



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO EM ARTES

LOURDES ALVES DOS SANTOS

EFEMERIDADE E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTUR BARRIO:
Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites

VITÓRIA
2022

LOURDES ALVES DOS SANTOS

EFEMERIDADE E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTUR BARRIO:

Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Teoria e História da Arte e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artísticos - Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

**VITÓRIA – ES
2022**

FICHA CARTOGRÁFICA

LOURDES ALVES DOS SANTOS

EFEMERIDADE E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTUR BARRIO:

Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração de Teoria e História da Arte e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.: Dr.: Ricardo Maurício Gonzaga

Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Orientador

Prof^a.: Dr^a.: Ângela Maria Grando

Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Avaliador Interno

Prof^a.: Dr^a.: Renata Camargo Sá

Universidade Federal Fluminense PPGFA - UFF
Avaliador Externo

Prof^a.: Dr^a.: Renata Gomes Cardoso

Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Suplente Avaliador Interno

Prof^a.: Dr^a.: Ana Luiza de Lima Cunha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPGArtes/UERJ
Suplente Avaliador externo

AGRADECIMENTOS

Sozinhos não realizamos nada, no percurso da realização dessa pesquisa eu não estive só, muitos foram aqueles que contribuíram para que a minha caminhada até aqui fosse tranquila e leve, por isso, quero agradecer:

Aos meus familiares, em especial às minhas irmãs: Tereza, Verônica, Elza, Rosa e Iolanda sem vocês nada seria possível;

Ao meu companheiro Júlio Tigre – Júlio César da Silva;

Aos funcionários dessa Universidade;

Aos professores, mestres e doutores pela contribuição no processo de aprendizagem;

Ao meu Orientador Ricardo Maurício Gonzaga pela disposição, pela generosidade; pelas conversas e conselhos, obrigada por tudo;

A Profa. Dra. Renata Camargo Sá pela disponibilidade em participar da banca de defesa;

A Profa. Dra. Ângela Maria Grando que desde a graduação, nesta Universidade, contribuiu de maneira gentil, generosa e entusiasmada para que eu pudesse estar aqui hoje;

A equipe de documentação e acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ;

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para que essa pesquisa se tornasse realidade;

A Fapes pelos 11 meses de bolsa;

E ao meu pai, José Alves dos Santos, que se aqui estivesse com certeza estaria muito feliz;

Meus sinceros agradecimentos a todos.

“Precisamos desnudar a nossa alma para revelar a capacidade de sermos leves, sonhar com indizíveis, impossíveis, inexplicáveis, indefiníveis. E associar o traço visível à coisa invisível, criando volumes, texturas, cores, palavras, desenhos, aberturas e caminhos para um novo pensamento”.

Jum Nakao, primavera de 2004.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo abordar a produção de arte do artista Artur Barrio, localizando sua produção dentro do movimento histórico da arte conceitual. O artista buscou formas não convencionais de expressão e linguagem para atuar no meio artístico e cultural dos anos 1960 e 1970. Ao realizar suas primeiras situações Artur Barrio chamou a atenção por sua radicalidade e originalidade. Com o objetivo de promover uma ruptura com o tradicionalismo empregado no meio artístico. Barrio contestou o uso de materiais caros e os espaços tradicionais da arte como museus e galerias, expandindo o campo das artes, apropriando-se de circuitos e materiais efêmeros, sem se filiar a nenhum grupo ou movimento da época. Os materiais efêmeros eram sua matéria prima e as “Situações” eram realizadas nas ruas da cidade, que culminou no Trabalho Processo 4 dias 4 noites, uma experiência radical, subjetiva e desprovida de quaisquer registros, onde o artista usa o próprio corpo suporte, e, ao não estabelecer um limite da ação ele flerta com a morte. A recepção e circulação dessa obra se dá através dos relatos do artista, cujo conteúdo é acessado através da sua memória. Esses relatos nos permitem compreender, mesmo que de forma parcial, o seu processo em 4 dias 4 noites. Assim pretendemos enfatizar a produção do artista em consonância com o contexto artístico e cultural da época e os aspectos da obra *4dias 4noite*, que a torna um divisor de águas na produção do artista.

Palavras chave: arte. Política. Trouxas ensanguentadas. Artur Barrio. Trabalho Processo 4 dias 4 noites.

ABSTRACT

This research aims to approach the art production of the artist Artur Barrio, locating his production within the historical movement of conceptual art. The artist sought unconventional forms of expression and language to work in the artistic and cultural milieu of the 1960s and 1970s. When creating his first situations, Artur Barrio drew attention for his radicalism and originality. With the objective of promoting a break with the traditionalism used in the artistic environment. Barrio contested the use of expensive materials and traditional art spaces such as museums and galleries, expanding the field of arts, appropriating ephemeral circuits and materials, without affiliating to any group or movement of the time. The ephemeral materials were his raw material and the "Situações" were performed on the streets of the city, which culminated in the Work Process 4 days 4 nights, a radical, subjective experience devoid of any records, where the artist uses his own supporting body, and , by not establishing a limit of action, he flirts with death. The reception and circulation of this work takes place through the artist's reports, whose content is accessed through his memory. These reports allow us to understand, even partially, your process in 4 days 4 nights. Thus, we intend to emphasize the artist's production in line with the artistic and cultural context of the time and aspects of the work 4 days 4 nights, which makes it a watershed in the artist's production.

Keywords: art. Policy. Bloody bundles. Arthur Barrio. Work Process 4 days 4 nights.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Marcel Duchamp Roda de Bicicleta.....	33
Figura 2: Marcel Duchamp Porta Garrafa.....	33
Figura 3: Marcel Duchamp Fonte, fotografia de Alfred Stieglitz, 1917.....	33
Figura 4: "Base mágica" (1961), Madeira, Piero Manzoni.	38
Figura 5: respiração de artista, Piero Manzoni (1960).....	38
Figura 6: Merda d'artista Piero Manzoni (1961).....	38
Figura 7: Imagem do catálogo, The Museum of Modern Art, 1970.....	44
Figura 8: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind..	45
Figura 10: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind..	45
Figura 11: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind..	45
Figura 12: Imagem do livro "Uma extensão no tempo". 1995.	48
Figura 13: Imagem do livro "Uma extensão no tempo". 1995.....	48
Figura 14: Fase interna, Situação...ORHHHHH...OU 5.000...T.E...EM...N.Y...CITY...(1969)	51
Figura 15: Fase Externa Situação...ORHHHHH.....ou...5.000...T.E...N.Y...CITY....(1969)	52
Figura 16: Defl.....Situação.....+S+.....Ruas ...Abril.....1970.	55
Figura 17: Caderno Livro Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/Rio	58
Figura 18: Situação T/T.1..... ou 14 Movimentos (1ª Parte).....	60
Figura 19: Situação T/T.1.....ou 14 Movimentos (2ª Parte).....	62
Figura 20: Jean-François Millet, L'Angélus, entre 1857 e 1859, Musée d'Orsay,	64
Figura 21: O Enigma de Isidore Ducasse, 1920, por Man Ray.....	64
Figura 22: Trouxa Protótipo, coleção Gilberto Chateaubriand 1969, por Artur Barrio.....	64
Figura 23: Artur Barrio, Situação... T/T1.....1970	71
Figura 24: Francisco de Goya El 3 de Mayo em Madrid o "Los fusilamientos" 1808	71
Figura 25: Tiradentes Supliciado 1893. Pedro Américo	72
Figura 26: Cartaz informativo sobre a primeira excursão Dadaísta.....	86

Figura 27: Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 14 de Abril de 1921.	86
Figura 28: Richard Long. A line Made by Walking, 1967.....	89
Figura 29: Cadernos livro, coleção Gilberto Chateaubriand.	966
Figura 30: 1) De dentro Para Fora 2) Simples.....	102
Figura 31: Trabalho de Artur Barrio... Eu e meus colegas no Pinel... 28 dias de Agosto... 1970... Registro fotográfico: César Carneiro.	103

LISTA DE SIGLAS

Museu de Arte Moderna. MAM Rio de Janeiro - (MAM/RIO).

Trouxas Ensanguentadas (TE).

Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

SUMÁRIO

Introdução	13
CAPÍTULO 1	18
O Desejo do Novo	18
1.3 Vanguardas no Brasil	29
CAPÍTULO 2 Situações	45
2.1 Cadernos livros	45
2.2 - Situações - Salão da Bússola	48
2.4 - Mostra do Corpo à Terra	55
2.4.1 - 20.04.1970 Belo Horizonte - Situação T/T,1..... Ou 14 Movimentos ...	59
2.6 Goya – Desastres da Guerra/Os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808 .	67
2.7 - Pedro Américo – Tiradentes Esquartejado.....	
CAPÍTULO 3	76
Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites - O artista em crise	76
3.1 - Situação 4 Dias 4 Noites	76
3.2 - Dadaísmo e o Caminhar como Arte	84
3.3 Arte e vida	90
3.4 Dadaísmo	93
3.5 A Impermanência Material da Obra e a Memória como Registro	94
4 - Considerações finais	105
5 - REFERÊNCIAS	107
6 - ANEXOS	107

Introdução

Memória: é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações.
Iván Izquierdo¹.

O intuito dessa pesquisa foi desenvolver o estudo sobre a relação entre a memória e efemeridade na arte contemporânea a partir da obra de Artur Barrio. A efemeridade na arte não tem se limitado aos materiais percebíveis e banais empregados em obras temporárias, mas também às ações e intervenções em galerias, museus e espaços externos, já que nessas experiências as imagens se apresentam e logo desaparecem ficando poucos registros. Porém como é na memória que se dá outra extensão dessas obras, pretendo investigar o lugar desta memória no artista, nos expectadores e fruidores. Tenho também como objetivo, neste estudo, focar a pesquisa na experiência *4 dias 4 noites* de Artur Barrio, *situação* em que o artista confronta-se com limites físicos e de seus processos perceptivos.

Nesta proposição o artista realiza um *deambular*² pela cidade do Rio de Janeiro até os limites de sua resistência física, impondo como regra não alimentar-se ou hidratar-se durante todo percurso. Sem registros de qualquer natureza e sem o *Caderno Livro de 400 páginas* que havia planejado realizar, restaram somente as lembranças/memórias que o artista relata em certas ocasiões quando entrevistado. A efemeridade nesta obra se evidencia no seu maior radicalismo, na ausência de vestígios materiais em quaisquer tipos de registros, cabendo à memória um maior protagonismo, porém o *Trabalho processo 4 dias 4 noites* vai influenciar as produções futuras do artista, estendendo pontes onde a duração está diretamente relacionada a uma abordagem orgânica dos materiais e relações envolvidas com o espaço/tempo. As relações entre as ações e os materiais apontam para a finitude e a

¹¹ Neurocientista e pesquisador Iván Izquierdo considerado um dos maiores especialistas em memória do mundo, foi responsável pela descoberta dos principais mecanismos bioquímicos da memória em várias estruturas cerebrais. Nasceu em Buenos Aires, naturalizou-se brasileiro, fixando residência em Porto Alegre. Médico exerceu a função de Professor Titular em Neuroquímica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor e coautor de 5 livros, faleceu em 09 de fevereiro de 2021.

² 1. *Verbo intransitivo*

Andar à toa; vaguear, passear.

Acessado em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

impermanência e o aproxima de um fazer artístico que rompe os limites entre a arte e vida e seus devires.

Tomando como base o conceito de memória do filósofo Henri Bergson, exposto em seu livro *“Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do corpo com o Espírito”* 2010, pretendemos buscar um entendimento possível da obra 4 dias 4 noites, obra essa, que sem registros conta apenas com a memória do artista. “‘Memória’ é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. (IZQUIERDO, 2002, p. 9). As memórias do artista salvaguardadas por uma narrativa elaborada ao longo dos anos, por vezes falha, nos relatos e entrevistas esporádicas que ele concede, podemos perceber que o artista se contradiz, muda as datas ou não tem certeza delas, se confunde com os trajetos percorridos, como veremos no terceiro capítulo. “O passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, mas também nos permitem projetar rumo ao futuro”. (IZQUIERDO, 2002, p. 9). Assim sendo, acredito que o estudo da memória por Bergson possa nos dar caminhos de como se dá esse “prolongamento do passado no presente”.

[...] A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 2010, p.77).

Para Bergson (2010): “No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos o que precedeu assim a decisão mais útil”. (BERGSON, 2010, p. 266). A memória propriamente dita não é da ordem da matéria, mas sim da ordem mental ou espiritual. É essa memória que vai registrar os instantes que sucedem um após o outro continuamente, e esses registros são inconscientes e virtuais, não é preciso fazer um esforço consciente para registra-los, os instantes presentes são da natureza do passado em razão da memória, Bergson (2010) explica que:

[...] nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado no presente, por nossa ação irá dispor do futuro na medida exata em que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado. (BERGSON, 2010, P. 247).

Para Bergson (2010), o nosso passado nos acompanha integralmente a cada instante. A existência do registro dos instantes percebidos e a conservação desses registros dos instantes percebidos do nosso passado, que são nossas vivências, nos acompanham integralmente o tempo todo, mesmo sendo a sua maior parte inconsciente ou virtual. Bergson (2010), diz ainda que, nossas decisões e nossas ações originam-se do nosso passado, mesmo que sua maior parte esteja na realidade virtual, Segundo o neurocientista Iván Izquierdo:

Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais. Vamos perdendo, ao longo dos anos, aquilo que não interessa, aquilo que não nos marcou [...]. Mas também vamos incorporando, ao longo dos anos, mentiras e variações que geralmente as enriquecem. (IZQUIERDO, 2002, p. 15/16).

Para Izquierdo (2002) ao lembrarmos eventos comuns ou marcantes do passado, tendemos a descrevê-los, acrescentando a eles, detalhes que os tornam mais significativos. Assim a ideia de que é rigorosamente no tempo que as coisas existem, depois deixam de existir, elas mudam, deixam de ser como eram, passam a ser de outra forma, e, até mesmo desaparecem. Já que a nossa existência é regida pelo tempo, a memória ocupa uma notável importância no nosso presente. Nós somos seres com muito mais passado do que presente, já que, o que nos constitui são as lembranças. “O conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser”. (IZQUIERDO, 2002, p. 10). Para o professor Franklim Leopoldo:

Até mesmo a maneira que nós vivemos o presente, e percebemos as coisas, tem haver com a memória, ela articula, ela nos auxilia a entender o presente, mostrando afinal de contas que ele depende do nosso passado, a memória é uma espécie de guardiã do presente ela esclarece o presente, de modo contrário, nós não poderíamos entender as coisas se elas fossem instantâneas. (LEOPOLDO, 2015).

Ao lançar mão do conceito de memória em Bergson (2010), o faço por entender que é através do corpo que apreendemos as experiências vividas no mundo. Para Bergson (2010) esse entendimento do mundo não poderia ser

apenas intelectual, mas sensorial, percebido pelo corpo. Ainda em termos de memória, Bergson (2010), aponta que o papel do corpo não é armazenar lembranças, mas apenas classifica-las, e retoma-las em uma consciência diversa. Por isso, ele acredita que exista uma grande reserva em nosso espírito, e que, o corpo tem a capacidade de acessá-la nunca de forma integral, mas de forma fragmentada.

Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. [...] ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. (BERGSON, 2010, p. 89).

O emblemático deambular pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro em 1970, realizado pelo artista Artur Barrio, do qual o artista abdicou de fazer qualquer registro da ação, optando por escrever sua experiência em um livro de 400 páginas, o que nunca aconteceu, só houve testemunhas quando ele passa pelo Museu de Arte Moderna. MAM Rio de Janeiro - (MAM/RIO).

Num sentido superficial poderíamos pensar que um trabalho como este, totalmente desprovido de registros, não sobreviveria à ação do tempo. Perguntamos: como poderíamos acessá-lo? O efêmero nesse trabalho é a memória do artista? O que é narrativa e o que é a verdade nesse trabalho?

Para tanto, no primeiro capítulo farei uma abordagem da história da arte contextualizando artistas que atuaram como precursores da arte conceitual, com a finalidade de estabelecer um melhor entendimento destas vanguardas e seus desdobramentos, que culminaram na arte conceitual no início da década de 1970; localizando-os nos seus respectivos movimentos incluindo o Brasil.

No segundo capítulo, serão apresentados alguns dos cadernos livros de Barrio que estão na coleção Gilberto Chateaubriand, suas características e aspectos estéticos, para tanto realizei uma visita ao Museu de Arte Moderna/MAM Rio de Janeiro. Na sequência faremos uma apresentação das primeiras produções, “Situações” de arte onde o artista introduz materiais perecíveis na feitura de seus trabalhos. Abordaremos o Salão da Bússola e os desdobramentos na Mostra do Corpo à Terra, com as *Trouxas*

Ensanguentadas (TE); bem como o *Deflagramento de Situações sobre ruas; Situação T/T, 1..... Ou 14 Movimentos* no contexto da Ditadura Militar. Para uma maior proximidade com as obras investigaremos as referências históricas citadas pelo artista: *O Enigma de Isidore ducasse*, de Man Ray, *o Tiradentes Esquartejado* de Pedro Américo, Francisco de Goya com *Os Fuzilamentos do Três de Maio, de 1808*, e por fim, *Antígona em Sófocles*. Cada qual, dentro de seu contexto.

No terceiro e último capítulo, focaremos nos conceitos de perenidade e de esquecimento, tendo como objeto principal *O Trabalho Processo 4 dias 4 noites*, analisando as principais ocorrências do deambular do artista pela cidade, contextualizando-o dentro da cena cultural da época e fazendo uma análise dos aspectos da ação. Para melhor compreender esse deambular na obra de Artur Barrio me apóio no conceito de caminhar de Frédéric Gros, em *Caminhar, uma Filosofia* e Francesco Careri, com *Walkscapes O Caminhar como prática estética*. Esta pesquisa busca compreender o processo do caminhar no âmbito da história da arte, relacionando-o com outros trabalhos das vanguardas anteriores à década de 1970, como o caminhar de Ligia Clark entre outros e relacionar esse caminhar com arte e vida.

A partir dos relatos do artista, em textos publicados em livros e catálogos e entrevistas cedidas esporadicamente, buscamos identificar as variantes desses relatos, que em diferentes momentos, o artista vai alterando sua narrativa e acrescentando novas informações sobre o trabalho. Por fim, procuro localizar o lugar que essa obra ocupa dentro dos movimentos históricos da arte e de como se processa e se projeta no meio artístico cultural.

CAPÍTULO 1

O Desejo do Novo

Desde a primeira impressão humana na parede de uma caverna, fazemos parte de algo contínuo. Então, nós não morremos realmente. (Filme 'A Escavação', 2021).

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes nasceu na cidade do Porto, Portugal, no dia 1º de fevereiro de 1945. Seu pai dirigia uma indústria de plástico e a mãe era pintora autodidata, pintava em tela e em porcelana. Da infância, Barrio se recorda dos desenhos do irmão mais velho e da quinta pertencente à família. Em 1952, visita Angola, onde tem seu primeiro contato com a cultura Africana, depois de seis meses retorna a Portugal.

Em 1955 Artur Barrio, aos 11 anos de idade, vem para o Brasil com a família e se fixa em Copacabana, no Rio de Janeiro. “Bonita a chegada ao Rio de Janeiro, dia límpido, ensolarado, com o navio deslizando em um mar impressionantemente calmo, acompanhado por golfinhos em sua proa. E assim, entramos na Baía de Guanabara”. (BARRIO, 2017).

A vinda para o Brasil se deu por questões políticas, sob o regime ditatorial salazarista³. O pai de Artur Barrio foi coagido por um padre, durante uma pregação na igreja, o motivo: “[...] O padre não gostou que o meu pai não lhe tivesse dado um folar”⁴. (BARRIO, 2017). No Rio de Janeiro, o menino

³ A ditadura de Antônio de Oliveira Salazar, que durou trinta e seis anos, foi uma das mais longas da Europa e se baseava no lema *saber durar*. Para tanto, Salazar controlava com mão de ferro os seus ministros e mantinha Portugal à margem da industrialização, evitando o surgimento da classe operária e conseqüentemente a luta de classes. Defendia a estratégia de um Portugal *horta e pomar da Europa*. A manutenção do colonialismo, principalmente o africano, lhe deu forças para levar adiante seu regime fascista, já que tais mercados ultramarinos ajudavam a aliviar a pressão interna lusitana. Foi o próprio colonialismo que o derrotou ao politizar as Forças Armadas. Por: Waldir José Rampinelli. Acessado em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/25696>.

⁴ Inicialmente chamado de *folore*, o bolo veio, com o tempo, a ficar conhecido como folar e tornou-se numa tradição que celebra a amizade e a reconciliação. Durante as festividades cristãs da páscoa, os afilhados costumam levar, no Domingo de Ramos, um ramo de violetas à madrinha de batismo e esta, no Domingo de Páscoa, oferece-lhe em retribuição um folar. Acessado em: <https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/lenda-do-folar-da-pascoa>.

Artur Barrio desfrutou das descobertas locais, a praia, as facilidades e os aromas do novo lar.

[...] A praia, tudo aquilo, a sensação de pisar a areia, tão fina que fazia um som diferente do que eu conhecia no Norte de Portugal, [...], e o cheiro da manga, foram as primeiras coisas no contato com outra terra. Achei interessante. Mas não fiquei muito preso a Portugal. Tive a chamada saudade, que hoje já descartei. (BARRIO, 2017).

Barrio conta que no início foi tudo muito tranquilo, ainda desfrutando do final da infância e iniciando a adolescência, a liberdade vinha acompanhada da sensação de aventura. “No início foi bom. Em Portugal, para ver um filme do Mickey Mouse, eu tinha de apresentar documentação para provar que tinha determinada idade, no Brasil, eu podia ver tudo”. (BARRIO, 2017). Mas, à medida que a adolescência foi ficando para trás e a idade adulta foi chegando, o jovem Artur sentiu a realidade se impor.

Mas isso foi o início, eu era criança. Quando a pessoa compreende que aquilo é definitivo, que não há volta, como não houve, cria-se um trauma, digamos, criou-se uma discrepância em relação a esse não retorno. [...] simplesmente fui vivendo a minha vida. Não tive revolta, mas, no fundo, o que é que o Brasil tinha a ver comigo? Nada. Simplesmente, deixaram-me viver lá. [A entrevista foi concedida em Portugal, portanto, o artista usa a expressão “deixaram-me viver lá”]. (BARRIO, 2017).

Uma vez estabelecido no Brasil, a partir de 1960, Barrio passou a trabalhar na loja “Flora Tropical”, onde vendia-se de tudo, de aves e peixes à plantas tropicais. Na época, estudava por conta própria egiptologia e a vida no mar, a partir dos livros de Cousteau. Lia também os dadaístas e os surrealistas, assim começou a escrever poemas e histórias curtas e a organizar esse material nos seus cadernos livros. Em 1967, inscreve-se na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil, tendo como professores Onofre Penteado, Abelardo Zaluar, Mário Barata e Ítalo Campofiorito. Porém, Barrio considerou o currículo do curso muito aquém das suas expectativas e o abandona. Ainda em 1967, expõe seus desenhos, pela primeira vez, numa exposição coletiva da Galeria Genini, no Rio de Janeiro. Em 1968 participa das feiras ao ar livre, organizadas pela Associação Internacional de Artistas Plásticos, expondo

desenhos, pinturas e serigrafias, em 1969 participa da pré-Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna/MAM – RJ.

Ainda em 1969, Barrio inicia suas *Situações*, que serão abordadas no segundo capítulo. Antes, para uma investigação mais acurada das proposições do artista, faremos um percurso ressaltando o contexto político, cultural e social daquela época nas vanguardas brasileiras.

1.2 - Vanguardas no Brasil

Convém salientar que toda a década de 1950 até a metade da década de 1960, a situação política e econômica do Brasil foi de vital importância para o que viria nos anos seguintes, portanto vamos relembrar brevemente esse período.

Na década de 1950, o Brasil apresentava uma importante fase de desenvolvimento econômico e industrial. Um país com dimensões continentais estava sendo interligado por estradas que vinham sendo abertas em todas as direções. Indústrias siderúrgicas e indústrias automobilísticas desenvolviam-se com rapidez e no coração do Brasil, surgia um novo centro de cultura e de progresso, a nova Capital do Brasil, a cidade de Brasília⁵, inaugurada em 21 de Abril de 1960.

Foi nesse contexto de crescimento econômico e industrial do país, dentro do “Plano de Metas”⁶, do então Presidente Juscelino Kubitschek⁷, que

⁵ Com concepção arquitetônica e urbanística de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, a conclusão das obras e a consequente transferência da capital, que era no Rio de Janeiro, para Brasília se deu em 1960. Cidade erguida no chamado Planalto Central, em Goiás, e inspirada em um antigo projeto imperial de interiorização da sede administrativa do país, teve suas obras iniciadas durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Fonte: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/brasilia-nova-capital-brasil> Acessado em: 25/03/2022.

⁶ Plano de Metas, um programa de desenvolvimento econômico, e a construção da nova capital, Brasília. O Plano de Metas foi o programa econômico que o governo JK desenvolveu, e nele foram estabelecidas 31 metas, que deveriam ser cumpridas nos cinco anos de mandato. Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadosbrasil/juscelino-kubitschek.htm>. Acessado em: 25/03/2022.

⁷ Juscelino Kubitschek (JK) foi presidente do Brasil de 1956 a 1961 e ficou marcado na história brasileira como um dos maiores incentivadores da industrialização do país. Como mencionado, JK era um desenvolvimentista e acreditava que o desenvolvimento econômico do país passava pelo fortalecimento da indústria nacional.

tinha como slogan “50 anos em 5”, que a construção da cidade de Brasília passou a representar uma possibilidade concreta de modernização, a arquitetura moderna se consolidava e o país fez investimentos em todos os setores, inclusive no campo das artes.

Entre 1947 e 1951, houve um importante investimento na criação de museus, e organização de eventos culturais como a Bienal de São Paulo. O Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM⁸, inaugurado em 1948, foi palco de grandes eventos culturais, pouco mais de dois anos depois, em 1951, foi a vez de São Paulo inaugurar, O Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP⁹, e no mesmo ano, foi realizada a primeira Bienal de São Paulo, inspirada na Bienal de Veneza. Esses espaços, artísticos e culturais, foram essenciais para o projeto modernizador do país, exercendo um papel social, cultural e estético para o desenvolvimento intelectual e cultural da sociedade.

Os meios de comunicação como jornais e revistas, com seus cadernos de cultura e publicações literárias, tornaram-se veículos de importante divulgação de novos pensamentos literários, estéticos e comportamentais. Na música, tivemos o surgimento da bossa-nova, nas artes cênicas, houve a modernização do teatro e o aparecimento da televisão.

Esse contexto de crescimento econômico, de industrialização, de modernização e otimismo coletivo, foi um campo fértil para o surgimento das vanguardas artísticas, na segunda metade dos anos 60 até o início dos anos 70.

Juscelino Kubitschek trouxe para o país a modernização, o que corroborou para que terminasse o seu mandato com ampla popularidade,

Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/juscelino-kubitschek.htm>. Acessado em: 25/03/2022.

⁸ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), criado em 1948, é dedicado à vanguarda e ao experimentalismo. O MAM Rio abrigou parte considerável dos movimentos artísticos brasileiros, como o Grupo Frente (1954), o Neoconcretismo (1959), a Nova Objetividade Brasileira (1967), o Cinema Novo (anos 1960), o Cinema Marginal (anos 1970), o curta-metragismo e o documentarismo independentes (anos 1970-1980) e o Cinema Experimental Contemporâneo (anos 2000). Fonte: <https://mam.rio/historia/> Acessado em: 25/03/2022.

⁹ O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947, pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno no país. Chateaubriand convidou o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico. Mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul, hoje a coleção do MASP reúne mais de 11 mil obras, incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias, vídeos e vestuário de diversos períodos, abrangendo a produção europeia, africana, asiática e das Américas. Fonte: <https://masp.org.br/sobre> . Acessado em: 25/03/2022.

contudo, deixou de herança para o seu sucessor um país financeiramente assolado, cheio de dívidas e descontrolado de gastos¹⁰. Jânio Quadros sucedeu o governo de Kubitschek, porém cerca de sete meses depois, renunciou ao seu mandato e o país passou a ser governado por João Goulart.

O governo de João Goulart, por sua vez, foi um período de instabilidade política e econômica, desencadeando a insatisfação das elites e por uma intensa radicalização ideológica do país, que resultou numa trama conspiratória organizada por grupos conservadores, culminando no regime militar em 1964.

Dentro desse contexto político, econômico, social e cultural, surge o trabalho *Tropicália de Hélio Oiticica*, exposto na Mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, em abril de 1967.

“A obra era constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. [com a imagem estática]¹¹.”

Posteriormente, a *tropicália de Oiticica*, vai reverberar no teatro com o Grupo Oficina, no cinema e na música dando nome ao movimento tropicalista.

Conhecendo a exposição de *Oiticica*, o fotógrafo jornalístico Luiz Carlos Barreto, ao ouvir a produção de Caetano Veloso e sabendo que ela não tinha nome ainda, sugere “*Tropicália*”, reconhecendo as semelhanças de ambos os trabalhos. Caetano, entretanto, não gosta tanto da ideia, já que sequer conhecia a obra do artista plástico [Hélio Oiticica]. (COELHO, 2020)¹².

Os canais de TV tinham em suas programações, os festivais de música, em 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, as músicas *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, interpretadas por Caetano Veloso e Gilberto Gil respectivamente, foram apresentadas ao público, “A novidade, o moderno de letra e arranjo, mesmo

¹⁰ Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/governo-janio-quadros.htm>

¹¹ Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/tropicalia-1969-de-helio-oiticica/>

¹² https://www.politize.com.br/movimento-tropicalia/?fbclid=IwAR0QzoMI8EE2y80XZK3sGh6RvpGpqlBbHZ_M75IKPWm6ksi0w7V2IGZvLs.

que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica”. (FAVARETO, 2000, p. 20). Dessa forma o tropicalismo despontou no cenário musical, com um jeito diferente de fazer música. “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada, pela discussão do novo, do que propriamente como um movimento organizado”. (GILBERTO GIL apud, FAVARETO, 2000, p. 19). Nas artes plásticas, vários grupos buscavam novas formas de confrontar diretamente os meios tradicionais da arte, o que em parte significa colocar-se em posicionamento crítico em relação à situação política do país. Reis fala dessa estratégia de ação:

Os artistas da vanguarda brasileira dos anos 60 tinham como uma das suas estratégias poéticas o questionamento da instituição da arte, como salões, seus júris e regulamentos, os museus e galerias. Esse caminho de problematização, realizado em suas poéticas artísticas, era entendido dentro dos programas de experimentação do próprio fazer artístico. (REIS, 2006, p. 12/13).

