

Arte de guerrilha



Por **RICARDO FABBRINI***

Considerações sobre o livro de Artur Freitas que discute o papel da vanguarda e do conceitualismo no Brasil

O livro *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* de Artur Freitas, examina a produção de artistas de vanguarda no Brasil no período da ditadura militar, ou, mais precisamente, de 1969 a 1973, primeiros anos de vigência do Ato Institucional n. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968.

Seu intento é especificar, no interior da produção dita contracultural, as estratégias da arte de guerrilha – ou do “projeto conceitualista”, na expressão de Artur Freitas – que reagiram à repressão política, à perda de direitos e à censura às artes, frutos do AI-5. Nesses anos de redefinição do papel das vanguardas no país, o artista – dizia em 1975 o crítico Federico Moraes, que cunhou o termo “arte-guerrilha” – tornou-se “uma espécie de guerrilheiro”; “a arte, uma forma de emboscada”; e o espectador converteu-se em vítima, pois, sentindo-se acuado, viu-se obrigado “a aguçar e ativar seus sentidos”.^[1]

A obra de Freitas refere-se ao período da arte contracultural, marginal, experimental, alternativa, *underground*, *udigrúdi*, independente, subterrânea, de curtição, ou, nos termos da época, do desbunde, que indiciavam que “muitas ilusões revolucionárias alimentadas pelos projetos estéticos dos anos 1960” já esboroavam.^[2] Diante da modernização imposta pela direita por meio da ditadura militar, a única saída possível, na perspectiva dos artistas de vanguarda, era a criação de espaços alternativos de produção e circulação de arte como forma de resistência ao endurecimento do regime. É interessante reconhecer, no âmbito das estratégias marginais da arte de guerrilha, a convergência de duas vertentes que, na época, foram consideradas antagônicas, mas que no curso do tempo revelaram possuir fortes afinidades: a luta armada e a contracultura, os guerrilheiros e os *hippies*, o *engagement* e o *drop out*.

Diversos artistas plásticos, situando-se, portanto, à margem do sistema, ou seja, fora das formas oficiais de circulação dos objetos artísticos, resistiram não apenas à redução da arte à forma-mercadoria, mas aos próprios órgãos de vigilância e repressão da ditadura militar. A analogia entre arte e guerrilha não é mero “rasgo de expressão”, porque os artistas, como os guerrilheiros, aguilhoados pela urgência, atuavam fora das instituições, imprevisivelmente, com rapidez, segundo o senso de oportunidade, assumindo o risco pela ação clandestina. Nos dois casos, tratou-se, em linhas gerais, de intervenções pontuais em situações políticas e sociais concretas – o denominado “foco de guerrilha” –, visando à desestabilização da junta militar. Cabe lembrar, contudo, que os limites dessa analogia foram em regra preservados, pois poucos artistas, como Sérgio Ferro ou Carlos Zílio, deslocaram-se, no curso dos acontecimentos, das fileiras da arte para a guerrilha *stricto sensu*.

O intento de Artur Freitas não foi realizar um exame exaustivo da produção artística desses anos de chumbo, enumerando artistas e exposições, mas eleger algumas obras como sintomas do imaginário do período. Sua estratégia foi priorizar a interpretação cuidadosa de apenas seis obras de somente três artistas – ou antes, de suas “intervenções”, porque se intentava, nesses anos, superar a categoria “obra de arte” –, evitando tanto generalizações quanto o gênero laudatório, como ocorre em textos de historiografia ou de crítica de arte. São examinadas, em suma, as seguintes intervenções: *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* e *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, ambas de 1970; *Trouxas Ensanguentadas* e *4 Dias 4 Noites*, de Artur Barrio, do mesmo ano; e, por fim, *O Corpo é a Obra*, também de 1970, e *De 0 às 24 horas*, de 1973, de Antonio Manuel.

A análise detida de obras, procedimento raro na fortuna crítica da arte moderna e contemporânea no Brasil, é uma das gratas contribuições do livro. Freitas não aplica, em suas análises, uma dada posição teórica, como se diz, mas mobiliza noções de diferentes formas discursivas a partir das exigências suscitadas por cada obra singular. Assim, dispõe de várias fontes: entrevistas e depoimentos de artistas; apresentações em catálogos; críticas de exposições em jornais e revistas brasileiras e estrangeiras; artigos considerados de fundamentação da prática artística – como os de Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, ou Frederico Moraes – textos de historiografia da arte; e, por fim, referências poéticas supostas, que embora não tenham sido mencionados pelos artistas permitem construir as categorias subjacentes aos seus trabalhos por integrarem o imaginário do período.

