

O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna

ARTUR CORREIA DE FREITAS*

Ocorridos anualmente em Curitiba entre 1969 e 1974 e praticamente desconhecidos pela historiografia da arte no Brasil, os episódicos Encontros de Arte Moderna foram uma importante expressão estética e cultural da arte brasileira no contexto dos chamados “anos de chumbo” da ditadura militar. Canalizando pequenos gestos de rebeldia festiva em pleno auge da repressão, os Encontros, através de palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais, acabaram mobilizando uma parcela considerável de artistas e intelectuais do Brasil. Centrados na discussão estético-ideológica sobre os limites das linguagens de vanguarda, os eventos tenderam a potencializar a associação entre arte experimental, liberdade comportamental e contracultura, num contexto em que estiveram presentes em Curitiba artistas como Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Pietrina Checcacci, Frederico Nasser, José Rezende, Pedro Escosteguy e Josely Carvalho, além de críticos como Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala.

Nesse contexto, como veremos em seguida, o artista de vanguarda trabalhava no registro do “dilema”, ou seja, atuava na superação da dicotomia entre o “homem da tautologia” e o “homem da crença”, de acordo com a terminologia de Didi-Huberman. Para investigar alguns exemplos desse registro na vanguarda brasileira, proponho a análise de algumas ações experimentais ocorridas no âmbito dos Encontros de Arte Moderna. Assim, partindo da importância desses eventos para a compreensão da arte no Brasil dos anos 1970, esta pesquisa, que se encontra em andamento, tem como objetivo mapear, através de pesquisa documental e iconográfica, todos os Encontros de Arte Moderna, enfatizando as principais manifestações artísticas efêmeras ocorridas nos eventos, dos *happenings* às diversas proposições de arte pública. Para tanto, neste artigo, apresentarei sinteticamente o contexto estético e ideológico da arte brasileira de vanguarda durante a ditadura militar, para em seguida pontuar três ações performáticas, de cunho comportamental, ocorridas nos Encontros de Arte Moderna.

* Professor da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

Arte de vanguarda no Brasil nos anos de chumbo

Parte considerável dos discursos de vanguarda produzidos no Brasil na passagem dos anos 1960 aos 1970 sustenta-se pela pretensa aproximação da arte com as pressões da realidade social. Daí, inclusive, parte de sua carga inevitavelmente “política”, dada a consideração direta de um entorno material desencantado e opressor. Tal aproximação, todavia, sustenta-se num dilema, descrito por Didi-Huberman através de duas posturas artísticas aparentemente contraditórias e excludentes. De um lado, há o “homem da tautologia”, que elabora os traços do real como se a materialidade bruta do mundo fosse opaca e intransponível (DIDI-HUBERMAN, 1998: 68). “Esse objeto que vejo” – afirma o homem-tautológico – “é aquilo que vejo, um ponto, nada mais” (IBIDEM: 39). Nesse viés, o artista opera uma espécie de esvaziamento de sentido, atuando na manipulação literal da corporeidade dos objetos e dos eventos. De outro lado, temos o “homem da crença”, que, ao contrário, nega-se a aceitar a brutalidade vazia da percepção, atuando na investidura de sentidos, vendo “sempre alguma coisa além do que vê” (IBIDEM: 77).

No contexto da vanguarda brasileira dos anos 1970, predomina a ideia de que o artista opera diretamente sobre a realidade, seja ela material, ética ou comportamental. Nesses termos, a arte se torna uma via de exibição de uma realidade já existente, como se coubesse ao artista a tarefa de selecionar e portanto exibir os excertos do real que lhe interessam. Todavia, como veremos, parte desse discurso tautológico, no caso brasileiro, implica, justamente na alegorização – ainda que implícita – de sistemas simbólicos mais gerais – como por exemplo na analogia, evidente na chamada “arte de guerrilha”, entre precariedade e subdesenvolvimento nacional. Nesse sentido, embora o discurso tautológico predomine nas linhas de interpretação da vanguarda brasileira, é preciso notar que o artista, nesse contexto, muitas vezes trabalha no âmbito do “dilema”. Assim, embora acreditando “poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável”, o artista de vanguarda, ao fim e ao cabo, não se encerra na “imobilidade sem recurso das idéias fixas, das posições entrincheiradas”, como se estivesse condenado “a uma guerra imóvel”, onde o conflito se transforma “em estátua, medusado” (IBIDEM: 75). Ao contrário, apesar da visível literalidade das propostas,

3

as intervenções de vanguarda muitas vezes valem-se, justamente, da capacidade evocativa, enraizada, cultural, de seus atos.