A arte conceitual no Brasil configurou-se com características próprias. Com os regimes ditatoriais no Brasil, e em parte dos países que compõem a América do Sul, fez com que os artistas se engajassem no debate político, tornando o fazer artístico em um manifesto crítico, por onde expressariam suas indignações e esperanças, por mudanças sociais e políticas, instigando novas formas de pensar a realidade. Cláudia Calirman fala do novo cenário:

[...] Eles [os artistas], abandonaram as formas tradicionais, como a pintura e a escultura, em prol de intervenções e de ações efêmeras, e adotaram uma série de estratégias para conciliar as exigências conflitantes entre a política nacional brasileira e a cena artística internacional, incluindo o uso de materiais degradáveis e em decomposição, seus próprios corpos, a mídia, o *ready-made* e a linguagem conceitual. (CALIRMAN, 2013, p.7).

Em outras palavras, a arte teria a capacidade de criar novos caminhos, para além daquilo, que, até então, estava proposto por outros movimentos de vanguarda, ainda que, com outros significados, gerando novos modelos, novas ideias, novas imagens, desencadeando possibilidades significativas de, se

inserir no novo contexto político, que se desenhava no Brasil em decorrência da Ditadura militar¹³. Dewey fala da experiência do ser com o mundo:

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. (DEWEY, 2010. P. 109).

Em conformidade com a fala de Dewey, a passagem do objeto ao objeto temporário, dada sua efemeridade, deve ser compreendida como uma tentativa, do artista, de criar novos processos que, possam ser inseridos no contexto, histórico, social e político das artes plásticas.

Os materiais efêmeros¹⁴ percorreram caminhos desconhecidos e transitórios, ocuparam espaços incomuns a arte de galerias e museus, ocuparam os espaços urbanos, ocuparam os espaços de trânsito e foram amplamente utilizados para novas experiências artísticas. Frederico Moraes exemplifica a utilização desses materiais:

O caminho seguido pela arte - da fase moderna à atual, pós-moderna foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou chão, e, como consequência, o museu e a galeria [...]. (MORAES, 2001, p. 169)

Nesse contexto, Artur Barrio começa a contestar o sistema tradicional da arte, a estética e o valor da arte colecionável. Ele coloca em xeque, o suporte e a arte institucionalizada. Influenciado pelo movimento dadaísta, em 1969, Barrio lança no Rio de Janeiro o seu *Manifesto*.

¹³ Ditadura militar brasileira ou Quinta República Brasileira foi o regime instaurado em 1 de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos governos militares. De caráter autoritário e nacionalista, teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito.

¹⁴ Efêmero

1. Que dura um dia

2. Que é passageiro, temporário, transitório.

Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=o7e7>

Manifesto:
 Contra as categorias de arte
 Contra os salões
 Contra as premiações
 Contra os júris
 Contra a crítica de arte.

Devido a uma serie de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, um aspecto socioeconômico [sic] do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico [sic], faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima. 1969 – Rio de Janeiro. (BARRIO, apud CANONGIA, 2002, p. 145).

Como fica explícito no Manifesto de 1969 – Rio de Janeiro, Barrio defende o uso de materiais perecíveis e baratos, em seus trabalhos como: lixo, papel higiênico, urina, escarro, etc. Ressaltando a importância de uma espécie de transgressão diante dos padrões estéticos e culturais instituídos. Diferente, dos artistas italianos do Movimento Povera¹⁵, que combatia a pobreza moral da sociedade, Barrio estava preocupado com a pobreza econômica social e a escassez de liberdade imposta pelo regime militar no Brasil. Ao fazer uso de materiais, que passa ao largo, das obras padronizadas para agradar o gosto do consumo “refinado” da elite, Barrio afasta o objeto de arte da sacralização e da condição de eterno. Barrio fala sobre os materiais:

A minha obra posiciona-se como sendo a de um náufrago, um náufrago que, para produzir o que produzi, fazer, criar, teve que, como já diz a palavra náufrago, recorrer aos materiais à mão, ao que aparecia, ao possível impossível, uma sobrevivência criativa despojada da sofisticação e das teorias referentes a quaisquer outros movimentos artísticos vigentes nesse momento ou situacionismos, do

¹⁵Arte Povera foi um termo criado em 1967 pelo curador e crítico italiano Germano Celant, Celant o descreveu como um movimento que chama a atenção para fatos e atitudes, e explicou que a “arte povera”, isto é, “arte pobre” é uma referência aos materiais simples que os artistas da época utilizavam para criarem uma arte antielitista.

naufrágio ao náufrago ao entorno e dos elementos que compõem/compunham esse entorno. (BARRIO, 2009, p. 259).

De fato, Artur Barrio produziu obras com materiais de toda sorte, tais como, saco de papel contendo pedaços de jornal, espuma de alumínio, saco de cimento velho, sangue, pedaços de unhas, saliva (escarro), cabelos, carne, urina, meleca, ossos, papel higiênico utilizado ou não, barro, pano, sacos, pedaços de algodão, restos de comida, tinta, espuma de borracha, facas, cinzel, como protesto o artista elevou o lixo à condição de arte:

As instalações de Artur Barrio são antieconomia de perfil clássico. Longe das cintilações do moderno mundo das mercadorias, Barrio o analista da escassez e da calamidade econômica, desencava os objetos mais simples da vida cotidiana e reveste-os de aura artística: peças de metal descartadas, uma bicicleta enferrujada, um pão, pó de café espalhado descuidadamente pelo chão e trilhos de ferrovias que conduzem ao nada – coisa sem etiqueta de preço, sem nenhum valor de troca. (HUG, 2003, p. 80).

Por consequência, ao promover alterações nos padrões dos espaços institucionais, como museus e galerias, Barrio estava experimentando novas formas de atuação e colocando em dúvida a sacralização desses espaços tradicionalmente reservados as obras de arte. “Seus espaços são escuros, como se alguém tivesse retirado a iluminação às pressas e deixado apenas alguns restos de cabos”. (HUG, 2003, p. 80). Artur Barrio abriu precedente para novas possibilidades, novas experimentações e conseqüentemente abriu caminhos para novas maneiras de fazer e de pensar a arte. Em relação aos objetos Archer diz que:

Os objetos de arte tinham, até então, sido moldados como depositários de emoções e ideias, um “processo”, segundo Celant, “ao longo de paralelos binários, arte e vida, em busca do valor intermediário”. Em contraste com isso, a Arte Povera era “a convergência da vida e arte rica”, que prestava mais atenção a “fatos e ações”. [...] Havia íntimas afinidades entre o tratamento efetivos dos materiais na Arte Povera e a tridimensionalidade da arte dos EUA. O sentido de literal imediação dos materiais, no entanto, não era alcançado as expensas de sua ressonância histórica ou poética, nem de seu potencial metafórico ou simbólico. A “convergência” de Celant era o encontro de um passado ordenado com a miscelânea contingente do presente. (ARCHER, 2012, p. 73).

Por certo, a importância conceitual, e o vigor poético dos materiais estão mais próximos de uma abordagem estética do objeto de arte, um novo olhar, uma nova percepção da forma plástica, enquanto que, ao retirar a função útil de uma peça industrializada, *ready-made*¹⁶, o objeto que tinha uma função utilitária fruto da técnica e da ciência estava no espaço da arte, e, para além do mero atributo estético almejava a ruptura com a artesanaria. Duchamp “passa à desambientação de objetos de uso comum, introduzindo-os no âmbito artístico [...]”. (ARGAN, 1992, p. 661). Dewey esclarece que:

Uma vez que toda experiência é constituída pela interação entre “sujeito” e “objeto”, entre um eu e seu mundo, ela própria não é meramente física nem meramente mental, por mais que um ou outro desses fatores predomine. As experiências que, pelo predomínio da contribuição interna, são enfaticamente chamadas de “mentais” referem-se, direta ou remotamente, a experiências de caráter mais objetivo; são produtos da discriminação e, por isso, só podem ser compreendidas ao levarmos em conta a experiência normal total, em que os fatores internos e externos se incorporam de tal modo que ambos perdem seu caráter especial. (DEWEY, 2010, p. 431).

Por exemplo, no movimento da Arte Povera, a experiência estética com os materiais precários utilizados, não pode ser encarada, apenas, como um “empobrecimento” da arte, vai muito além, o movimento encabeçado por Celant tinha em seus preceitos questões conceituais, tais como, a de “[...] enfatizar a intenção dos artistas de ‘abalar os códigos culturais existentes’ [...]”. (DEMPSEY, 2010, p. 268), estruturalmente, “[...] suas criações eram ‘pobres’ no sentido de serem desprovidas de associações imposta pela tradição”. (DEMPSEY, 2010, p. 268). Conceitualmente, eles misturavam o natural e o industrial dando às obras uma especificidade estética que remete ao passado clássico.

No Brasil, os desdobramentos da Arte Povera, tiveram uma maior aproximação na abordagem dos materiais empregados nas intervenções dos artistas: Cildo Meireles, Carlos Vergara, Antônio Manuel e Artur Barrio, esses artistas são comumente relacionados com o movimento da Arte Povera. Artur Barrio, talvez, seja o artista que mais é associado com o movimento. A

¹⁶ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados.

materialidade dos trabalhos de Barrio tem uma aproximação com o movimento preconizado por Celant. Ligia Canongia afirma que:

Barrio levou ao clímax todas as tentativas que seus antecessores fizeram em direção ao rompimento com a ideia de obra estável, monolítica e distante da relação direta com a vida. Na época, propunha-se a arte experimental como forma de desviar a arte do domínio puro da imagem, característica da modernidade, arrastando-a para o domínio da experiência. (CANONGIA, 2002, p. 195).

Quanto à perenidade da obra, Artur Barrio reafirma a premissa de que a arte é tão somente presença, isto é, ela é potência enquanto está se fazendo, assim que interrompe este fluxo ela termina e passa a ser outra coisa. “[...] Entra o aspecto de um circuito quase que fechado, que se passaria dentro do meu ateliê. [...] então eu deixo o trabalho para que ele sofra uma transformação no decorrer da mostra”. (BARRIO, ?, sem paginação). Com isso, podemos pensar que o artista dá a obra um sentido de “obra aberta”, pois ela continua sofrendo mudanças, diferente de uma obra estática e convencional. O artista considera a deterioração como parte da "obra", não há possibilidade de restauro, desse modo, ela se firma sempre no presente a cada alteração sofrida. Barrio promove o deslocamento do foco da obra para a ação na sua construção, como afirma Ligia Canongia:

O fato de desqualificar o objeto como forma artística e de compreender a ação como fenômeno de maior eficiência ‘estética’ leva a pensar que Barrio faz aí um deslocamento de foco do objeto para o sujeito. Mas diferente do ato duchampiano, que elabora esse deslocamento com diferença, ocultando a força de decisão e vontade do sujeito, as ações de Barrio possuem o tom de uma clarividência crítica, em que o sujeito ainda é senhor de seu juízo e sua expressão. (CANONGIA, 2002, p. 202).

Assim, podemos pensar que o artista não está só, está consigo mesmo, isto é, ele não depende de ninguém, nem do público ou do restaurador, do bem feito ou do mal feito, estar é ser, ser presente metido em si ciente de si, nada envolta importa nem local ou mesmo lugar, ele age e a ação afirma sua presença, o que vai surgindo é parte do que ele está sendo, e, do que ele foi, sem projeções de futuro, não há projeto, não há o depois, talvez notas, que simplesmente testemunham sua passagem. Barrio nega os rótulos, escolas e movimentos de arte, ele é enfático ao afirmar que:

O uso de materiais precário-momentâneos, em meu trabalho, NÃO é moda, NÃO pode ser enquadrado numa época, NÃO tem nada em comum com a arte pobre, que é escola, corrente esteticista. O gosto (mau) de rotular, herdado diretamente da empoeirada e velha arte acadêmica, mas tão ao gosto dos movimentos de arte do século XX, DADA inclusive, é claro, continua tendo numerosos adeptos, tanto entre a Vanguarda, como entre a Retaguarda, isso sem esquecer a famigerada crítica de arte, cujo gosto por descoberta/rotulação de movimentos, apadrinhamentos etc. é notória. (BARRIO, apud CANONGIA, 2002, p. 151).

Sobre a arte, Artur Barrio coloca a condição básica de que ela só é arte, se romper as fronteiras do verbo e da tradição, qualquer que seja ela, senão a arte se tornaria uma representação de uma cultura específica e deixaria de ser aquilo que ele chama de arte universal. Sejam, no trabalho de Barrio ou em outros movimentos, escolas e vanguardas da arte moderna, as possibilidades do uso de materiais precários na produção de arte, demanda uma nova percepção do conceito e da forma do objeto. A Arte Povera propôs uma reflexão sobre a estética da materialidade do objeto de arte, o empobrecimento moral da sociedade e o acúmulo de riqueza material.

Em síntese, a produção artística de Artur Barrio possivelmente pode ser inserida no contexto do movimento da arte conceitual, portanto vamos fazer um retorno no tempo para entendermos, um pouco da importância dos precursores das vanguardas históricas.

1.3 – Arte Conceitual

O movimento ou categoria da arte conceitual¹⁷ surgiu no final da década de 1960, e aos poucos foi se espalhando pelo mundo. A arte conceitual buscava o distanciamento do objeto para ficar centrada na ideia e no conceito como obra, a arte conceitual abarca o ideal de arte que remonta a 1914, quando Marcel Duchamp apresentou um porta-garrafas como obra de arte. Para Hal Foster: “Imediatamente, esse objeto levantou a questão do valor estético [...]” (FOSTER, 2014, p. 107). A partir dessa ação de Duchamp, o artista coloca em debate o valor estético do objeto de arte, estimulando o

¹⁷ O termo “arte conceitual” só foi usado em 1967, quando o artista Sol Lewitt escreveu um artigo para o jornal *Artforum*, intitulado “Parágrafos sobre a arte conceitual”. Fonte: Farthing, Stephen. Tudo sobre arte. 2011

espírito inovador dos artistas, impulsionando, o desejo latente de romper com as tradições, e, corroborando com as atitudes transgressoras dos artistas no arrefecimento dos padrões estéticos e culturais da época.

A obra e as ideias de Marcel Duchamp foram uma influência primordial. O que o tornou o artista protoconceitual definitivo foi seu questionamento das regras da arte, o fato de ele incluir o intelecto, o corpo e o espectador na criação e recepção da arte e de privilegiar o conceito em favor de concepções tradicionais de estilo e beleza. (DEMPSEY, 2010, P.240).