Dito sem meias tintas: na interpretação das obras, Freitas reserva-se o direito de reter aspectos de um dado autor sem ter de aceitá-lo em sua totalidade. Seu intento, em outros termos, é tomar as formas artísticas não como ilustrações das posições dos autores – como Clement Greenberg, Arthur Danto; Gérard Genette, Didi-Huberman ou Hans Belting, referidos ao longo do texto – mas como “modelos em si mesmos”; ou seja, visa explicitar a modalidade de pensamento que dada “obra” constitui, como ensinam Yve-Alain Bois, Michael Baxandall ou Hubert Damisch.

Pressupondo que a história das estruturas e das formas artísticas é sempre ideológica, Freitas rejeita tanto a análise sociopolítica direta da obra de arte como a análise meramente formalista, herdeira de Greenberg. Seu procedimento aproxima-se, antes, do “formalismo materialista” defendido por Yve-Alain Bois,^[iii] haja vista que se volta para a especificidade do objeto, o que envolve não apenas a condição geral de seu “ambiente” mas também os detalhes mais insignificantes de seus meios de produção, como os da ordem da fatura. Esse formalismo materialista aqui suposto vem indiciado na expressão “introjeção do político”, recorrente no livro, entendida como o modo pelo qual noções do período – como “imperialismo”, “subdesenvolvimento” ou “instituição-arte” – são articuladas como alegoria na própria fatura das obras, sejam estas “objeto” ou “gesto”.

Destaque-se, também, como singularidade do livro, a caracterização da arte de guerrilha como desdobramento do projeto construtivo brasileiro, do concretismo e da inflexão neoconcreta. Nesse sentido, o texto acentua com agudeza os impasses resultantes da radicalização da ideia de fruição artística ou de participação do público, presente tanto na “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, de 1960, como no “Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira”, de Hélio Oiticica, de 1967. Mostra, em outros termos, que “a tentativa de interiorização da ação política na prática artística”, de 1969 a 1973 “combinou o interesse fenomenológico do legado neoconcreto” e da Tropicália com a “immediatez ideológica dos novos tempos”; pois “testava-se”, nesse momento, segundo Frederico Moraes, a “elasticidade máxima do pensamento neoconcreto e derivados, tensionando seus pressupostos morais e radicalizando seus pressupostos ideológicos”.

Essa radicalização também é reconhecível, segundo Freitas, na incorporação da violência à própria estrutura da obra como resposta à “violência do mundo”. Em algumas obras, a incorporação de pulsões destrutivas – um modo de reagir às formas puras, geométricas, do movimento neoconcreto, ainda marcado pela visão prospectiva e utópico-revolucionária das vanguardas construtivas – é apresentada pelo autor como sendo quase literal; em outras obras, como sendo metafóricas; mas em todas teríamos a mesma consciência da “impossibilidade da dissociação entre o que é dito e o modo como se diz”, na fala de Freitas.

As *Trouxas Ensanguentadas*, por exemplo, que foram espalhadas por Barrio pelas ruas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, eram “pacotes fétidos”, com “carne e ossos reais”, comprados em açougues locais, produzindo grande alvoroço. A presença desses “objetos-trouxa” (ou *horready-mades*) no Parque Municipal de Belo Horizonte, em abril de 1970, exigiu até mesmo a intervenção do corpo de bombeiros, em razão da suspeita de tratar-se de “desova” de “presos políticos” pelo esquadrão da morte, uma vez que vivíamos o auge da repressão militar. A agressividade dessas “situações-trouxa” de Barrio evidenciaria, na expressão de Freitas, a “introjeção de uma pragmática (política) no âmbito de uma sintaxe (forma artística)”; ou seja, a “violência da opressão” dos grupos de extermínio teria sido interiorizada na “obra-processo” como “violência da revolta”, no sentido das guerrilhas.