Um modo eficaz de colocar essa capacidade evocativa em prática consiste na proposição de uma arte comportamental – cujo paradigma, no caso brasileiro, é a obra de Hélio Oiticica (FAVARETTO, 1992: 180). Nesse viés, todavia, apesar das intervenções partirem muitas vezes de uma aparente tautologia da vida prática, é preciso notar que os “comportamentos” mobilizados pelo artista de vanguarda tendem a reelaborar os sentidos prévios da experiência cotidiana, possibilitando assim uma espécie de ficcionalização do cotidiano, ao invés de sua mera confirmação discursiva. Desse modo, é inevitável que o caráter “político” da vanguarda nacional, corrente aliás na própria ideia de “vanguarda”, tenha apresentado variações significativas de acordo com as próprias alterações contextuais.

De 1964 a 1968, por exemplo, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente ideológico – embora nos próximos anos, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, tenha ocorrido uma série de transformações políticas e culturais no contexto artístico brasileiro. Com esse processo histórico em mente, é possível esboçar um pequeno esquema de periodização baseado na existência de dois momentos distintos das vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 1970: um primeiro período, situado entre 1965 e 1968, e um segundo, que aqui nos interessa diretamente, situado entre os anos aproximados de 1969 e 1974. Num caso como outro, o “dilema” da vanguarda assumiu características distintas.

No primeiro caso, temos um momento marcado tanto pela crescente politização da atividade artística quanto pela oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental. Em termos amplos, esse momento não deixou de ser uma espécie de reavaliação estética e ideológica do ideário construtivo dos anos 1950, o que se evidenciou na presença crítica de nomes como Ferreira Gullar ou Mário Pedrosa, bem como nas próprias obras de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica ou Waldemar Cordeiro. Mas mais do que isso, o período 1965-1968 foi responsável pela profusão pública de uma arte jovem, alegórica e via de regra permeável aos temas do subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário. Das figurações críticas de Antonio Dias e Rubens Gerchman, no Rio de Janeiro, às

4

irreverências do Grupo Rex, em São Paulo, o trabalho dos novos artistas, tendente à negação dos suportes tradicionais, variou de objetos e assemblages a alguns *happenings* esporádicos, como por exemplo na *Não-exposição*, de Nelson Leirner, em que o artista, em 1967, convidou o público a invadir a sua “exposição” e levar o quisesse. Do ponto de vista “público”, aliás, a vanguarda desse período se notabilizou por uma *tendência coletiva* que ficou evidente tanto em propostas de rua – como Apocalipopótese ou Domingo das Bandeiras – quanto em algumas exposições coletivas de grande arregimentação – como Opinião 65 e 66, Proposta 65 e 66, o Salão de Brasília de 1967 e a sintomática Nova Objetividade Brasileira, do mesmo ano¹.

Na sequência dos fatos, entretanto, já nos primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº 5, a produção artística brasileira passou a operar num registro muito mais fragmentário, ritualizado e restrito, como lhe resumiu Otília Arantes:

Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do underground, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendência definidas (ARANTES, 1983: 14)².

De 1969 a 1974, com o auge da repressão política e a dinamização de uma voga contracultural, a arte de vanguarda perdeu em arregimentação coletiva na mesma medida em que ganhou em radicalização individual e conceitualista, o que ficou visível, por exemplo,

¹ Sobre esse momento, sugiro: RIBEIRO, 1998; PECCININI DE ALVARADO, 1999.

² Previsto inicialmente para durar apenas oito ou nove meses, o Ato Institucional nº 5 durou mais de uma década, de dezembro de 1968 a janeiro de 1979. No plano político, o AI-5 deu plenos poderes ao Executivo, viabilizou o fechamento do Congresso, permitiu a intervenção nos Estados e Municípios, admitiu a suspensão dos direitos políticos de qualquer um, legitimou a cassação de mandatos e suspendeu o direito ao *habeas corpus*. No campo da produção cultural, a ação da censura foi igualmente nefasta: 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de música, dezenas de programas de rádio, uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela – todos total ou parcialmente vetados. Sobre o tema, cf: D'ARAÚJO, 1994; VENTURA, 1988.