Voltemos a 1912, quando Marcel Duchamp submeteu algumas pinturas, dentre as quais o *Nu descendo uma escada, nº1*, ao júri do Salão dos Independentes, de 1912. Com abertura prevista para 20 de março. O grupo liderado por Albert Gleizes¹⁸ e Jean Metzinger¹⁹, intencionava apresentar o “Cubismo razoável”²⁰. Ao se depararem com o quadro recém-acabado de Duchamp. “Eles tomaram o quadro como uma piada endereçada à estética cubista”. (TOMKINS, 2004, p. 97). Com receio de que a tela de Duchamp fosse “prejudicial à causa do Cubismo razoável”. (TOMKINS, 2004, p. 97). O *Nu descendo uma escada nº 1* foi rejeitado pelo grupo de Puteaux. A notícia da recusa foi dada a Duchamp, na véspera da abertura *oficial do Salon*, por seus irmãos mais velhos, o pintor Jacques Villon e o escultor Raymond Duchamp-Villon, ambos cubistas. “Mesmo naquele pequeno templo revolucionário não

¹⁸ Albert Gleizes: nasceu em 1881, em Paris. Trabalhou no ateliê de desenho têxtil de seu pai. Começou a pintar mais metódicamente durante o serviço militar. Nessa época, seus principais temas voltaram-se para questões sociais e para misteriosas cenas noturnas. Ao conhecer Picasso, interessou-se pelo movimento cubista e publicou, com Metzinger, o primeiro tratado sobre o Cubismo. A partir da Primeira Guerra Mundial, sua produção tornou-se mais abstrata. Acessado em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_fig_abst_biog_gleizes.asp

¹⁹ Jean Dominique Antony Metzinger: foi um pintor francês.^[1] Iniciou seus estudos em pintura aos 15 anos. Nessa época, aproximou-se dos trabalhos de Ingres. Aos 17 anos mudou-se para Paris, onde frequentou diversas academias, abandonando todas, insatisfeito. Foi influenciado pelas vanguardas históricas, assim como pelo Pontilhismo de Seurat e pelo Fauvismo. Por volta de 1910, ao conhecer Picasso e Braque, tornou-se um pintor cubista. Acessado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Metzinger

²⁰ Ou Cubismo Sintético (1911) reagindo à excessiva fragmentação dos objetos e à destruição de sua estrutura. Basicamente, essa tendência procurou tornar as figuras novamente reconhecíveis. Também chamado de Colagem porque introduz letras, palavras, números, pedaços de madeira, vidro, metal e até objetos inteiros nas pinturas. Essa inovação pode ser explicada pela intenção dos artistas em criar efeitos plásticos e de ultrapassar os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador as sensações táteis. Acessado em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/cubismo/>.

conseguiam entender que um nu pudesse descer escadas”. (TOMKINS, 2004, p. 97). Duchamp fala desse episódio.

Bom de modo geral, o que estavam querendo era que eu mudasse qualquer coisa no quadro para que ele pudesse ser exposto, porque não desejavam rejeitá-lo completamente [...]. Por isso, nada falei. Disse tudo bem, e tomei um táxi para a exposição, onde peguei meu quadro e fui embora com ele. (DUCHAMP, apud TOMKINS, 2004, p. 97).

Esse fato, narrado por Duchamp foi o início da sua ruptura com grupos e movimentos de vanguardas: para Tomkins 2004, “os efeitos da rejeição o marcariam para sempre”. “Esse foi um momento de decisão na minha vida, [...] Percebi que nunca mais iria interessar-me por formação de grupos depois do que aconteceu”. (DUCHAMP, apud TOMKINS, 2004, p. 98). Talvez, essa seja uma das razões, dentre outras, para o pintor americano Willem de Kooning se referir a Marcel Duchamp como: “O movimento de um homem só”. (KOONING apud, KATO, 2008, p. 40).

Marcel Duchamp supostamente foi um dos artistas mais influentes do século XX. André Breton, fundador do Surrealismo, o definiu como o “Homem mais inteligente do século XX”. (CABANNE, 2015, p 24). Em 1913, depois de participar do *Armory show*²¹ em Nova York com o *Nu descendo uma escada nº1*, Duchamp afasta-se da pintura. Em 1966, em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp fala sobre o episódio ocorrido no salão dos Independentes, em 1912, e do desapontamento com os cubistas.

O cubismo não tinha ainda dois ou três anos de existência, e eles já tinham uma linha de conduta absolutamente clara, estabelecida, prevendo tudo que deveria acontecer. Eu achei muito ingênuo. Isso me esfriou a tal ponto que, como uma reação contra tal comportamento, da parte de artistas que eu acreditava livres, arrumei um emprego. Tornei-me bibliotecário na Biblioteca Sainte-Geneviève em Paris. (DUCHAMP, 2015, p. 26).

Em 1913, ele produz seu primeiro *ready-made* a *Roda de Bicicleta* (figura 1). No ano seguinte em 1914, Duchamp se apropria de um *Porta Garrafas* (figura 2), e o eleva a categoria de objeto de arte. O objeto foi encontrado pelo artista entre as bugigangas de um bazar no Hotel Ville. “A

²¹ Exposição Internacional de Arte Moderna, inaugurada no arsenal do 69º. Regimento em Nova York, na noite de 17 de fevereiro de 1913. Fonte: Duchamp uma biografia.

escolha dos *ready-mades* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”. (DUCHAMP, 2015, 80). Ao mudar-se para Nova York, em 1915, Duchamp deixou os dois objetos, a *Roda de Bicicleta* e o *Porta Garrafas*, na França, guardados em seu ateliê, “[...] minha irmã e minha cunhada pegaram tudo e jogaram no lixo, e não se falou mais sobre isso”. (DUCHAMP, 2015, p. 80). Reeditados foram expostos tardiamente pela 1ª vez em 1936, em Paris na galeria Charles Raton.

Duchamp conta que a criação do objeto *Roda de bicicleta*, foi uma ação desprovida de qualquer intenção ou finalidade: “foi uma coisa que aconteceu como diversão” (DUCHAMP, apud TOMKINS, 2004, p. 155). A peça era apenas para o uso de Duchamp, uso não no sentido de um objeto utilitário, mas no sentido de que ele o utilizava como distração, Duchamp gostava de girar a roda e ficar observando os raios desaparecer e aos poucos reaparecer, na medida em que roda parava de girar. “A roda de bicicleta ‘foi a primeira expressão daquilo que receberia, dois anos mais tarde, o nome de *ready-made*’”. (TOMKINS, 2004, p. 155). Quanto ao porta garrafas, Duchamp o comprou com a intenção de ressignificar o seu valor de uso: “Comprei isso como uma escultura já feita”. (DUCHAMP, apud TOMKINS, 2004, p. 156).

Em Nova York, em 1917, Duchamp propôs um *Urinol* como obra de arte, na *Exposição dos Independentes*. Dessa provocação nasceu o mais famoso e importante *ready-made*, do qual suscitou profundas mudanças, sem precedentes na história da arte e, é considerada uma das principais obras de Duchamp. Tomkins fala como se deu a compra do objeto.

Walter Arensberg Joseph Stella e Marcel Duchamp saíram para comprar esse objeto cerca de uma semana antes da abertura da exposição, [...] eles foram à loja J.L. Mott Iron Works, no número 118 da Quinta Avenida, que vendia equipamentos sanitários, onde Duchamp escolheu e comprou um mictório de porcelana, modelo Bedfordshire, com a parte de trás lisa. Duchamp levou-o a seu estúdio, virou-o de cabeça para baixo e pintou sobre a borda, na parte de baixo do lado esquerdo, em grandes letras pretas, o nome R. Mutt e pôs a data de 1917. (TOMKINS, 2004, p.204)

O título da obra: *Fountain* [Fonte] (figura 3). A fonte ou o mictório proposto por Duchamp provocou acaloradas discussões e acabou não sendo aceito na *Exposição dos Independentes* e, portanto, não foi exposto. A recusa

ao inusitado objeto provocou inúmeros comentários a respeito do ocorrido, vários relatos foram publicados e pouca coisa a respeito ficou esclarecida.



Figura 1: Marcel Duchamp
Roda de Bicicleta.



Figura 2: Marcel Duchamp
Porta Garrafa.



Figura 3: Marcel Duchamp
. Fonte, fotografia de Alfred Stieglitz, 1917.

Ao criar os *ready-mades*, Duchamp intensifica a problematização entre arte e mercadoria. Ao trazer para o campo das artes, objetos industrializados utilitários da vida cotidiana, ele tenciona a discussão sobre o valor estético da obra de arte.

A importância da personalidade extremamente singular de Duchamp reside, portanto, em ter sempre avançado contra a corrente, desvendando impiedosamente o que se encontra sob as censuras repressivas da sociedade moderna. (ARGAN, 1992, p. 441)

Com efeito, Duchamp não se apropria do natural, ele pega o que é moderno do homem, que é todo o natural substituído pelo conhecimento, substituído pelo conceito. Um urinol, uma pia, um banquinho ou um escorredor de garrafas ou outro objeto qualquer industrializado ou manufaturado, que estiverem em sua casa, são objetos criados a partir de uma ideia, de um desenho de designer, com a finalidade de criar um objeto utilitário. Duchamp ressignificou esses objetos simples do cotidiano, abrindo precedentes para os artistas, que nas décadas seguintes deram continuidade a mudanças, que foram precursoras da arte conceitual. Que só ganharia sua primeira exposição

em 1970: A *Information* foi uma das primeiras exposições “pesquisas de art²²”, inaugurada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970. Idealizada pelo curador Kynaston McShine, esta exposição histórica reuniu obras de arte de um movimento, que desafiou os sistemas de galerias e museus. Entre a exposição e o seu catálogo, a *Information* contou com o trabalho de 150 artistas de quinze países, lista de artistas (anexo A).

Para o curador McShine (2019): o catálogo, mais do que apenas reproduzir a mostra, funcionava de forma autônoma, com contribuições na forma de documentação fotográfica, descrições textuais, desenhos e diagramas, alguns deles, fiéis ao movimento e ao momento relativo às obras de arte, ainda não realizadas. Mas antes de falarmos dessa exposição, vamos voltar um pouco no tempo e retomar trabalhos de alguns artistas, que foram protagonistas dessas mudanças, contribuindo com o movimento da arte conceitual.

Os artistas da época, influenciados por movimentos e manifestos de décadas anteriores, buscaram novas proposições na maneira de produzir e de pensar a arte. O fato de que o “estilo” sempre trazia algo da época anterior, contribuiu para que os artistas se agrupassem e elaborassem novos formatos de representação da arte, inaugurando um período, que abarcaria múltiplas linguagens como: a performance, a *Body art*, o *happening*, a escrita, ou um objeto de uso cotidiano, que poderia ser ressignificado para representar uma ideia. Ou ainda, a renúncia do objeto, ou simplesmente apresentar “O vazio”, como obra. Como na proposição de Yves Klein, ao realizar a exposição “Le Vide – o Vazio” em 1958. Uma exposição com a galeria completamente vazia, sem quadros nas paredes, sem esculturas ou outro objeto qualquer exposto, nada, apenas o espaço vazio, uma total desmaterialização do objeto de arte, a obra de arte não seria mais necessariamente balizada pelo objeto palpável, poderia se tornar até mesmo imaterial, invisível, tendo como característica a

²² O curador Kynaston McShine pediu aos artistas nas Américas e Europa, do Canadá à Argentina e da Dinamarca para a Iugoslávia, para fornecer "informações" sobre uma série de novas práticas artísticas que desafiavam tanto a galeria e sistemas de museus - práticas que atraíam predominantemente as mentes e imaginações ao invés de olhos e corpos: Fonte: MoMA, The Museum of Modern Art. *Information Summer 1970*, The Museum of Modern Art de New York, 1970. (Catálogo).

ideia, o conceito. Posteriormente, a arte conceitual vai considerar a ideia como obra, mesmo que essa não venha a ser realizada. Para Lewitt:

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários - rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho mal sucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas - interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final. (LEWITT, 2006, p. 179).

Klein interessava-se por alquimia, levitação, meditação, tocava piano em uma banda de jazz e era faixa preta em judô²³. Sua proximidade com a prática do esporte e filosofias orientais, nos leva a pensar que as ações do artista, eram influenciadas por esse aporte filosófico, que centrava seu interesse pelas sensações, potência e leveza do corpo. É seguro dizer que, esse modo de pensar do artista foi o alicerce dos seus ideais, no campo das artes.

A cor também teve um papel essencial na obra de Klein, a cor era o conceito, era a representação das ideias. O azul intenso de suas telas monocromáticas foi desenvolvido em parceria com um alquimista, e essa cor intensa ele chamou de "*Internatinal Klein Blue (IKB)*", logo depois, foi patenteada como marca registrada. Seus quadros, monocromos, sem imagens e sem nuances na cor, apresentavam uma cor compacta, uma cor pura, que resultava em um azul profundo. O objetivo de Klein era transmitir o conceito de "energia cósmica invisível", sua intenção era a de que o público não fossem triviais observadores, mas, que tivessem a possibilidade de mergulhar no infinito.

Na exposição "Le Vide – o Vazio" em 1958, a recepção do público foi a melhor possível: duas obras "imateriais" foram vendidas e o pagamento deveria ser efetuado em folhas de ouro, que posteriormente seriam jogadas no Rio Sena. O ritual seria finalizado com a queima dos recibos da venda das obras,

²³ Yves Klein nasceu no dia 28 de abril de 1928, em Nice, e faleceu aos 34 anos, vítima de um infarto. Seus primeiros anos de vida foram repletos de viagens, devido ao fato de seu pai ser oficial da marinha. Sua educação foi feita através de escolas de vários países. Ele fez parte de uma família de artistas, seu irmão Pierre Klein, também foi artista, assim como sua mãe, Marie Raymond. Aos treze anos, Klein começou a estudar judô, o que o ajudou a disciplinar o corpo e o espírito.

como prova de que as tais obras nunca existiram. Poderíamos pensar que por trás de toda essa sensibilidade, a exposição “Le Vide”, foi na verdade, uma enfática crítica ao mercado da arte, propondo uma reflexão sobre o valor da obra. Hannah Weitmeier fala da importância de Yves Klein:

Joseph Kosuth consagrou-o como fundador da arte conceitual. Os movimentos Fluxus, os Happenings, as Performances e a Body art, cada um a sua maneira, encontram-se estruturalmente relacionados com o seu trabalho. O que essas correntes tinham em comum era um incentivo á descoberta de uma forma de criatividade que transcende as fronteiras nacionais, definindo critérios estéticos e encarregando-se da sua divulgação. Neste processo Yves Klein desempenha a função clássica do emissário, o arauto de uma nova cultura – invisível ainda, mas inegavelmente presente. (WEITEMEIER, 2001, p. 51).