É analisada também a obra-limite *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, que, em 21 de abril de 1970, também “introjetou”, agora com a queima de galinhas vivas, a crueldade à própria “estrutura performática da arte”. Seria uma “obra-teste”, no achado de Freitas, “o mais agudo vértice da trajetória crítica brasileira”; “ápice e esgarçamento de um processo caracterizado pela passagem emblemática da questão fenomenológica” do neoconcretismo para a “posição guerrilheira”. A “ação violenta” de Cildo Meireles é apresentada como uma resposta ritualística, porque

sob “a forma aproximada do sacrifício por substituição” – no sentido de René Girard – cuja finalidade seria “interromper o ciclo da vingança social” que reinava no país. Restaria, contudo, nessa intervenção, um resquício mínimo, porém fundamental, de ordem metafórica: “figura última”, “quase-intolerável”, porém ainda *figura* da violência inominável do período. Desse modo, a arte de guerrilha, em *Tiradentes*, seria ainda *arte* de guerrilha e não guerrilha *tout court*, até porque nesse último caso, a violência ocorria, evidentemente, “em escala humana”, carnal, e não por similitude ou figural, na forma de imolação de animais.

O Corpo é a Obra, de Antonio Manuel, é outra “situação-limite” que Freitas analisa com o devido cuidado, reparando inclusive a ausência de estudos sobre o artista. Na noite de 15 de maio de 1970, Antonio Manuel apresentou-se nu, como se sabe, na abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, para cerca de mil pessoas com o intento, nas palavras do artista, “de negar a Arte, o Museu e todo o esquema”. Tal gesto foi considerado por alguns críticos, no calor da hora, um sintoma da ineficácia guerrilheira, fosse ela social ou poética, enquanto para outros, como Mario Pedrosa, tratava-se, ao contrário, de um “exercício experimental da liberdade”, eminentemente de vanguarda, em sintonia com a “revolução cultural” em curso no mundo.

Registra o autor que o próprio Pedrosa, contudo, caracterizaria, cinco anos depois, a série de atos tanatológicos, de agressão ao próprio corpo, do artista vienense Rudolf Schwarzkogler, de 1969, como um sintoma de que “o ciclo da pretensa revolução [da arte de vanguarda] fechara-se sobre si mesmo”; e que o resultado desse movimento foi uma “regressão patética sem retorno: decadência”.

A partir da análise dessas obras e de sua recepção pela crítica de arte, Freitas constata, portanto, que se desenvolvia no país “certa consciência histórica” da “irrealidade, ainda que relativa”, desses projetos de vanguarda. Essas obras, de “verificação das fronteiras do fenômeno-arte”, que interferiam no “fluxo de informações” (como *De 0 às 24 horas*, de Antonio Manuel) ou na “circulação de objetos” (como *Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles), evidenciavam, segundo o autor, que intervenções como essas seriam “insustentáveis em longo prazo”. É nesse sentido que, quarenta anos após seu *delirium ambulatorium* de 4 Dias 4 Noites pelas ruas do Rio de Janeiro, em maio de 1970 – que é analisado por Freitas, sem pressa, ao final do livro –, Barrio indagaria: “Fazer o que depois daquilo? Não havia nada. Um deserto total”.

É o exame desse impasse do projeto conceitualista no Brasil a pedra de toque, a meu ver, desse livro. Com documentos e argumentos, Freitas mostra que a indeterminação dos limites entre arte e vida “não levou [no Brasil] à tomada épica da vida pela arte”, mas à necessidade de “remarcar as fronteiras entre ambas”. Nessa direção, o autor aponta, por exemplo, que em 1975 os editores da revista *Malasartes*, entre os quais Cildo Meireles, propuseram que o “sistema de arte” fosse a partir de então considerado “no trabalho” de arte, em vez da “investida anti-institucional típica das vanguardas”. Contudo – permito-me acrescentar –, é somente no início da década seguinte, com a dita “volta à pintura” da “geração 80”, que as fronteiras entre arte e vida seriam efetivamente remarcadas, com a diferença de que a partir de então o sistema de arte não seria mais referido em chave crítica, no sentido de *Malasartes*, mas, ao contrário, aquecido por obras de liquidez garantida como *Beaux-Arts*.

Esse diagnóstico da aporia das vanguardas no Brasil na primeira metade dos anos 1970 é também articulado por Freitas ao debate internacional sobre a pós-modernidade, no mundo *campi*, ou mais precisamente sobre temas como a crise da autonomia da forma artística e o dito “fim da arte”. Pois se percebia, cá e lá, malgrado as diferenças, que a crise das vanguardas implicava, no plano conceitual, o abandono da noção de autonomia da forma, associada no imaginário da modernidade artística aos poderes de negatividade da arte.

