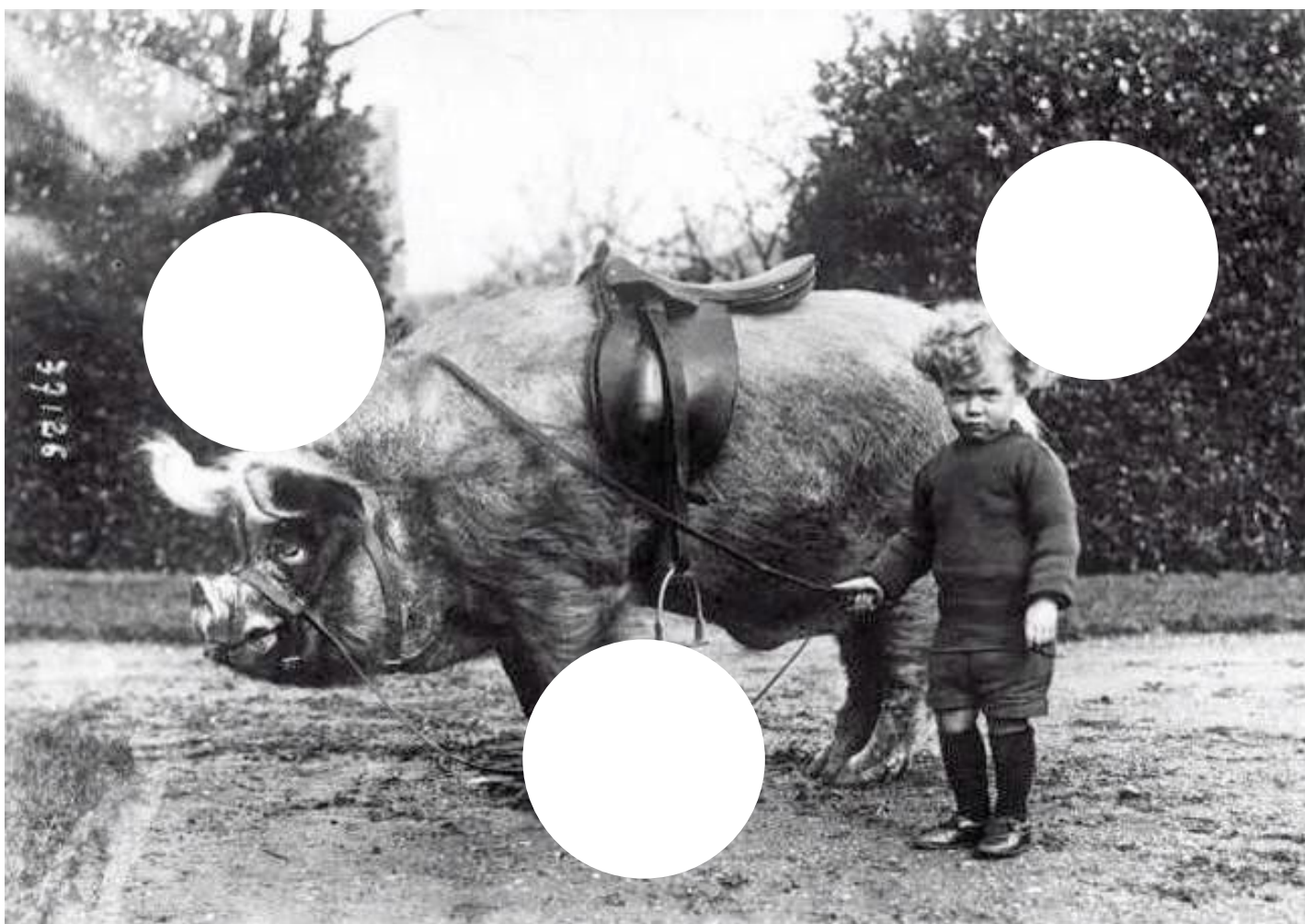
y ahi depois do sonho de falar com os porcos com vontades.-
- planejo espalhar na terra do parque central o sangue fresco dos suinos os quais encontro em sonho.--- gosto de pensar que este sangue contem em seus glóbulos partículas infimas de ferro, eh o ferro que volta a terra deste Estado ironicamente denominado Minas Gerias. -----