5

tanto no irracionalismo das “situações” de Artur Barrio, quanto no caráter “faça você mesmo” das “inserções” de Cildo Meireles.

De qualquer modo, no que diz respeito às vanguardas brasileiras atuantes nos primeiros anos de vigência do AI-5, é preciso ter em mente que boa parte de suas ações consistiam em desdobramentos radicais, muitas vezes agressivos, dos limites fenomenológicos e éticos já propostos por artistas de origem neoconcreta. Questões como, por exemplo, o “dado ambiental”, a “plurissensorialidade” ou o “corpo como obra” – fundamentais na poética de Lygia Clark e Oiticica – foram levadas, na sequência, a condições de extrema negatividade, quando não transformadas mesmo em outras questões, como nos casos da “precariedade”, do “circuito” e da “violência”. O fato, enfim, é que a jovem “geração AI-5”, tocada diretamente pela repressão dos novos tempos, precisou reconsiderar com urgência o legado recente da dita “vanguarda nacional”³.

Nesses termos, embora não possa ser descrita como um grupo coeso e ainda menos como um movimento artístico, a arte experimental brasileira atuante nos “anos de chumbo” não abriu mão de manifestos nem de posturas polêmicas, publicistas e apaixonadamente militantes, ao que se aproximou, evidentemente, do ideário típico das vanguardas, ainda que em seus últimos estertores, como era o caso. Além disso, em contato com o conceitualismo internacional, essa geração 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, como aliás já havia ocorrido em relação à pop art no Brasil, recusavam veementemente o rótulo de “artistas conceituais” ou qualquer outra forma de associação, direta ou indireta, com a arte do dito “primeiro mundo”, sobretudo se fosse norte-americana.

Por outro lado, é preciso reconhecer que a “arte conceitual” desses artistas – entendida em sentido amplo – era realmente distinta do conceitualismo anglo-americano. Nesse sentido, não apenas a questão ética e política foi um traço típico da “arte de guerrilha” brasileira, como nela ocorreu mesmo uma espécie de *introjeção do político* na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre *o que é dito* e *o modo como se diz*. E se, de um lado, a confluência entre estética e política não é incomum na trajetória histórica

³ Para mais informações sobre esse segundo momento, cf: FREITAS, 2013; LIMA, 2000.

6

das artes, de outro, contudo, naqueles anos, a vanguarda brasileira deixou uma contribuição importante ao investigar justamente os *limites* dessa confluência. Pois ali, a dimensão “social” não foi um aspecto “externo” ao mundo das formas, mas sim a *condição mesma de sua existência enquanto linguagem*, o que se confirmou em sua aparente pretensão à tautologia e à literalidade.

Ações experimentais nos Encontros de Arte Moderna

Através dos Encontros, a cada ano, os estudantes e os artistas de Curitiba puderam entrar em contato com artistas e críticos de todo o país através de palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas muitas vezes radicais. Os eventos, que ao fim e ao cabo canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva em pleno auge da repressão, foram idealizados pela crítica e historiadora da arte paranaense Adalice Araújo, então responsável pelos contatos pessoais com os convidados de outros estados. A organização era feita pelo movimento estudantil do diretório acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), e os fundos, pequenos, eram conseguidos em algumas instâncias governamentais, como a Prefeitura de Curitiba, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Paraná e a própria Belas Artes.

Imersos no contexto histórico da chamada “guerrilha artística” e centrados na discussão estético-ideológica sobre os limites das linguagens de vanguarda, os eventos envolveram diversos personagens da arte brasileira. No contexto local, artistas e intelectuais de Curitiba como Lauro Andrade, Márcia Simões, Fernando Bini, Ivens Fontoura, o poeta Paulo Leminski, o dramaturgo Oraci Gemba e o cineasta Sylvio Back também participaram ativamente dos eventos. A utilização de espaços expositivos alternativos ou a subversão dos espaços oficiais da cultura foram alguns dos procedimentos mais recorrentes dos eventos.