Para o historiador Giulio Carlo Argan (1992), Piero Manzoni estava ligado a Klein, porém com posições mais drásticas, ao questionar a própria natureza da arte. A produção artística de Manzoni mudou radicalmente após uma visita à exposição “Época Blue”, de Yves Klein, na Galeria Apollinaire, em Milão, no ano de 1957. A exposição era composta de 11 monocromos azuis idênticos. No mesmo ano, influenciado pelos trabalhos de Klein, Manzoni começa a produzir seus primeiros “Acromos”. Em um texto escrito pelo próprio artista, a feitura dos *acromos* é explicada em detalhes: a formação das texturas foi criada, sem qualquer intervenção física do artista durante o processo, o termo *acromo* significa a ausência de cor ou “descolorido”. Manzoni não almejava atingir um branco puro, o artista, desejava livrar a pintura do conteúdo narrativo – utilizando diferentes materiais, como palha, elástico, fibras naturais ou artificiais e até escultura com pele de coelho. O artista seguiu produzindo obras com as quais, ele acreditava estar desvinculando a pintura da forma, da composição ou da sua condição de pintura moderna. “[...] Não consigo entender os pintores que, embora se digam interessados nos problemas modernos, ainda se colocam diante do quadro, como se fosse uma superfície a ser preenchida de cores e formas [...]”. (MANZONI, 1960, p. 18)²⁴.

Em uma das suas obras, *As Linhas*, Manzoni desenhou sobre um rolo de papel, durante o tempo que uma máquina ficava ligada. Posteriormente, o

²⁴ Texto publicado, em italiano, inglês e francês, em “Azimuth”, n. 2, Milão, 1960.

rolo de papel, com a linha desenhada, era colocado dentro de um cilindro de papelão, com a ponta do papel deixada para fora, contendo informações sobre a dimensão da linha e data. Paul Wood diz que: “O desenho propriamente dito permanecia invisível. A ‘obra de arte’ incluía, deste modo, a ideia da invisibilidade como parte de sua matéria principal.” (WOOD, 2002, p. 21).

Manzoni causou inequívoco impacto através de seus projetos de arte, pois suas criações invocavam uma abordagem simples do processo de valorização da arte e da cultura. O artista elevou essa simplificação ao extremo, com suas notórias investidas em busca do novo. A *Base Mágica*, (figura 4) dá a dimensão das suas tentativas e do seu conceito de fazer arte, mas, quando o artista começa a trabalhar com os fluídos corporais, é que ele atinge o ponto alto da sua ousadia e a radicalidade fica ainda mais explícita.

O artista imprime suas digitais, esquerda e direita, em ovos cozidos que foram servidos ao público, que poderia comer a obra. “Em 1960, durante dois eventos, consagrei à arte ovos cozidos impondo minha impressão digital: o público pôde entrar em contato direto com essas obras, engolindo uma exposição inteira em 70 minutos.” (MANZONI, 1963, 49). Ainda com o conceito de fluidos corporais, ele produz a *Respiração de Artista*, a obra consistia numa série de balões vermelhos, azuis e brancos, inflados e presos em uma base de madeira com o título inscrito: “*Respiração do Peiro manzoni – artista*” (figura 5). O artista, ainda produziu as *Declarações de Autenticidade*. “Em 1959, pensei em expor pessoas vivas (outras mortas, preferia fechá-las e guardá-las em blocos de plástico transparente); Em 61, comecei a contratar pessoas para “expô-las”. A estes meus trabalhos, dou um ‘cartão de autenticidade’”. (MANZONI, 1963, p. 49). Em outra produção, a obra consistia em uma esfera sustentada por um jato de ar.

Em 1960 fiz um projeto antigo: a primeira escultura no espaço: uma esfera suspensa sustentada por um jato de ar. Com base no mesmo princípio, trabalhei então em “corpos absolutos de luz”, esferóides que, apoiados pelo jato de ar adequadamente orientado, giravam sobre si mesmos, criando um volume virtual. (MANZONI, 1963, p. 49).

Postumamente foi publicado um livro de artista, por Jes Petersen, com 100 páginas, em de plástico transparente, presas por uma folha de metal

branca, onde apenas a página do título contém um texto e todo o resto permaneceu em branco.

“No mês de maio de 61, produzi e embalei 90 caixas de *Artist's Shit* (30 gr cada), preservadas naturalmente (feitas na Itália). Em um projeto anterior, eu pretendia produzir frascos de *Artist's Blood*²⁵. (MANZONI, 1963, p. 49). Talvez esse trabalho, seja, entre todos, o mais conhecido, o emblemático *Artist's Shit* ou Merda de Artista, (figura 6). Manzoni manda envasar 90 pequenas latas, cuidadosamente lacradas e rotuladas em italiano, francês, inglês e alemão; no rótulo, continha o nome do produto enlatado, neste caso, *Merda de Artista*, além da data de fabricação, havia informações sobre a conservação e o peso do produto (30 gramas); e eram enumeradas de 1 a 90, para garantir a autenticidade de cada lata. O valor de cada lata deveria ser negociado pelo equivalente ao seu peso, na cotação do ouro. A obra atravessou o período final da arte moderna e testemunhou a ascensão da arte conceitual e contemporânea, chegando ao século XXI, como uma obra consagrada.



Figura 4: "Base mágica" (1961), Madeira, Piero Manzoni.

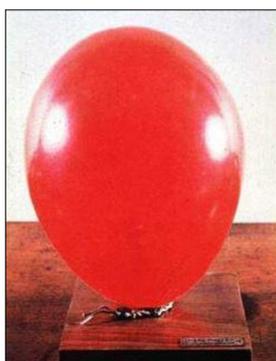


Figura 5: Respiração de artista, Piero Manzoni (1960).

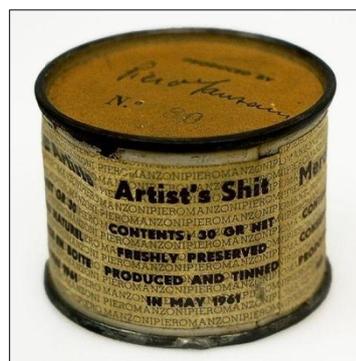


Figura 6: Merda d'artista Piero Manzoni (1961).

Joseph Beuys, entre os artistas precursores da arte conceitual, talvez tenha sido o mais político de todos. Crítico ferrenho da guerra do Vietnã e do sistema de ensino do qual ele fez parte como professor de escultura na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf entre 1961 e 1972. No início da carreira artística, participou do grupo Fluxus, onde realizou os primeiros happenings e performances, que ele chamava de “Ações”. Beuys comungava

²⁵ Acessado em: <https://www.pieromanzoni.org/>

do pensamento de Schiller²⁶, na conferência pronunciada no *Palazzo Taverna*, Roma, e publicada em *Incontri Internazionali d'arte* em 12 de abril de 1972, com o título “La Rivoluzione Siamo Noi.” - A Revolução somos nós - Ele defende que a única maneira de liberdade é a ciência e a arte, porém a arte vem em primeiro lugar, uma vez que:

“O cientista é livre na medida em que é livre para autodeterminar o seu pensamento, mas tal liberdade acaba no exato momento em que o pensamento deve subordinar-se às exigências da lógica: o vínculo do pensamento lógico representa, portanto, o limite intrínseco do conceito científico.” (BEUYS, apud COTRIN, 2006, p. 304/305).

Em seus trabalhos, Beuys sempre trabalhou com a relação entre o indivíduo e a sociedade, ou melhor, entre o indivíduo e o mundo, destacando o papel a arte, como um processo de ação, uma ação que deve ser realizada e levada adiante, que deve ser executada e concluída, como uma ação social, política, individual ou coletiva, uma ação concreta ou abstrata, uma ação poética.

Beuys teve uma forte atuação política, e, não compactuava com a estrutura conservadora da instituição de ensino, mas nessa presente pesquisa vamos nos ater aos aspectos artísticos da sua produção, obviamente, as particularidades da arte, por vezes ou quase sempre, se confundem e se misturam com atos políticos e sociais, porém vamos fazer uma tentativa de concentrar o olhar no âmbito da arte.

Joseph Beuys tinha uma forte tendência mítica. O acidente de avião sofrido em 1943, que em seu relato, ele foi salvo por integrantes de uma Tribo Tártara localizada na região da Criméia²⁷, que o resgatou e o cobriu com gordura e feltro, para mantê-lo aquecido, embora nunca tenha sido comprovada a veracidade desse acidente, fato, é que Beuys usou dessa narrativa, para compor o seu “personagem”. Essa estreita relação com o universo mítico, que envolve: lendas, natureza, animais, feltro, mel e a gordura,

²⁶ Johann Christoph Friedrich Von Schiller, um dos maiores literatos alemães do século XVIII, Era poeta, dramaturgo, filósofo e historiador. Acessado em: <https://www.infoescola.com/biografias/friedrich-schiller/>

²⁷ Nômades que se declararam neutros, encontram o moribundo no seu território e o envolvem com feltro e gordura, ajudando-o a recuperar o calor e a tratar de seus ferimentos. Renascido em território asiático, ainda durante a guerra, Beuys foi capturado pelas forças britânicas e, liberto no mesmo ano. Acessado em: http://mouro.com.br/JosephBeuys_OSentidoDaVida.pdf

sempre estiveram presentes em suas ações performáticas, por exemplo, o feltro e a gordura representam a sobrevivência, o mel, como o próprio artista explica, está ligado à capacidade do ser humano, em produzir ideias e pensamentos, que em alguns campos podem levar à morte:

O mel na minha cabeça naturalmente tem a ver com o pensamento, enquanto os humanos não tem a capacidade de produzir mel, eles têm a capacidade de pensar, para produzir ideias. O mel é indubitavelmente uma substancia viva – pensamentos humanos também podem ter vida, por outro lado intelectualização pode ser mortal para o pensamento: pode-se levar outras mentes à morte na política ou na academia. (BEUYS)

Em uma das suas obras mais emblemática, a performance “*I like America and America likes me*”, “Eu gosto da América e a América gosta de mim”, em 1974. O artista fica confinado num espaço reservado dentro de uma galeria, junto com um coioote selvagem. “O coioote era considerado uma divindade pelos nativos, e a performance xamânica de Beuys ilustrava a degradação da cultura indígena, no que era uma crítica ao imperialismo americano e à guerra do Vietnã”. (FARTHING, 2011, p. 513).

A realização da performance *I like America and America likes me*, se deu da seguinte forma: ao chegar ao aeroporto, em Nova York, o artista foi coberto por uma manta de feltro, colocado em uma maca e levado para uma ambulância, que o transportou até o prédio, em que ficava a Rene Block Gallery. Ao chegar, o procedimento se repete, Beuys foi levado até o interior da galeria de maca, isso garantiu que o artista não tocasse o solo americano. Beuys usava chapéu, luvas, um cajado, que ficava pendurado no braço e um triângulo pendurado no pescoço que emitia um som. No espaço, além do coioote, havia pilhas de jornais do *The Wall Street Journal*, que foi espalhado no chão para o coioote urinar, um amontoado de palha e a manta de feltro. Quando o artista entrou no espaço, reservado para a ação, o coioote fica inquieto com a presença humana, Beuys segue seu ritual, sempre com o cajado pendurado em um dos braços, ele interage com o coioote, o artista dividiu o espaço com o coioote durante 8 horas diárias, por três dias seguidos, a ação terminou quando, o artista abraçou o coioote selvagem. Ao finalizar a performance, Beuys retorna ao aeroporto da mesma maneira que chegara: coberto pelo feltro e de maca.

É seguro dizer que, Beuys não representou, ele vivenciou a arte, defendeu uma causa, através de manifestações artísticas, pouco convencionais para os padrões da época, integrou política, arte e pedagogia. Travou uma batalha com as instituições de ensino, um dos seus importantes manifestos sobre o ensino foi através da obra: “*How to explain pictures to a dead hare*”, “Como explicar quadros a uma lebre morta”. Beuys fez uma crítica contundente à estrutura pedagógica vigente. A polêmica performance, foi realizada em 1965, e se deu da seguinte forma.

Com o rosto coberto com mel e folhas de ouro, no valor de 50 dólares, Beuys explicava seus desenhos para a lebre morta, embalada em seus braços, com uma placa de metal, colocada na sola do seu sapato direito, que emitia um ruído compassado que contrastava com os sussurros do artista.

Como explicar quadros a uma lebre morta foi essencialmente uma crítica à falta de acessibilidade da arte, às formas restritas de compreensão e de medição de valor da arte. Ao invés de explicar, Beuys propõe uma abertura do entendimento da arte, uma invasão da democracia onde todos têm o direito de participar e compreender a arte.

Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, 1965. Kosuth apresenta uma obra, que consistia em: uma cadeira de dobrar de madeira, a reprodução fotográfica da mesma cadeira e ampliação fotográfica da definição do termo "cadeira", retirado do dicionário. Esse período de transformações significativas, caracterizadas por sua transitoriedade e senso de divisão da realidade, foi definido dessa maneira por: Harry Flynt, artista do fluxus²⁸.

A “arte do conceito” é antes de tudo uma arte na qual o material é o conceito, assim como, por exemplo, o material da música é o som. Como os conceitos têm íntima ligação com a linguagem, a arte do conceito é uma espécie de arte da qual o material é a linguagem. (Dempsey, 2010, p.240).

²⁸ Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], “uma forma de viver e morrer”, com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos. Fonte: FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

As práticas artísticas conceituais foram realizadas sob diversos aspectos, e por isso, poderiam assumir contornos e limites diferenciados/inimagináveis. Para Kosuth: “A arte conceitual é um conceito, que tem um significado particular em um determinado momento, mas, que existe apenas como uma ideia, usada por artistas vivos e que, em última análise, existe apenas como informação”. (KOSUTH, 2019, P. 69). Numa visão geral da produção da arte conceitual, podemos dizer que, ela envolve questões sociais, políticas, históricas, assim como, a influência dos meios de comunicação como televisão, cinema e fotografia. Com isso, tal prática convive com decisões, que transcendem a produção de arte preestabelecida. Todas elas repercutem na ação do artista, de modo que, os artistas que desejavam atuar criticamente à realidade que se impusera, sabiam que deveriam participar, elaborar e organizar planos em diferentes níveis de complexidade, para atender aos seus próprios anseios. Os artistas estimulavam a participação do público em suas ações, a fim de que este pudesse envolver-se na prática ou intelectualmente na obra. O curador Kynaston McShine fala dessa nova experiência:

Muitos dos jovens artistas altamente intelectuais e sérios aqui representados têm se voltado para a questão de como criar uma arte que alcance um público maior do que aquele que tem se interessado pela arte contemporânea nas últimas décadas. Sua tentativa de serem poéticos e imaginativos, sem serem indiferentes ou condescendentes, os levou às áreas de comunicação que a *information* reflete. (MCSHINE, 2019, p. 139, tradução nossa).

Em conformidade com o conjunto de ações dos artistas, aqui referidos, cada qual a seu modo, contribuiu para que o movimento de arte conceitual, delineada inicialmente em Nova York, aos poucos, fosse ganhando corpo entre vários artistas individualmente. Antes da *Information*, no ano anterior, em 1969, foi realizada a exposição Arte Conceitual e Aspectos Conceituais, no Centro Cultural de Nova York, onde o termo “Arte Conceitual” foi formalmente apresentado, e no ano seguinte, em 1970 a *Information*, anteriormente mencionada, consolidou o movimento da arte conceitual.