planejo constantemente deixar cair sobre a terra do parque o vermelho sangue suino , que eh bicho próximo a gente.---

plano hum: derramar/desenhar no asfalto em frente o palácio palavra sangue com o sangue. __ derramar/desenhar em frente ao palácio com sangue as marcas da modernidade arcaica do estado brasileiro. __ com sangue a velha geometria da decadente tradizsaN'o mineira. _ derramar/desenhar com sangue a imagem falida darevoluzsaN'o mineira_ . derramar/desenhar com sangue a imagem da demência mineira. = uma unica linha_ um ponto_ uma mancha_ respingos.

plano dois:- espalhar pelo parque em dia de domingo cabezas de porcos de diferentes tamanhos y tons de pele. espalhar sobre o descampado onde a terra eh descoberta-- espalhar as cabezas degoladas sobre o gramada em dia de sabado. _ as terzas feiras, deixar xabezas de porcos boiando nos lagos, numa terza feira no lago pequeno, discreto , afastado proximo a zona hospitalar, jah na Quarta feira deixar que as cabezas encham o lado principal, onde amates y crianza remam barcos coloridos.-
---- AINDA HA LEMBRAZAS DA GRIPE SUINA?

BESTIARIO DO CAPITAL eh tudo que eh bicho que eh comido de maneira automatica-- como se aquele que come fosse tambem maquina deixando de ser bicho porque bicho que come, come porque tem que comer y naN'o acumula cadaveres.-----



crianza com porco - fotografo naN'o identificado.

sangue
de
porco

do
BESTIARIO DO CAPITAL

PNAC / LTDA

sangue
de
porco

do
BESTIARIO DO CAPITAL

PNAC / LTDA

FESTIVAL DURANTE, : DO CORPO À TERRA

FESTIVAL DURANTE,



Aline Luppi Grossi

Ações em Confinamento, 2020, 4'54''