Entre outras obras, três ações artísticas de caráter comportamental merecem destaque nos Encontros de Arte Moderna. A primeira, de 1971, ficou conhecido como “Sábado da criação”. Nele, o crítico e agitador cultural Frederico Moraes invadiu, com uma multidão de estudantes de artes, o canteiro de obras da rodoferroviária de Curitiba (então em construção,

7

como parte do projeto do arquiteto Jaime Lerner para reurbanização da cidade), e fez do local um laboratório experimental de criatividade, lidando com terra, areia e outros materiais de construção. O título, “Sábado da criação”, surgiu em referência direta aos “Domingos da criação”, que consistiram numa série de eventos também organizados por Frederico Morais no Rio de Janeiro, onde o crítico, junto a vários artistas, já havia proposto a diluição do espectador na obra de arte como ato comportamental, ético e lúdico. A utilização de sucata industrial como matéria artística, segundo o crítico, “libera a criatividade, acelerando a compreensão da arte” tendo em vista que “nossa condição de país periférico obriga-nos a considerar a *sobra* como realidade concreta. Devemos fazer da miséria nossa maior riqueza”, bem como aceitar que se a “vanguarda é atualização permanente”, a arte surge como “ação e engajamento”, pois “o artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas idéias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético” (MORAIS, 1975: 63).

Na divulgação do evento, a crítica Adalice Araújo, idealizadora e principal articuladora dos Encontros de Arte Moderna, avisava que estaria em Curitiba “Frederico Morais, o papa da vanguarda no Brasil, que falará justamente sobre Arte de Vanguarda. O sábado da criação no pátio do Museu de Arte Contemporânea promete ser um happening inédito” (ARAÚJO, 1971a). Fotografada pelo arquiteto Key Imaguire Júnior, a ação contou com ampla adesão de artistas e estudantes da Escola de Belas Artes, que invadiram a rodoferroviária de Curitiba para por em prática uma ideia alargada de criatividade coletiva. Nesse contexto, alguns artistas realizaram instalações com arames e tubos de construção; enquanto outros, atuando como operários de uma modernidade transviada, construíram muros insólitos com tijolos disponíveis no canteiro de obras. Para Adalice Araújo,

Enquanto o ser humano viver, terá a necessidade de criar. Por vezes, falsos conceitos levam uma pseudo-elite a uma série de enormes deformações psíquicas que impedem ou retardam o próprio processo evolutivo das gerações mais jovens. Isto se dá porque, em sua estratificação, está de tal forma presa a padrões pré-estabelecidos que acaba rejeitando qualquer inovação. Ora, isto é tremendamente paradoxal, visto que a sociedade, para sobreviver, necessita de constante renovação, que é por si dinâmica e exige dos jovens a descoberta de novas situações através das quais, somente, é que é possível chegarem a uma autoconscientização. Daí a razão pela qual julgamos de extrema importância os

encontros da nova geração com pessoas cuja experiência, no campo da criatividade, possibilite-lhe uma série de informações e debates que levam à pesquisa, experimentação e descoberta. Chamamos portanto a atenção para a fundamental importância do III Encontro de Arte Moderna (ARAÚJO, 1971b).

A ideia, em síntese, consistia em lidar diretamente com os detritos industriais de uma cidade em franco processo de modernização. Vivia-se o momento do “milagre econômico”, e Curitiba, governada pela tecnocracia urbanística do prefeito e arquiteto do Arena Jaime Lerner, começava a surgir no panorama nacional como um exemplo de eficiência política. Em contraposição, portanto, à aparência tautológica de um conjunto de intervenções diretas e literais no espaço da cidade, a experiência de Frederico também incluía a possibilidade de alegorizar o seu avesso, possibilitando ao artista extrair sentido da precariedade, ou seja, dos escombros simbólicos da sociedade industrial e “afluente” (MORAIS, 1970).

A segunda intervenção, intitulada “Arte total”, ocorreu no ano seguinte, em 1972, quando Frederico Moraes foi convidado pelo artista Fernando Velloso, então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), para apresentar na instituição alguma proposta artística durante o IV Encontro de Arte Moderna. Autor do *Sábado da Criação* no ano anterior, Frederico recebeu carta branca de Velloso para ocupar as dependências do recém inaugurado MAC-PR. Munidos de uma pretensão anti-institucional, João Moderno, Artur Barrio e Valkyria Proença, artistas pessoalmente convidados por Frederico, acabaram ocupando o espaço oficial do museu, transformando-o literalmente num chiqueiro, dessacralizando sua função, com direito a um porco de verdade, audiovisuais, ações performáticas e ainda um gato vivo e amarrado que tentava desesperadamente alcançar um peixe, morto, que aparecia “fumando” um cigarro americano. Ancorados na experiência do choque, os artistas convidados por Frederico mostraram-se dispostos a problematizar o juízo estético do público curitibano. No âmbito da “arte de guerrilha”, as ações fomentaram reações públicas que variaram da incompreensão à repugnância. O título de uma matéria publicada no jornal *Tribuna do Paraná* – “Uma arte para loucos?” – questionava a validade de proposições artísticas que se aproximavam da loucura. A descrição é sintomática:

Um porco, um peixe morto ou um sapato pendurado num varal de barbante é arte? Tem gente que afirma: é arte (moderna). No Museu de Arte Contemporânea, ali na 24 de maio, está havendo o Quarto Encontro de Arte Moderna, onde três artistas cariocas (Moderno, Barrio e Walkiria) estão expondo essas coisas: um porco ao lado

duma mesa de pernas pro ar; um peixe morto pitando um cigarro americano; um gato amarrado querendo comer um peixe; do varal pendendo um par de sapatos e uma camisa cheia de mercúrio-cromo (UMA ARTE, 1972).

O uso de materiais pouco convencionais, como um peixe (morto) e um gato e um porco (vivos) foi questionado por outra reportagem publicada no mesmo jornal: “Quase todo mundo come porco e peixe, veste sapatos, fuma cigarros, escreve sobre mesas, usa varais para estender roupas. Quase todo mundo, porque um pessoal (carioca) que apareceu em Curitiba trouxe uma moda: isso tudo (peixe, porco, sapato, etc) eles usam para fazer uma obra de arte” (PORCO, PEIXE, 1972).

A ação de João Moderno, intitulada *Ambiente porcoral*, foi certamente a mais polêmica. No contexto do evento “Arte total”, o artista comprou um porco vivo e armou um chiqueiro dentro do MAC-PR, deixando o animal transitar livremente pelas dependências do Museu. Nas palavras de Adalice Araújo

João Ricardo Moderno foi o artista que armou um chiqueiro no Museu – e outros símbolos – intitulado Ambiente Porcoral. Noventa por cento dos participantes do IV Encontro de Arte Moderno reagiram repudiando a obra. Sentindo o ambiente no dia seguinte, para criar um contraste, o autor colocou na porta da entrada do Museu um pano branco e forrou toda a passagem até sua sala com pano preto e um cartaz de propaganda de aniversário do Mercado do Barulho e o aviso ‘tirar os sapatos’. O ambiente que o espectador lá encontrava era o oposto: absolutamente branco, higienizado e cheirando a lavanda (ARAÚJO, 1972).

Para João Moderno, “O corpo do porco estava substituindo o corpo humano. Quer dizer: a camisa ensangüentada, a calça e os sapatos estavam justamente simbolizando o não corpo, o corpo já morto, extinguido” (apud ARAÚJO, 1972). A intenção de subversão do espaço museológico, da arte como instituição, era evidente, e gerou as mais diversas reações. Um conhecido artista de Curitiba, Jair Mendes, por exemplo, ao lançar um desabafo a Fernando Velloso no livro de assinaturas do MAC-PR, deixou bem clara sua opinião em relação ao evento “Arte total”:

Ao diretor (meu amigo) do Museu de Arte Contemporânea. Lamento profundamente a violação dos mais primitivos processos de criatividade, permitindo que cretinos tentem impingir cretinices. É profundamente lamentável [que] uma casa que mantenha permanentemente Viaros, Bakuns, Wongs, Potys e tantos nomes que têm

10

através de seu talento (que V. Sr. também possui em abundância), permita que venham violar através de processos ultrapassados (A Europa tomou ciência há 20 anos da posialidade [sic] que faziam) um local destinado à verdadeira expressão da arte moderna. Perdoe, mas isto é uma merda” (MENDES, 1972).

Para João Moderno, a reação negativa do público, que chegou à imprensa, evocava a ambiguidade da cultura burguesa:

Há pessoas que não estão definidas. Você coloca um ambiente que tem uma determinada conotação, e no dia seguinte você coloca uma conotação completamente contrária e as pessoas reagem de forma idêntica: não participando, não discutindo; quer dizer que o enfocamento maior não está no meu trabalho, mas no próprio sistema de ideias e condicionamento burgueses (apud ARAÚJO, 1972).

Nas suas palavras, a ideia da proposta, nada tautológica, consistiu em elaborar uma alegoria no sentido clássico: “A substituição do corpo humano pelo porco não foi gratuita. Antes de fazer o trabalho dei uma olhada na economia paranaense. São não me engano são cinco milhões de suínos no Paraná, que é um dos únicos Estados cuja produção é superior à de bovinos. Não havia sentido colocar uma galinha já dentro da economia do Estado não pesa” (apud ARAÚJO, 1972).