O desafio do autor, portanto, foi verificar se as intervenções de guerrilha que visavam aproximar arte e vida articulavam, em cada caso, os elementos do presente no gesto estético – de modo a relacionar, na metáfora, estética e política – ou se, ao contrário, produziam a neutralização da poética e o desvanecimento da política, ao sucumbirem ao dito “mundo da vida” (o que é entrevisto pelo autor em *O Corpo é a Obra*, de Antonio Manuel, que, diferentemente de *Tiradentes*, de Cildo Meireles, visou à “intersecção direta” – “associação evidentemente carregada de ingenuidade” – “entre a negação da autonomia estética, de um lado, e a recusa de um sistema repressivo, de outro”).

Artur Freitas examina, portanto, o intento de superação da arte na vida a partir das “contradições do conceitualismo no Brasil”. Pois se a arte conceitual foi, por um lado, um “movimento democrático”, por outro ela também implicou um “discurso estéril”, como inclusive assinalou o próprio Cildo Meireles nos anos 1990, ao passar em revista sua militância no período da guerrilha. O que significa dizer que, em razão de sua especialização – senão esoterismo, que seria o resultado

da lógica interna da forma artística da arte de vanguarda ao longo do século XX – a arte conceitual teria se distanciado de tal maneira da práxis que seus efeitos não teriam sido aproveitados para o “mundo da vida”, no sentido de uma reconfiguração da existência.

Essa constatação, segundo Freitas, é válida não apenas para a arte conceitual anglo americana, de Joseph Kosuth ou do grupo *Art & Language* – segundo os quais, tautologicamente, “arte é definição de arte” –, mas também para a “arte conceitual ampliada”, como o conceitualismo político-ideológico latino-americano, para o qual “arte é vida”. Reforçando o paralelo entre arte e guerrilha, pode-se arriscar, a propósito desse hermetismo, que assim como o potencial libertador da arte conceitual não impregnou a prática da vida, porque se manteve distante do repertório médio do público, as ações dos grupos armados declinaram rapidamente, uma vez que não alcançaram o apoio esperado das “massas”.

Com a finalidade de trazer à tona as contradições do processo de modernização conservadora no período do governo militar, Freitas encerra seu balanço da arte de guerrilha mostrando a dificuldade do projeto conceitualista em estender o “mundo da arte” para o “mundo social”. Nessa avaliação, o autor enumera o que denomina “os quatro mitos conceitualistas”. O primeiro deles, resultante do combate à figura do “artista como gênio”, é o mito da criação universal, segundo o qual “qualquer um possui faculdade estética produtiva ou é capaz de desenvolvê-la”.

O segundo mito, fruto da recusa da passividade do observador ou da fruição como juízo desinteressado, é o da participação do público, herdado do neoconcretismo; e consiste na crença de que, face a uma proposição conceitual, o espectador torna-se participante ou coautor, e, portanto, agente transformador da realidade.

O terceiro mito, a estetização do real, é o resultado da superação da obra de arte como “objeto especial”; ou, dito de outro modo, é o mito de que *tudo* na vida, objeto ou gesto, pode ser arte. Por fim, o último mito é o da morte das instituições, ou do circuito artístico, que se funda na convicção de que “qualquer lugar é lugar para arte”, ou ainda, que “o museu é o mundo”, como então se dizia – sendo que o que se verificou, na década seguinte, em sentido inverso, foi a musealização da cultura, ou seja, que *tudo* no mundo pode acabar no museu. Sobre este último aspecto, o autor pondera, entretanto, que seria uma “idealização forçada” supor que as ações da arte de guerrilha se destinassem apenas aos “circuitos ideológicos em geral”, e não ao circuito de arte em particular, como provam os documentos analisados, sejam as anotações dos artistas, sejam os registros fotográficos de suas ações.