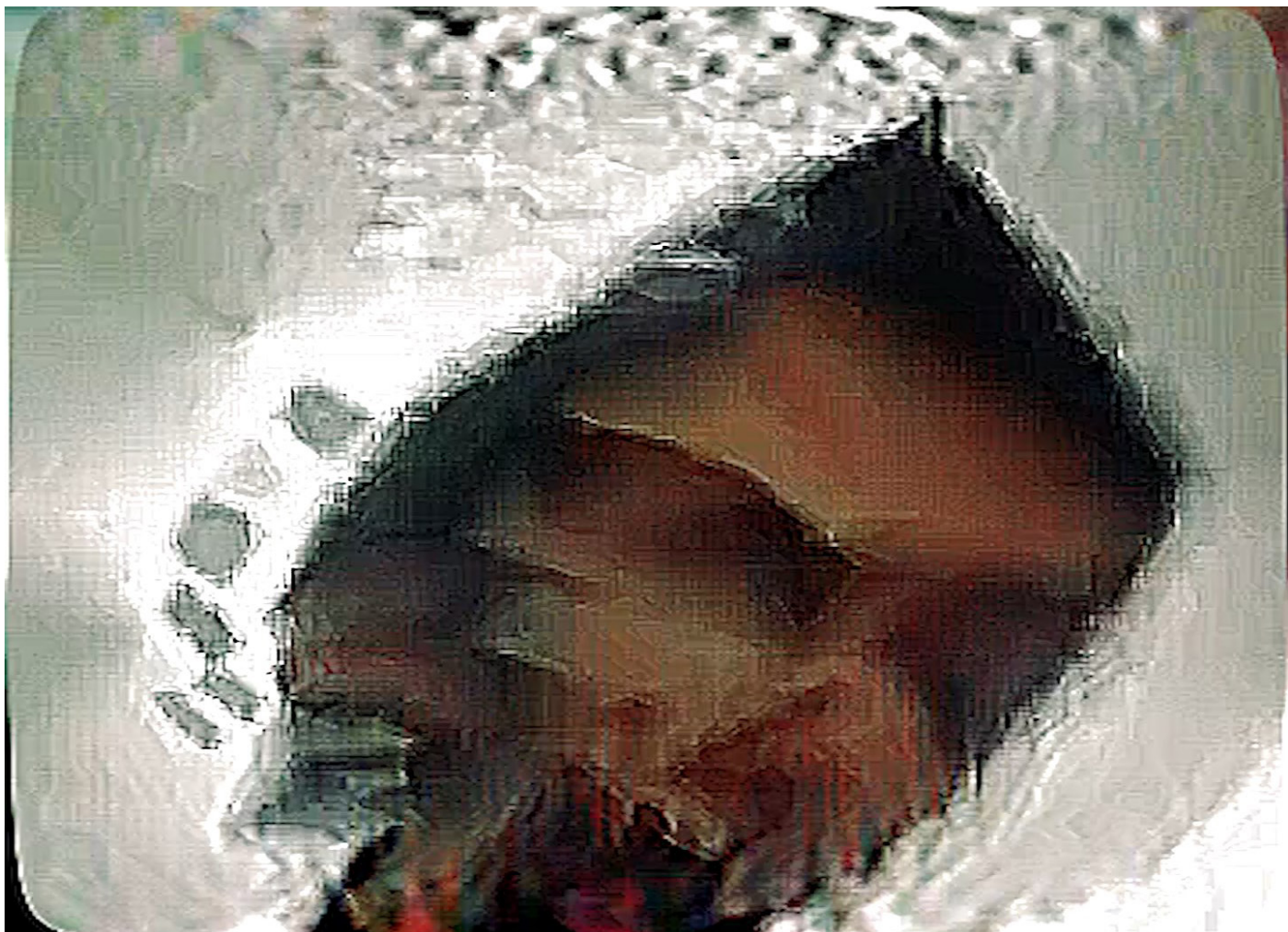
Ciber_Org

Edi_T - Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies, 2020, 3'38''



Clara de Clara

Vá Carnal!, 2021, 10'



Daniel Bretas

Cura Senhor Onde Dói, 2020, 2'37''



Dona Conceição

A Máquina de Moer Pretos, 2019, 11'5''



Lívio

Pedagogia do Artista Operário, 2021, 12'58''



Luna Recaldes

Mendieta Morta, 2019, 4'12''



Mamutte

Meu Rabo, 2015, 13'25''



Nanaue

ViDa TeRrEnA NãO IdEnTiFiCaDa, 2021, 12'58''



Pedrosa Camilo

Depil(ação), 2020, 6'30''



Roberta Rox

Enraíze-se, 2016, 14'10''



Rodrigo Antero

ex-Tinto, 2020, 14'55''

SOBRE OS AUTORES

Ana Cecília Soares

Curadora, jornalista, pesquisadora e editora da Revista Reticências. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Arethusa de Paula

Mestre em História da Arte pela Universidade de São Paulo, com a dissertação *Mitos Vadios: uma experiência da arte de ação no Brasil* (2008); doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater* (2014). Atualmente, atua como professora no Claretiano Centro Universitário.

Camila Buzelin

Mestre pela Universidade do Estado de Minas Gerais, com a dissertação *Arte participativa: dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea* (2017). Diretora de arte, cenógrafa e fundadora do Cenografia Sensível; co-fundadora do *nMUnDO* e do *Festival Durante*. Utiliza da performance, do vídeo, da fotografia e do desenho em trabalhos que permeiam noções interativas, conviviais e relacionais.

Celso Favaretto

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988) e livre-docente pela Faculdade de Educação da USP (2004). Atualmente é professor da Universidade de São Paulo, com diversas publicações no campo da teoria da arte, em especial, *Tropicália: Alegria, Alegria* (1979) e *A Invenção de Hélio Oiticica* (1992).