Adalice Araújo, por sua vez, acreditava que a ambiguidade das ações, assim como das reações, era positiva. Para ela, a arte era um espaço de liberdade, o que implicava numa reconsideração da própria ideia humanista de arte: “se a arte hoje nega até a própria obra”, afirmou, “é porque o homem é negado, transformando-se na minúscula engrenagem de um sistema”. Para a crítica, o artista contemporâneo se opõe a qualquer forma de controle político e ético da produção artística, tal como se viu, por exemplo, nos contextos totalitários do nazismo e do stalinismo. Na arte de hoje, concluía Adalice, o circuito de arte precisa propiciar um espaço social para a dinamização da experiência estética, ainda que eventualmente às custas do senso comum:

hoje o papel da crítica ou dos próprios museus contemporâneos não é mais vestir a toga medieval de juiz e vaticinar: ‘você está certo, é bom, e por isso será premiado – ou você está errado, e portanto está fora, condenado’. Deve existir acima de tudo o respeito pela liberdade do artista em poder se manifestar; competindo tanto à crítica quanto ao museu um valor documental de registrar ou computar estes resultados (ARAÚJO, 1972).

11

A terceira ação, “Gincana Ambiental”, de 1974, foi toda idealizada pela artista Josely de Carvalho, e consistiu na reedição de uma “espécie de laboratório estético experimental coletivo” que já fora realizado na Cidade do México, pouco tempo antes. Nos Encontros, a “Gincana” correspondeu a uma série variada de acontecimentos, todos envolvendo a participação dos transeuntes em espaços públicos. Durante a chamada Peça Pão, que foi parte integrante da “Gincana Ambiental”, diversos grupos espalhados ao redor do MAC-PR esculpiram pães e depois convidaram o público para moldarem e comerem o resultado, numa ação efêmera recheada de significados estéticos e existenciais.

Outro importante exemplo foi a conturbada interpretação coletiva da peça musical Vexation, de Eric Satie, executada por onze pianistas ao longo de dezoito horas ininterruptas em praça pública, e que resultou num sem-número de reações dos passantes, várias delas documentadas. A ação foi coordenada pela irmã de Josely Carvalho, a musicista Jocy de Oliveira. No evento, cada um dos pianistas convidados executou quinze vezes a peça de Satie, ao longo e vinte minutos. Os pianistas sucediam-se na execução, sem qualquer interrupção. Um piano foi instalado no centro de Curitiba, na Boca Maldita, criando assim uma instalação sonora. De acordo com Jocy,

Com a repetição total da partitura 840 vezes cria-se um som contínuo e um ambiente sonoro quase hipnótico. O ritual da peça pede que os pianistas organizem um horário chegando sempre 20 minutos antes de sua vez, para concentrar-se e observar o andamento da execução anterior, podendo assim manter o mesmo tempo (OLIVEIRA, 1974).

Para artista Margareth Born, que assistiu ao evento, tanto a Peça Pão quanto Vexation implicavam num retorno às premissas dadaístas:

É preciso, antes de qualquer consideração, situar o próprio dadaísmo, isto é, o que foi dadá, o que dadá quer. Antes de mais nada, dadá é um estado de espírito, e o estado normal do homem é dada. [...] Dadá pretende libertar o homem de todos os ismos, de conceitos, de tradições anteriores. Daí podemos partir para a experiência realizada neste 6º Encontro de Arte Moderna. A Homenagem a Marcel Duchamp, a peça de piano Vexation, Erik Satie, a Peça do Pão, os manifestos lidos em praça pública, enfim, o que eu pude documentar é que esses acontecimentos mudaram hoje a rotina normal da cidade. Nas ruas, principalmente, surgiram comentários os mais diversos, como por exemplo: sobre a música da rua XV, algumas pessoas se

12

cansaram pela repetição, outras acharam a música melancólica, a maioria contestou o acontecimento. Modelar o pão, enfim, todas as atividades causaram interesse. Acho que o mais importante que eu consegui documentar foi a pergunta: por quê? [...] Porque é exatamente essa saída da rotina, é a pessoa que se sente tomada no seu próprio meio, então sente necessidade de se auto-afirmar. [...] Houve então uma participação, ou melhor, ‘comunicação’. Então tudo o que aconteceu, as opiniões positivas e negativas, a própria contradição existente, foram importantes. Porque a própria dúvida é dada, a contradição é dada, então dada existe e a ocorrência de hoje foi prova disto (BORN, 1974).