A *Information*, contou com a participação de 150 artistas, de vários países. Entre eles, importantes artistas da Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia; o que contribuindo com um intercâmbio intelectual, com a comunidade internacional de artistas, solidificando esse novo conceito, de fazer

arte. Os artistas brasileiros convidados para participar da mostra internacional *Information* foram: Artur Barrio, (figura 7), Cildo Meirelles e Hélio Oiticica.

A *Information*, possivelmente tenha nascido em consonância, com o agitado contexto político e social da época. O curador Kynaston McShine diz que: “O material apresentado pelos artistas era bastante variado, e também espirituoso, se não rebelde, o que não era muito surpreendente, considerando-se a situação social e política, crises econômicas que são fenômenos quase universais de 1970.” (MCSHINE, 2019, p. 138, tradução nossa). Os artistas desafiavam o tradicionalismo, muitos trabalhos utilizavam materiais efêmeros, outros trabalhos só existiam no formato de fotografias. O *Spiral Jetty* de Robert Smithson, por exemplo, foi apresentado em 8 painéis fotográficos, em alguns casos, a radicalidade era ainda mais expressiva e desafiadora. “A *Information* foi propositadamente ampla e informal. É uma introdução ao trabalho do qual provavelmente emergirão muitas das preocupações estéticas dos anos setenta”. (MCSHINE, 2019, sem paginação, tradução nossa). O artista Vito Acconci, por exemplo, mudou seu endereço para o MoMA e todos os dias recolhia suas correspondências pessoais, no Museu, Hélio Oiticica, por sua vez, criou o espaço, “quartos”, o artista ocupou o espaço com camas, para proporcionar momentos de relaxamento para o público. “A atividade desses artistas era pensar em conceitos mais amplos e cerebrais, do que o “produto” esperado do ateliê.” (MCSHINE, 2019, p. 139, tradução nossa). Esses e tantos outros trabalhos inauguraram um novo momento da arte, o movimento da arte conceitual estava definitivamente no eixo internacional das grandes instituições.

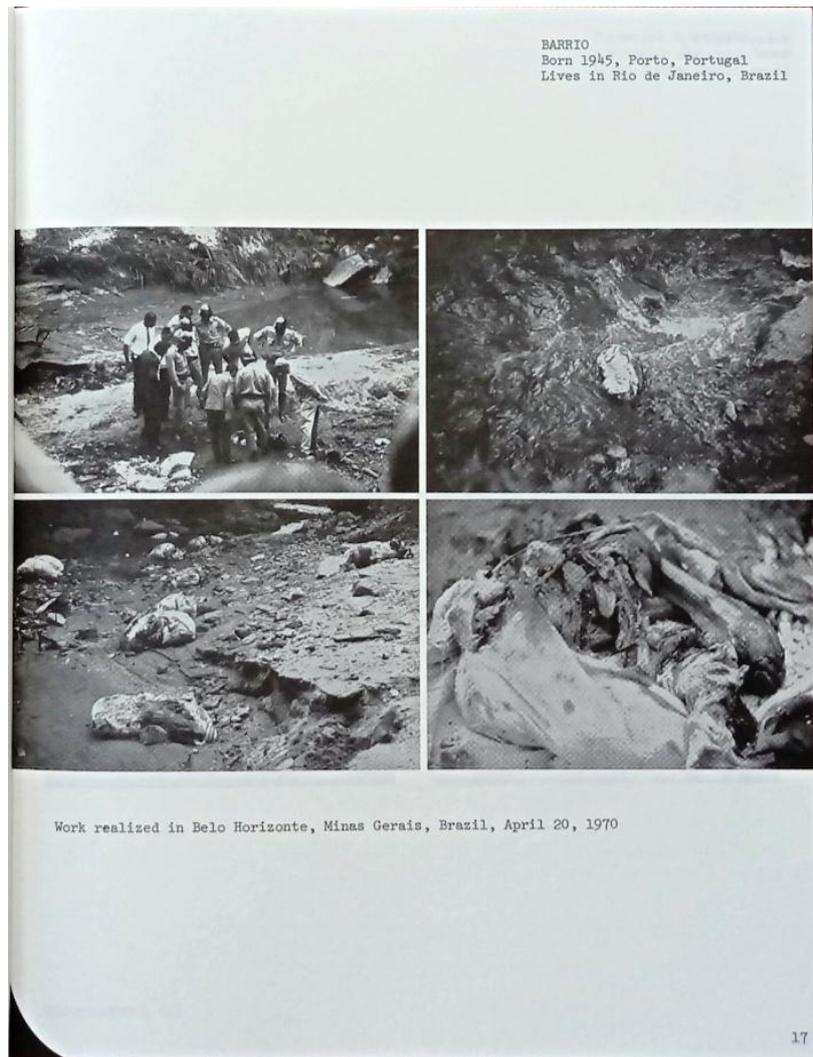


Figura 1: Imagem do catálogo, The Museum of Modern Art, 1970.

CAPÍTULO 2 Situações

2.1 Cadernos livros

Artur Barrio começa a produzir os “cadernos livros” em 1966, dando continuidade nos anos seguintes: 1967, 1968 e 1969. Os cadernos livros, cadernos de artista ou cadernos de anotações podem representar um arquivo de memórias, um arcabouço de ideias para trabalhos futuros, ou ainda, podem armazenar uma vasta fonte de informações que documentam o estágio inicial do desenvolvimento das obras do artista, podendo esclarecer parte do seu processo criativo. Os “cadernos livros”, assim nomeados pelo artista, nesse sentido, como ele diz, “(...) representam em meu trabalho, o embrião dos mesmos (...), cadernos Livros começou (sic) como trabalho em 1969 (...)” (BARRIO, apud CANONGIA, 2002, p. 138).

Os cadernos livros de Artur Barrio, são cadernos comuns com um tratamento simples, as capas são revestidas com fitas adesivas, (figura 8), lembrando uma couraça que protege o emaranhado de anotações nas páginas, páginas que por sua vez, apresentam uma escrita urgente, rápida, quase como garatujas, sem preocupação com o alinhamento ou com rasuras, caracterizando a urgência e a espontaneidade do gesto, onde o artista pensa e age impulsivamente. Os cadernos também trazem anotações e relatos, que documentam o processo criativo de trabalhos já realizados, (Figura 9). Barrio narra com riqueza de detalhes o que aconteceu durante a realização das suas ações, os relatos vêm acompanhados de registros fotográficos das situações deflagradas por ele, e anotações sobre os materiais utilizados para compor às situações, (figura 10).

Em alguns cadernos o artista agrega objetos colados nas páginas como mostra a (figura 11), uma lâmina de faca, junto a um possível projeto a ser realizado, o que, quanto à forma, deixa claro que os cadernos também são espaços de experimentações visuais. Em outra análise, os cadernos parecem uma tentativa de colocar ordem no aparente caos presente nas situações. Num primeiro olhar, podemos perceber o embate entre o que aparece e o que é velado pelas rasuras, abrigando ideias que são apresentadas de uma forma

descontínua, parecendo que não há uma conexão entre elas. Cecília Cotrim faz uma breve definição desses cadernos:

Esses cadernos, que tendem a uma escrita íntima, espécie de diário, são, ao mesmo tempo, radicalmente abertos, justo por se constituírem em traços de um fazer poético inteiramente devotado à experiência com o mundo das coisas, em pleno fluxo da vida. (COTRIM, 2003, p. 58)²⁹.

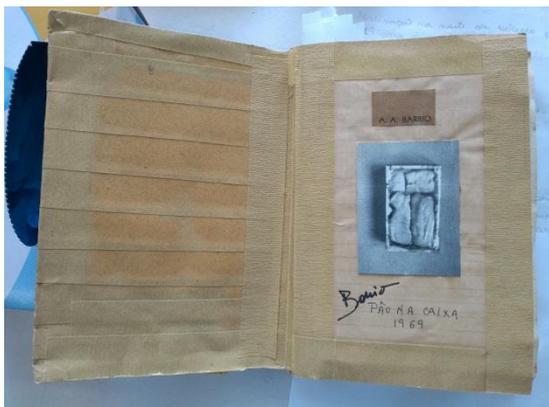


Figura 8: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind. Registro Nosso.

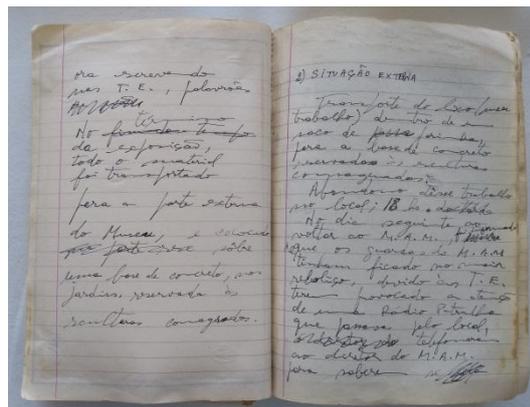


Figura 9: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind. Registro Nosso.

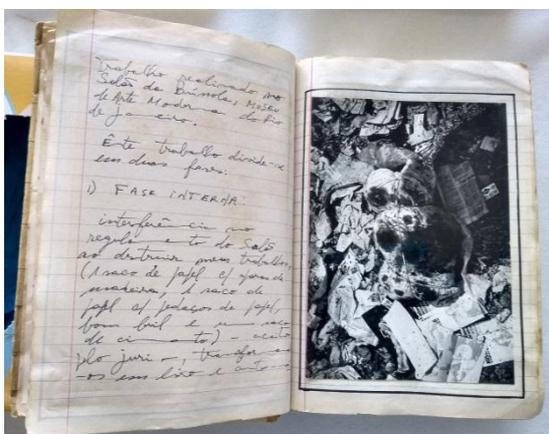


Figura 10: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind. Registro Nosso.



Figura 11: Cadernos livro, Coleção Gilberto Chateaubrind. Registro Nosso.

Os Cadernos livros de Artur Barrio são semelhantes a mapas, são cartografias de ideias, talvez uma tentativa de uma organização do real. Em seus cadernos há momentos em que Barrio parece traçar caminhos de como

²⁹ COTRIM, Cecília. Fluxo poéticos: arte e vida. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 13, n. 16, p. 53-61, nov. 2003. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/166>>. Acesso em: 09 de Agosto 2022.

viver a realidade das ruas, deslocamentos e vivências presentes nas ações e deflagrações. Poderíamos dizer que, os cadernos livros de Artur Barrio são documentos identitários do seu autor, uma vez que sua escrita não cumpre um papel comprometido com a plástica de uma linguagem artística, pelo contrário, eles são o testemunho fiel das convicções e dúvidas de um artista sempre em processo. A partir desses cadernos livros, Barrio começa efetivamente, a deflagrar as “situações” em 1969 no Rio de Janeiro.

Com o propósito de melhor entendermos a escrita no trabalho do artista, vamos fazer um pequeno percurso por trabalhos em que Artur Barrio, ao longo da sua carreira, tornou a palavra escrita presente nas obras, talvez, ele tenha produzido nos cadernos livros, um espaço de liberdade imune a estereótipos e à padronização do pensamento, onde os mesmos tornaram-se um meio.

Artur Barrio expandiu a escrita dos cadernos para outros suportes, levando-a para as paredes dos espaços expositivos em uma ação direta dentro da obra, fazendo com que a escrita, antes como projeto nas páginas dos cadernos, agora sendo parte da obra, se impusesse como material visual e conceitual.

Nas décadas seguintes, Barrio realizou varias experiências enumeradas em sequência, onde a palavra escrita esteve presente: Experiência nº5 em 1991, Experiência nº14, Experiência nº15, Experiência nº16, Experiência nº17, e a Experiência nº18, essas últimas realizadas no ano de 1999.

A palavra agora está na parede, impondo-se como conceito e plasticamente, fruto de um gesto imediato que não se preocupa com qualquer tipo de acabamento. Sua obra é de difícil acesso: de uma singularidade desconcertante, nela Artur Barrio deixa fluir sua caligrafia intencionalmente descuidada no corpo da obra.

Nos cadernos livros como nas paredes, sua escrita fica como registros de sua passagem, produzindo um lugar de memórias. Nas obras em galerias, Barrio anota hora, local e data nas paredes, (figuras: 12 e 13). Depois de plasmadas, elas duram por um tempo, até que ao fim da exposição, são apagadas, destruídas, cabendo aos registros destes projetos revelarem sua característica efêmera e transitória.



Figura 12: Página do livro "Uma extensão no tempo". 1995.

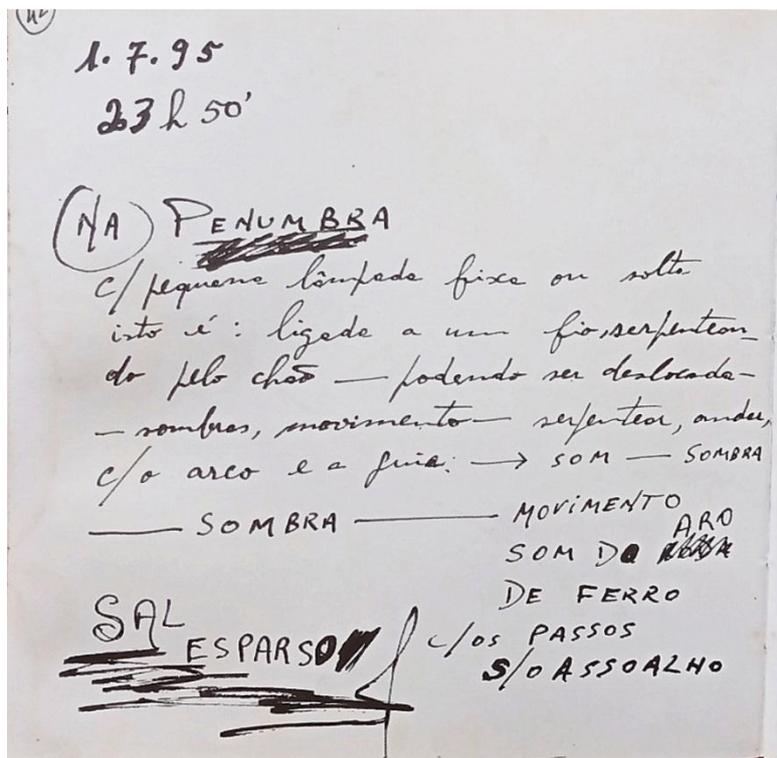


Figura 13: Página do livro "Uma extensão no tempo". 1995.

2.2 - Situações - Salão da Bússola

O Salão da Bússola foi realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM em novembro de 1969, evento promovido pela agência Aroldo Araújo Propaganda³⁰, em comemoração aos seus cinco anos de existência. De acordo com o Item 4 do regulamento do salão (Anexo A), os artistas: “no Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto etc...” (arquivo documental acervo MAM/RIO, 1969). Alguns artistas inscreveram seus trabalhos utilizando o “etc.” como categoria: Ângelo Hodick inscreveu três trabalhos, Emanuel Attias inscreveu um trabalho e Cildo Meirelles inscreveu três trabalhos, totalizando sete obras inscritas na categoria “etc”. Inegavelmente, houve uma grande quantidade de trabalhos inscritos, mais de mil, chegando ao ponto de causar preocupação na organização do evento. Em uma reportagem do Jornal do Brasil, em 16 de outubro de 1969, os promotores do evento explicam que os trabalhos eram muito amadores e em fase experimental. “Um deles é o do Ângelo Hodick [...]. Esse artista apresentou 10 trabalhos, sob o título “Ritual”, sendo um deles, uma garrafa de cerveja com um copo, dedicado ao júri.” (jornal do Brasil, 1969, p. 21). Os trabalhos selecionados nas diversas categorias totalizaram 890 obras, (Anexo B). Dos 336 artistas inscritos, 129 foram aceitos.