Francesco Napoli

Poeta, compositor, guitarrista, pesquisador e professor de Filosofia e Arte. Integra as bandas Falcatrú e Carmen Fem. Apresenta, produz e edita o programa de rádio Tropofonia na rádio UFMG educativa. Co-fundador do *nMUnDO* e *Festival Durante*. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Guilherme Bueno

Doutor em Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), desenvolve pesquisas no campo da História da Arte, principalmente no campo de estudo sobre arte contemporânea brasileira, historiografia da arte e curadorias. É pesquisador colaborador do PROARQ, onde participa do Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA). Atualmente, é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais.

Maria Angélica Melendi

Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolve pesquisas sobre estratégias de memória da arte na América Latina em relação aos terrorismos de Estado e à violência social, com diversas publicações nacionais e internacionais sobre o tema. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes (www.estrategiasarte.net.br) e editora da Revista Lindonéia.

Marília Andrés Ribeiro

Professora, curadora, crítica e historiadora da arte, desenvolvendo pesquisas sobre os movimentos de vanguarda nas artes. É presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Publicou os livros *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60* (1997) e *Introdução às artes visuais em Minas Gerais* (2013).

Paulo Nazareth

Paulo Nazareth é objeto de arte de Paulo Sérgio da Silva. Formado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), participou de residência artística na Índia (2006), da *Feira de Art Basel*, em Miami, quando realizou a obra “*Notícias de América*” (2012) e da *12ª Bienal de Lyon*, com “*Cadernos de África*” (2013). Foi finalista do *Prêmio PIPA* (2016) e, atualmente, desenvolve projetos no campo da performance, da fotografia e das instalações.

Rachel Cecília de Oliveira

Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, colaborando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Foi editora da revista *ArteFilosofia* (UFOP), participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e foi professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Trabalha nas interseções entre filosofia, a teoria e a história das artes com ênfase no pensamento descolonial, além da crítica e curadora.

Rita Lages Rodrigues

Historiadora, Professora Associada de História e Teoria da Arte da graduação e da pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Doutora (2012) e mestre (2001) em História pela UFMG. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), lidera o Grupo de Pesquisa Estopim e coordena o Projeto de Extensão Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva. Pesquisa História das Mulheres Artistas, Patrimônio Cultural e Arte, Estudos Urbanos. Texto

Sandra Makowiecky

Atualmente, é professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção (ABCA), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Desenvolve pesquisas no campo da representação, da imagem e da memória.

Shima

Utiliza a metodologia do design para desenvolver projetos em performance e seus desdobramentos em objetos, instalações, filmes e fotografias. Participou dos programas *Rumos Artes Visuais* (2008-2009), *Interações Florestais Terra Una* (2010), *Bolsa Pampulha* (2010-2011), e realizou residências na Holanda (European Ceramic Workcentre), Japão (Okinawa's City Mayor), e Bélgica (Les Halles).

Stefania Paiva

Curadora e pesquisadora em projetos de gestão de acervos. Atualmente, coordena o acervo de Frederico Moraes e gerencia o Ateliê Cildo Meireles. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, com a dissertação *Cildo Meireles - Frederico Moraes: sobre arte e crítica* (2020) e doutoranda Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Yacy-Ara Froner

Professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Coordena o grupo de pesquisa ArCHE (Art, Culture and History - Environments). Desenvolve pesquisa no campo da teoria-crítica e história da arte com ênfase em acervos de artistas e itinerários críticos. Atua no campo da gestão em conservação preventiva de coleções; patrimônio cultural e sustentabilidade; e História da Arte Técnica. Membro da ANPAP, do ICOM e do ICOMOS.

E-Book produzido pelo Festival *Durante*, e pela ABCA. Diagramado em Indesign, no formato 297x210mm, com as fontes Stencil e Franklin Gothic, no outono de 2021.



ROTATIVO
E
PARA EXCLUSÃO DE
VEÍCULO DO
CERTEZINHO
DE MANEIRA
CORRETA

E

SUB PAISAGEM