O depoimento anônimo de um transeunte pode ser bastante esclarecedor a esse respeito:

Nos primeiros 15 minutos, a música para mim, que me encontrava no centro, estava simplesmente irritante e insuportável. Manifestei meu protesto junto a alguns amigos. Uma hora depois senti uma sensação de indiferença e não mais me incomodei. Ouvindo durante uma hora e trinta minutos comecei a gostar. E duas horas depois, encontro-me calmo e em lugares distantes – talvez em outros lugares – e esqueço-me dos problemas do dia-a-dia. Sinto uma sensação de bem-estar. Tenho vontade de me comunicar e sentiria muito se a música parasse (A TERAPIA, 1974).

Como se vê, os Encontros de Arte Moderna consistiram numa plataforma de experimentação estética que se abriu à investigação concreta, empírica, da reação do público comum às experiências comportamentais da arte brasileira. Embora via de regra apresentadas como explorações da literalidade contextual, tais intervenções demandavam uma interpretação diferente. Não se tratava, por exemplo, da concretude da experiência musical de Satie, mas de sua capacidade de afetar as emoções do público por meio da evocação de sentidos inclusive terapêuticos. Da mesma forma, mais do que a corporeidade explícita de um porco no Museu, João Moderno, como vimos, pretendeu evocar a “economia paranaense”. Desse modo, vemos como o “homem da crença” de Didi-Huberman – à revelia da literalidade vanguardista – desponta dos próprios procedimentos “tautológicos”, o que nos devolve à situação de “dilema” mencionada no início do texto.

Como foi dito, esses eventos, ocorridos em Curitiba entre 1969 e 1974, acabaram atraindo para a cidade um sem-número de artistas e críticos de diversos lugares do país, sobretudo aqueles que então se relacionavam de algum modo com os debates da dita “vanguarda nacional”. Desse modo, esta pesquisa, que está em pleno processo, pretende

13

contribuir para os estudos sobre a relação entre artes visuais e sociedade no Brasil, com ênfase no embate arte, cultura e política durante o regime militar. Indo das intervenções deliberadamente provocativas, como “Arte total”, de 1972, às ações de cunho comportamental, como “Vexation”, de 1974, os Encontros de Arte Moderna permitem uma investigação direta acerca das eventuais transformações de uma arte dita “guerrilheira” para uma produção artística voltada à ludicidade pública do ato criativo. Num caso como noutro, as ações parecem dispostas a problematizar a segurança simbólica e material do circuito de arte, com seus sentidos e valores específicos. Tal problematização parece ter assumido ao menos duas formas possíveis: de um lado, a proposição de obras que independem do Museu e se abrem ao espaço anônimo da cidade; de outro, a subversão interna dos espaços museológicos. No ambiente da arte brasileira dos anos 1970, portanto, assistimos, a uma passagem da “arte política”, visível nas ações provocativas de artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel e Artur Barrio, para uma espécie de “política da arte”, mais centrada, por sua vez, em questionar as regras da criação artística no contexto institucional.

Referências bibliográficas mencionadas

A TERAPIA da música, *Diário do Paraná*, Curitiba, 1º set. 1974.

ARANTES, Otília, “Depois das vanguardas”, *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983.

ARAÚJO, Adalice. Frederico Jayme Nasser, presença marcante no III Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 out. 1971a.

_____. Participe do III Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 out. 1971b.

_____. Arte – é hoje pró-texto, *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1972.

BORN, Margareth. Homenagem a Duchamp, texto manuscrito e assinado, duas folhas, s.d. [1974] (disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR).

D’ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

14

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013 (no prelo).

LIMA, Joana D'Arc de Souza. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação – Mestrado em Sociologia, Unesp, Araraquara, 2000.

MENDES, Jair, Texto manuscrito encontrado no livro de assinaturas da exposição Arte Total, MAC-PR, Curitiba, 1972 (disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR).

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

_____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OLIVEIRA, Jocy de, Slides y Montagem Josely Carvalho Piano Tapes Jocy de Oliveira, duas folhas, datilog, 1974 (disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR).

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

PORCO, PEIXE, gato, mesa. *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1972.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: as neovanguardas artísticas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte e política*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998.

UMA ARTE para loucos? *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1972

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.