Artur Barrio estava entre os 129 artistas selecionados, para participar do Salão da Bússola, Barrio inscreveu trabalhos nas categorias objeto e escultura. Foi nesse salão que o artista apresentou seu primeiro trabalho composto com materiais precários, que, posteriormente, viria a ser a principal matéria prima de suas obras. Assim, nascia à primeira versão do trabalho mais emblemático da carreira do artista, “As Trouxas Ensanguentadas” (T.E).

³⁰ Em Outubro de 1969. Ao completar cinco anos, a Aroldo Araújo Propaganda Ltda. lança o *Salão da Bússola*, em que comunicação e pesquisa fossem as notas dominantes de todas as obras expostas. O projeto tomou forma e rapidamente transpôs o reduzido círculo que o originara. Tornou-se um acontecimento público de repercussão nacional e internacional. Congregando as modernas tendências de expressão gráficas visuais. Fonte: Jornal da Bússola edição especial Julho de 1972/Arquivo MAM/Rio.

Situação.....ORHHHHH.....ou.....5.000....T.E.....EM.....N.Y.....CITY.....(1969).

Este trabalho divide-se em duas fases:

1) Fase Interna.

Artur Barrio produziu uma obra com retos do lixo cotidiano, o trabalho foi visto como uma obra que desafiava os padrões e abria caminho para novas possibilidades. A presença dos elementos orgânicos, como a carne, e os efeitos do tempo, como a deterioração das trouxas, foram lembrados como elementos chave que permitiram ao artista criar um ambiente único e inovador para a sua exposição.

Situação.....ORHHHHH.....ou.....5.000.....T.E.....EM.....N.Y.....CITY.....(1969). Foi realizada no Salão da Bússola em 05 de novembro de 1969, a obra era composta de sacos de papel cheios de folhas de jornal, espuma de alumínio e cimento manchados de tinta vermelha e amarrados em trouxas. Barrio pendurou uma delas no teto do espaço expositivo e espalhou o resto pelo chão, (Figura 14).

Decorrida uma semana do início da exposição, Barrio introduziu pedaços de carne nas trouxas, desse modo o artista continuou com a sua provocação contra os padrões do espaço institucional, abrindo precedente para novas possibilidades, novas experimentações e, conseqüentemente, para uma nova maneira de fazer arte. Nessa fase interna, as trouxas ficaram expostas por 30 dias. A obra de Barrio foi bem recebida pelo público que interagiu com o trabalho, deixando seu próprio lixo junto à obra, ou, num claro manifesto, escrevendo nas trouxas.

No Salão da bússola no MAM, foram feitas três trouxas e depois no decorrer da abertura da exposição eu criei uma ação, uma situação, na qual fragmentei uns pacotes de vários materiais e isso criou uma espécie de lixo que foi integrado nas trouxas. (Entrevista a Izabel Salema, 2017)³¹.

³¹ Em Entrevista a Izabel Salema Acessado em: <https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>



Figura 14: Fase interna, Situação....ORHHHHH....OU 5.000...T.E...EM...N.Y...CITY....(1969)
Salão da Bússola, Coleção Particular: New York.

2) Fase externa.

Na segunda fase, a fase externa do trabalho, as trouxas foram levadas para os jardins do museu pelo artista. Para transportar a obra, Barrio utilizou um saco de 60k, usado para transportar trigo. O artista as acomodou sobre uma base de concreto no jardim do museu, lugar reservado as esculturas, (Figura 15). Barrio conta:

Abandono desse trabalho no local às 18hs. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior reboliço, devido às T.E. Terem provocado à atenção de uma rádio patrulha que periodicamente passava pelo local./.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo.....(BARRIO, apud CANONGIA, 2002, p.18).

O artista relata que devido à demora na resposta do MAM aos policiais, que questionaram a instituição se aqueles objetos faziam parte de algum evento, no dia seguinte, às 13hs, todo o material foi levado para o depósito de lixo do museu. Ao serem levadas para o lixo, foi decretado o fim da existência física e material das trouxas, no entanto, sua duração imaterial permaneceria,

seja nos registros fotográficos ou na memória. As trouxas de Barrio estavam apenas começando o percurso de sua história.



Figura 15: Fase Externa Situação...ORHHHHH.....ou...5.000...T.E...N.Y...CITY....(1969)
Salão da Bússola MAM/RJ. Coleção particular: New York.
Registro: César Carneiro.

2.3 - Defl.....Situação.....+S+.....Ruas.....Abril.....1970.

Depois de apresentar o trabalho Situação.....ORHHHH.....ou.....5.000....T.E....EM.....N.Y.....CITY.....(1969). No Salão da Bússola em Novembro de 1969, no ano seguinte, na primeira quinzena do mês de Abril de 1970, Barrio deflagra a Situação DEFL..... – SITUAÇÃO - +S++..... RUAS..... Deflagramentos de Situações sobre ruas. A situação foi realizada nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, (Figura 16), Artur Barrio contou com a colaboração de Luiz Alphonsus, que tinha a função de motorista e César Carneiro que fez os registros fotográficos da intervenção, e com o apoio de um veículo que transportava os materiais, Artur Barrio ia depositando os sacos nos lugares escolhidos. A ação teve início às 10 horas da manhã, Barrio conta como foi:

[...] a tática usada foi a seguinte:..... Avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, 60Kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado. (BARRIO, 1978, p. 14).

Se na primeira aparição das Trouxas Ensanguentadas o palco foi o museu e seus jardins, no espaço reservado às artes, aqui o cenário é outro, as ruas da cidade do Rio de Janeiro, que em uma ação direta tem conseqüentemente os transeuntes como alvo principal. “Objetivo: Fragmentação do cotidiano em função do transeunte” (BARRIO, 1978, p. 14). Ao considerar os sacos, “objetos deflagradores”, ou “Centros acumulativos de energéticos”, Barrio eleva o lixo e restos escatológicos ao status de arte, como já o fizera anteriormente, no Salão da Bússola, a abjeção estava presente mais uma vez em seu trabalho. Barrio fala como era o trabalho:

DEFL..... –SITUAÇÃO- +S+.....RUAS.....
 DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES SOBRE RUAS: (OUTRAS SUPERFÍCIES INCLUIDAS) PROJETO: LANÇAMENTO DE 500 SACOS DE PLÁSTICO CONTENDO: Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não, Modess, pedacos de algodão usados,

Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), Etc. (BARRIO, 1978, p. 14).

Vale registrar que, mesmo havendo similaridades entre os materiais utilizados nas duas ações, essa ação não se tratava de um desdobramento das trouxas. Desses quinhentos sacos, o artista fixou fitas adesivas em cem e os assinou e datou. Algumas pessoas se interessaram pela ação deflagradora, ora questionando a natureza e o significado daqueles objetos ou oferecendo ajuda, “Na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduiche.” (BARRIO, 1978, p. 14). Esse episódio expõe um provável, esgarçamento do limite entre arte e vida na obra de Artur Barrio. Ligia Canongia explica que:

O envolvimento do espectador na obra, no início da década de 1970, era de fato um novo motor a impulsionar o caráter ativo da arte, uma forma de torná-la mais incisivamente imiscuída no tecido coletivo, como um agente comportamental. (CANONGIA, 2002, p. 203).

Artur Barrio corrobora essa análise:

Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas etc., automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é:... Os pedestres etc. (BARRIO, CANONGIA, 2002, p. 146)

Alguns locais da ação foram ruas com pouco movimento, portanto não houve a interação direta com o público, nem tampouco foi preciso usar de estratégias para deixar os “objetos deflagradores”, nesses locais.

Às 16 horas, nos lagos do Museu de Arte Moderna – MAM Rio de Janeiro, a ação de deflagramentos teve seu encerramento. “Os pontos onde foram deixados os sacos (objetos deflagradores), criaram entre si, continuidades elétricas.” (BARRIO, 1978, p.15).

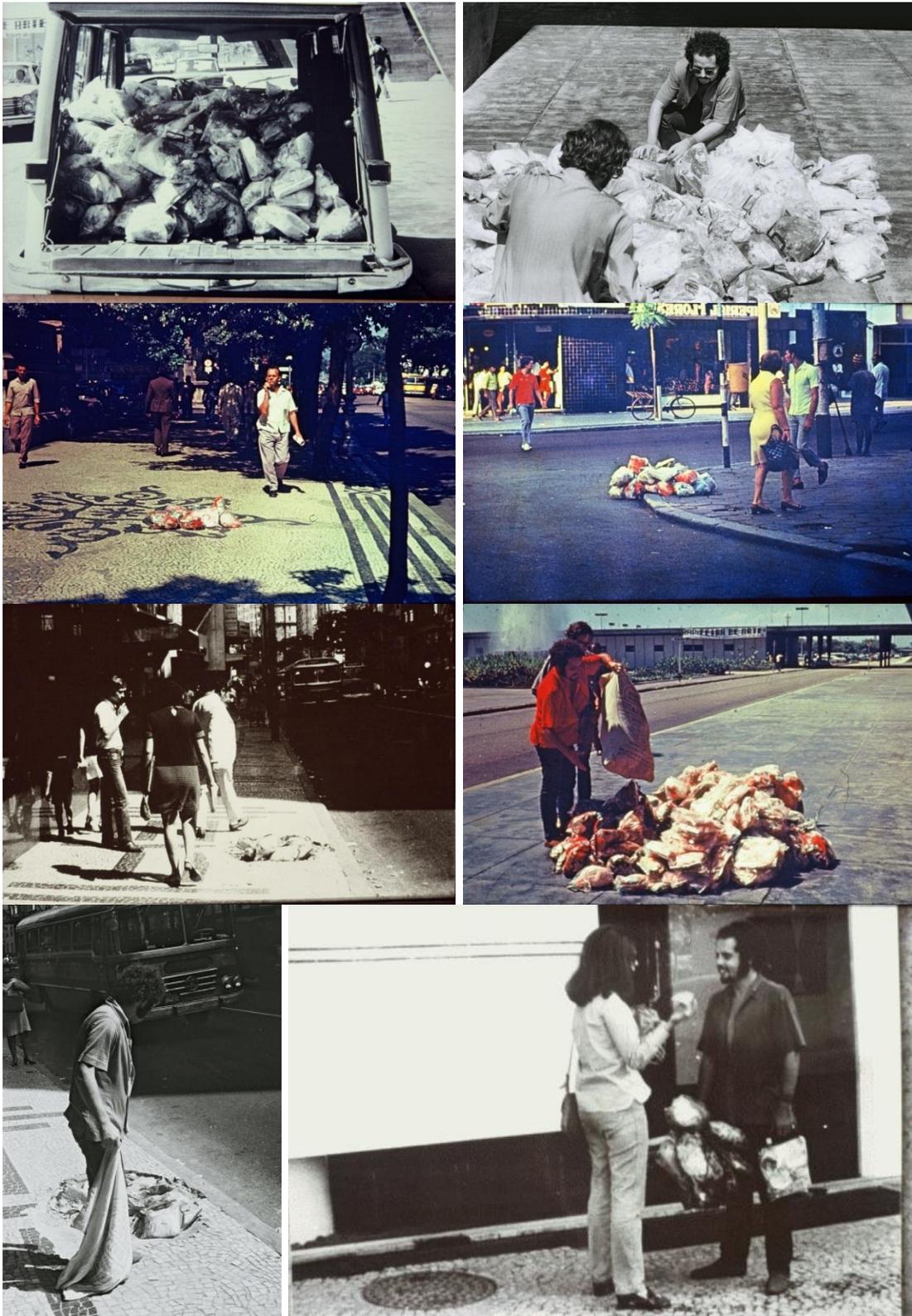


Figura 16: Defl.....Situação.....+S+.....RuasAbril.....1970.

2.4 - Mostra do Corpo à Terra

No ano seguinte, em 20 de Abril de 1970, Situação... ORHH...ou...5.000...T.E...N.Y...City...1969, teve seu desdobramento na Mostra Do Corpo à Terra, no Parque Municipal em Belo Horizonte, às margens do Rio Arruda, realizada entre os dias 17 e 21 de Abril do mesmo ano. Comumente conhecida como “*Do Corpo a Terra*”, na ocasião da mostra, ocorreram dois eventos conjuntos: “Objeto e participação”, que foi realizada no espaço expositivo do Palácio das Artes e a manifestação “Do Corpo à Terra”, que ocupou a área externa do Palácio das Artes, no Parque Municipal de Belo Horizonte³².

Com patrocínio da Hidrominas - Empresa de Turismo do Estado de Minas Gerais, a mostra foi organizada pelo crítico e curador de arte Frederico Moraes, que foi convidado para organizar a exposição, pela idealizadora do evento Mari'Stella Tristão. Diretora do setor de exposições do recém-criado Palácio das Artes, Mari'Stella também era responsável pelo Salão de Ouro Preto, Moraes que em ocasiões anteriores, já havia utilizado áreas externas como extensão de museus e galerias, teve a ideia de utilizar o espaço externo do palácio das artes, que é o parque municipal. Moraes fala da experiência anterior de utilizar áreas externas:

Por outro lado, 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, [...] o Aterro do Flamengo foi considerado uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (MORAES, 2001, Sem paginação).

Moraes observa que as exposições mudavam de tema ou técnica a cada ano: mídia, pintura e desenho eram temas recorrentes. No ano de 1970, o tema era a escultura, Frederico Moraes comenta que: “[...] substituí a escultura pelo Objeto, ao mesmo tempo em que incluí como área de atuação dos artistas o

³² O Parque Municipal Américo Renné Giannetti, inaugurado em 26 de setembro de 1897, foi projetado em estilo romântico inglês, pelo arquiteto paisagista francês Paul Villon, para ser o maior e mais bonito parque urbano da América Latina. Acessado em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-de-parques-e-zoobotanica/informacoes/parques/parque-municipal-americo-renne-giannetti>

Parque Municipal. Na segunda metade dos anos 1960, o objeto estava na ordem do dia.” (MORAES, 2001, p. 1). Um grupo de jovens artistas, que compunha a cena de vanguarda da Arte no Brasil, naquele momento, foi convidado a participar da mostra, os artistas receberam cartas convite, do diretor-presidente da empresa patrocinadora, autorizando a realização dos trabalhos no parque, também receberam passagens de ônibus e hospedagem durante o evento. Moraes enumera as inovações:

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 permaneceram 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. Finalmente, também, pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista. Desde a realização da mostra Vanguarda Brasileira, eu já vinha questionando o caráter exclusivamente judicativo da crítica de arte, dando-lhe uma dimensão criadora. A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista. (MORAES, 2001, Sem paginação).

Segundo Frederico Moraes (2017), “Não houve nem um tipo de limitação ou censura prévia, mesmo que a mostra tenha acontecido pouco mais de um ano depois, do Ato Institucional número 5, o AI-5³³, o que de certa forma, foi surpreendente.” Os artistas não levaram trabalhos prontos, tudo foi feito no local da instalação, dentro do parque.