Desse balanço não resulta, todavia – frisa Freitas –, a ineficácia do projeto conceitualista, haja vista que “fixou no imaginário artístico contemporâneo” brasileiro “as bases fundamentais de toda uma extensa – e impossível – mitologia poética”. De fato, a produção das décadas de 1960 e 1970 – como “articulação entre arte, comportamento, experimentação e crítica”, na síntese de Celso Favaretto, tem sido frequentemente apropriada nas últimas décadas para caracterizar a relação entre arte e política no contexto da globalização ou mundialização da cultura. Relembre-se, a propósito, que a expressão “retorno do real”, de Hal Foster, de 1996, designava justamente essa tentativa da nova geração de artistas, no Brasil ou fora dele, de reatar os vínculos práticos da arte com a vida – como se constata, desde então, na multiplicação de instalações ou de eventos de “arte relacional”.

Tornou-se assim um desafio para a crítica compreender – na língua de Jacques Rancière – “as metamorfoses da mescla entre arte e vida”, ou seja, compreender a nova configuração política no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não arte”, que é muito diferente dos projetos vanguardistas de estetização da vida, como no caso da arte de guerrilha.^[iv]

Porque, diferentemente do gesto estético dos anos 1970, que visava, nos termos do período, à renovação da sensibilidade por meio de um “investimento na desterritorialização do desejo”, a arte colaborativa dos anos 1990 ou 2000 representou uma nova forma de crítica social – ainda que edulcorada, para certos autores, porque efetuada em parceria com o terceiro setor e abrigada pelas leis de incentivo, no interior de instituições culturais.

É preciso, ainda, contrastar, nessa direção, o “artista estrategista” da década de 1970 – “operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas”, atuava nas “brechas do sistema”, na caracterização de Freitas – com o “artista-manager” das três últimas décadas –, “excepcional organizador” ou “gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”, na caracterização de Jean Galard.^[v]

Esse livro contribui, portanto, para a compreensão não apenas do projeto conceitualista no Brasil mas também das

tentativas tão frequentes nos últimos anos de “reconstruir pontes”^[vi] – na expressão de Nicolas Bourriaud – entre as décadas de 1960 e 1970 (período de autoritarismo de Estado) e os anos 1990 e 2000 (marcado pelo autoritarismo de mercado).

O texto de Freitas responde, em outros termos, à seguinte questão de Celso Favaretto, assim glosada: “Embora as imagens de resistência do período contracultural estejam desatualizadas ou inviabilizadas, se admitirmos que certos dispositivos modernos ainda são ativos, como repotencializá-los segundo as condições atuais da cultura e das artes?”^[vii] Para Freitas, essa reativação será possível quando se perceber que os trabalhos mais relevantes do projeto conceitualista – como as obras de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles examinadas no livro – constituíram uma espécie de “reserva de potência poética” ao “impregnarem a forma artística com preocupações políticas, trabalhando com as exigências da linguagem de sua época”. Ou, dito de outro modo: será possível se a nova geração de artistas, sem resgate ou nostalgia, aprender com a arte de guerrilha a possibilidade de se “elaborar radicalmente” o problema político do *presente* sem abdicar da investigação da forma artística.

Acentue-se, por esses motivos, a relevância da análise rigorosa e rara, porque erudita, de Freitas. É um trabalho que explicita, com engenho, como se efetua em cada obra de arte singular a passagem da exterioridade à interioridade, da matéria da vida à forma artística. Escrito em prosa límpida, é um livro de referência na área, seja por sua valiosa pesquisa documental sobre a arte de guerrilha, que escapa aos lugares-comuns da crítica, seja por problematizar, com fino trato, as relações entre arte e política.

***Ricardo Fabbrini** é professor do Departamento de Filosofia da USP. Autor, entre outros livros, de *A arte depois das vanguardas* (Unicamp).

Esse texto é uma versão parcialmente modificada do Prefácio “Impasses da Guerrilha”, publicado originalmente no livro de Artur Freitas, *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*.

Referência

Artur Freitas, *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp, 360 págs.

Notas

[i] Frederico Moraes. *Artes plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 26.

[ii] Ver *Arte em Revista*, CEAC: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n. 7, ago. 1983.

[iii] Yve-Alain Bois. *A Pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. XXV.

[iv] Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 55.

[v] Jean Galard, “Estetización de la Vida: Abolición o Generalización del Arte?”, em A. Dallal, (org.). *La abolición de la arte*. México: UNAM, 1998, p.70.

[vi] Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

[vii] Celso Favaretto, “Arte e Cultura nos Anos 60: Resistência e Criação”, em Juana Elbein Santos (org.), *Criatividade, Âmbito das Diversidades Culturais: a Estética do Sagrado*. Salvador: Secneb, 2010, p. 93.