Foi o que aconteceu em Belo Horizonte. As “Touças 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

³³ O Ato Institucional nº 5, conhecido usualmente como AI-5, foi um decreto emitido pela Ditadura Militar durante o governo de Artur da Costa e Silva no dia 13 de dezembro de 1968. O AI-5 é entendido como o marco que inaugurou o período mais sombrio da ditadura e que concluiu uma transição que instaurou de fato um período ditatorial no Brasil. Veja mais sobre "O que foi o AI-5?" em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm>

por Cildo Meireles³⁴ foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, em Ouro Preto [...]. Lotus Lobo precisou interromper sua plantação de milho, pressionada por policiais de uma radiopatrulha. [...] Enquanto numa ponta Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercavam, com cordonetes, uma área do parque, na retaguarda funcionários desfaziam o trabalho. E antes que as saúvas começassem a devorar o açúcar lançado sobre uma trilha aberta na terra vermelha da Serra do Curral, no trabalho executado por Lee Jaffe a partir de uma ideia de Hélio Oiticica, ela foi destruída pelo trator de uma empresa mineradora. (MORAES, 2001, Sem paginação).

Entre os artistas convidados estava Artur Barrio, que realizou a Situação T/T, 1..... Ou 14 Movimentos. Foram deflagradas 14 trouxas ensanguentadas as margens do Rio Arruda, dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte, diferentemente, das trouxas apresentadas no Salão da Bússola, as trouxas apresentadas na mostra Do Corpo à Terra, eram compostas com materiais diferentes, eram compostas de materiais orgânicos, como mostra a anotação do caderno livro, (Figura 17).

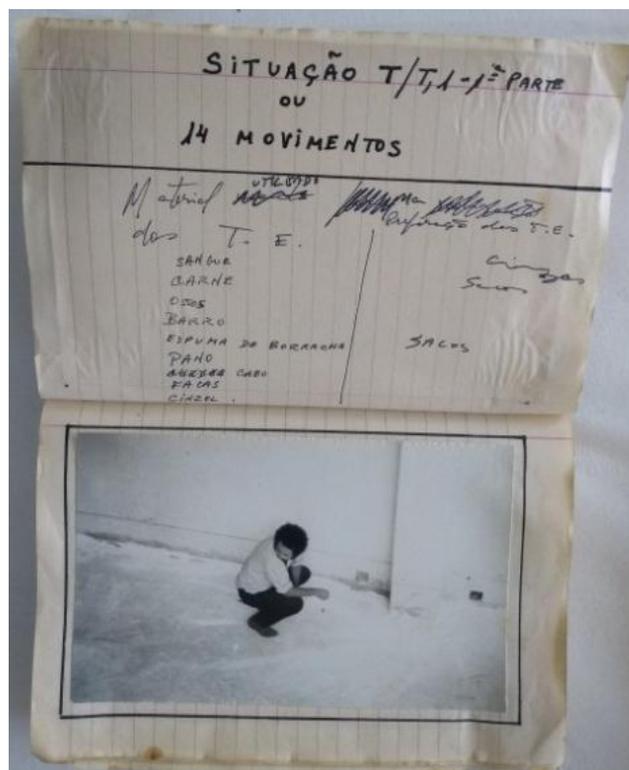


Figura 2: Caderno Livro Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/Rio Registro Nosso.

³⁴ “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”.

2.4.1 - 20.04.1970 Belo Horizonte - Situação T/T,1..... Ou 14 Movimentos

SITUAÇÃO T/T, 1.....(1ª PARTE)

OU

14 MOVIMENTOS

1 – (DES) + DOBRAMENTO DO CORPO EM FUNÇÃO DO QUE SE VÊ SENDO FEITO.....AREAMBIENTE.....

2 – PENETRAÇÃO DE UMA DAS MÃOS EM (N) + PEQUENA... LUVA DE BORRACHA.....

AMARELA.....ESFORÇO.....PRESSÃO.....DIFICULDADESCIRCULATÓRIAS.....8.....8.....

11 – SONS SOMSOM.....

3 – MANUSEIO DE CARNE EM ESTADO DE DECOMPOSIÇÃO.INICIO.....

10 -CHEIRO.....MEMÓRIA.....TEMPO..... FUMAÇA.....OLFATO.....

4 – ABRIL.....1970.....BARRIO.

10 -

8 -LI.....BERD.....ADE.....

5 – ETC.....

7 – IDEIAS.....ELÉTRICAS.....

8 – SUORCHEIROSENSAÇÃO.....ROUPAPEL.....

PELOSOBREPEL.....ESFREGANDOROÇANDO.....

.....PELOCOMPLETO.....

Artur Barrio iniciou a preparação das trouxas ensanguentadas, por volta das 23 horas, na noite do dia 19 para o dia 20 de abril, o artista foi ao açougue, comprou cerca de 20 quilos de carne bovina e ossos, que foram utilizados junto com outros materiais, como: sangue, barro, espuma de borracha, pano, corda, facas, sacos, cinzel, etc., para fazer as 14 trouxas. Com a ajuda do fotógrafo César Carneiro, que fez os registros fotográficos da ação, o material foi

distribuído em 14 sacos de pano, que amarrados com cordas, ficaram semelhantes a trouxas, com manchas de sangue, perfurações de cinzel e marcas de tiros. Sobre as marcas de tiros Barrio esclarece que:

Os Registros não representam a totalidade do trabalho. São apenas fragmentos desse mesmo Trabalho. As perfurações não foram feitas unicamente com o cinzel que aparece nos Registros que viu no M.A.M. Rio de Janeiro. A questão dos tiros surge sem Registros, obviamente. (BARRIO, 2021)³⁵.

No processo de feitura dos objetos “trouxas”, o contato do corpo com o material, os golpes de cinzel nas trouxas, as marcas de tiro, o ato de separar, ensacar e fazer as amarraduras naqueles embrulhos, fez com que a ação tomasse contornos ritualísticos, (figura 18), como mostra a descrição acima, é o corpo em função da obra num ritual sensorial, o sentido tátil, o sentido olfativo, o som, o processo como performance.



Figura 3: Situação T/T.1..... Ou 14 Movimentos (1ª Parte)

³⁵ Em conversa com a autora por e-mail.

Na manhã do dia 20 de Abril, Barrio deu início a 2ª parte da ação, distribuindo as trouxas às margens do Rio Arrudas (figura 19), dentro do Parque, o rio recebia o esgoto da cidade e, portanto, o aspecto sujo do local onde as trouxas foram colocadas evidenciou ainda mais a morbidez daqueles objetos, contribuindo para atingir o objetivo, de atrair a atenção do público, causando estranheza e repugnância.

As trouxas, simulacros de corpos retalhados, dissimulados por mortalhas justapostas à realidade, despertaram a curiosidade do público, o burburinho logo se espalhou e se estendeu, segundo Barrio, (2002) durante todo o dia, cerca de 5 mil pessoas viram as trouxas a beira do rio, tudo foi observado ao longe pelo artista, o fotógrafo César Carneiro registrou, anonimamente misturado à multidão, a reação das pessoas.

Até a chegada do corpo de bombeiros, a tensão provocada por aqueles misteriosos objetos foi crescente, as pessoas começaram a chegar ao parque, entre 08 e 09 horas da manhã, alguns falavam de assassinato, outros que era cenário de um filme, posteriormente, a polícia compareceu ao local, um soldado ao tropeçar em uma das trouxas, foi vaiado pela população, diante da confusão provocada por todos esses acontecimentos, Barrio decide embarcar em um ônibus e retornar ao Rio de Janeiro. Barrio fala da expectativa com o trabalho: “Queria que do inesperado se criasse uma situação: a situação de compreensão, a situação de não compreensão, a situação de espanto, a situação de prazer, a situação de desprazer.” (BARRIO, 2017. Sem paginação).

É possível compreender que, a violência com suas múltiplas facetas, afloram atributos negativos na banalização e espetacularização do crime, em que os corpos humanos são abandonados em espaços públicos. A radicalidade da obra de Artur Barrio integrou-se a suja e cruel realidade do momento, as trouxas materializaram-se em simulacros de cadáveres anônimos.

2ª parte



Figura 19: Situação T/T. 1..... ou 14 Movimentos (2ª Parte)

No mesmo ano, 1970, Barrio é convidado a participar da Mostra *Information*, a ser realizada no MoMA em Nova York, com o trabalho (“Situação T/T1”, 1970)³⁶, realizado em Belo Horizonte, na *Information* foi apresentado o filme de 16mm e registros fotográficos feitos na mostra *Do Corpo à Terra*, as fotografias tinham dimensões de 1 metro por 1,5 metros.

Ao ser questionado se Barrio teve a intenção de trazer a violência à tona, com as “Touças Ensanguentadas” de 1970, Barrio respondeu que:

³⁶ Com curadoria de Kynaston L. McShine, em que apresenta filmes/registros das ações realizadas em Belo Horizonte, sem título e sem montagem, os filmes, no dizer do artista, têm uma “precariedade técnica riquíssima” e dão “ênfase à imagem a serviço da psicologia do momento” (A Tribuna da Imprensa, 27/06/1975).

“[...] penso que Goya é um bom exemplo no referente às ‘trouxas Ensanguentadas’ ou Sófocles com ‘Antígona’, mas também poderia citar ‘O Enigma de Isidore Ducasse’ de Man Ray ou ‘O Boi Abatido’ de Rembrandt além de ‘Tiradentes Esquartejado’ de Pedro Américo [...]”. (BARRIO, ?) ³⁷.

A partir dessas referências citadas pelo artista, busquei entender um pouco mais como o artista vê a sua obra. Seria natural falarmos, que o referencial que o artista nos apresenta, mostra que Artur Barrio buscou na história da arte, referências que estabeleceu relações e aproximações, com produções artísticas do passado com o seu trabalho do presente.

O artista se baseia na obra, O Enigma de Isidore Ducasse, de Man Ray, 1920, para criar tridimensionalmente suas “Trouxas”. Barrio fala sobre o desenho:

[As] T.E. Surgem de um desenho feito em 1967 sobre papel pardo, nas dimensões 10 cm x 10 cm, a lápis de carpinteiro, crayon e grafite largo [o desenho ficou com o artista Ivald Granato (1949-2016)]. Mais tarde esse desenho foi colado sobre um pedaço de compensado com as mesmas dimensões. A relação da leitura de “Os Cantos de Maldoror”, do Conde de Lautréamont³⁸, com “O Enigma de Isidore Ducasse”³⁹, do Man Ray (1890-1976)⁴⁰, criou a possibilidade relacional para fazer as T.E. Tridimensionalmente. (BARRIO, 2021) ⁴¹.

A obra de Man Ray constitui-se de uma máquina de costura embrulhada em uma manta de feltro amarrada com barbante, assemelhando-se a um embrulho. A ideia de Man Ray, em usar uma máquina de costura foi inspirada na frase: “Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”, do escritor francês Isidore Ducasse (1846-1870), mais conhecido como o Conde de Lautréamont na sua obra “Cantos de Maldoror”⁴². Frase essa, muito admirada pelos escritores parisienses e, posteriormente, pelos Surrealistas. Dalí disse:

³⁷ Em entrevista a Eder Fonseca, acessada em: <https://www.panoramamercantil.com.br/no-campo-das-artes-nao-existem-fronteiras-artur-barrio-artista-plastico/>.

³⁸ *Escritor francês nascido no Uruguai chamado Isidore Lucien Ducasse (1846-870).*

³⁹ *L'enigme d'Isidore Ducasse, 1920, consiste em uma máquina de costura enrolada em um cobertor e amarrada com barbante.*

⁴⁰ *Artista americano Man Ray (1890-1976).*

⁴¹ Em Entrevista à Laura Rago.

⁴² *Les Chants de Maldoror* é uma obra de poesia em prosa, composta de seis partes, escrita entre 1868 e 1869 pelo Conde de Lautréamont e publicada em 1869. É considerada uma das

Nenhuma imagem é capaz de ilustrar mais “literalmente”, de uma maneira mais delirante, a *Lautréamont e Los Cantos de Maldoror* em particular, do que a realizada há uns setenta anos, pelo pintor dos trágicos atavismos canibais, dos ancestrais e terríficos encontros de carnes doces, macias e de boa qualidade: refiro-me a Jean-François Millet, esse pintor incomensuravelmente incompreendido. É precisamente o mil vezes famoso *Angelus* de Millet, [Figura 20], o que, no meu modo de ver, equivaleria, em pintura, ao conhecido e sublime “encontro fortuito, numa mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda chuva...” a forquilha se submerge nessa carne real e sem substância que tem sido para o homem de toda a vida, a terra lavrada, funde-se nisso, digo, nessa intencionalidade gulosa de fecundidade, próprias das incisões delirantes do bisturi que, como todos sabem, não faz senão buscar secretamente, sob diversos pretextos analíticos, na dissecação de qualquer cadáver, a sintética, fecunda e alimentícia batata da morte. (DALI, apud *LIAÑO*, 1982, p. 10).



Figura 20: Jean-François Millet, *L'Angelus*, entre 1857 e 1859, Musée d'Orsay, Dis. RMN- Grand Palais/Patrice Schmidt.

O objeto embrulhado de Man Ray, era um mistério, sugeria tanto uma máquina de costura como também uma presença indefinida, o que instigava a curiosidade, e, portanto, tornando-se uma imagem potencialmente mais perturbadora.

A palavra 'enigma' no título da obra provoca o imaginário das pessoas, levando-as se perguntarem, se seria realmente uma máquina de costura, o misterioso objeto embrulhado por Man Ray, ou seria apenas uma metáfora, do inusitado encontro descrito nos Cantos de maldoror.

As obras de Man Ray e Artur Barrio se assemelham na forma, envoltas por um tecido e amarradas com barbantes, elas provocam a curiosidade do espectador ao esconder o conteúdo, que está no seu interior. Cada qual com suas especificidades, elas se diferenciam na estética e no conceito, a obra de Man Ray, (figura 21), apresenta uma estética limpa, mais misteriosa, enquanto que a obra de Barrio tem o aspecto mórbido, (figura 22), com perfurações produzidas por um objeto pontiagudo, marcas de tiros e manchas de sangue, sugerindo que o conteúdo eram restos de corpos humanos esquartejados.

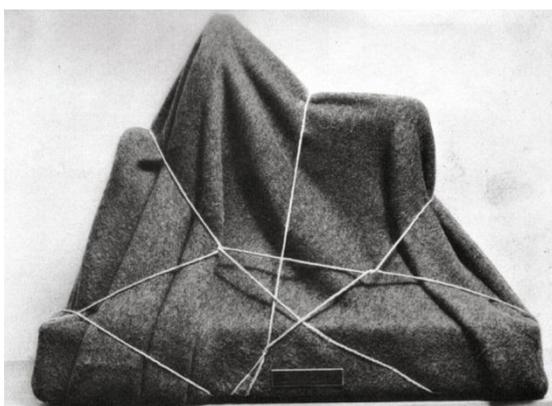


Figura 21: O Enigma de Isidore Ducasse, 1920, por Man Ray.



Figura 22: Troupa Protótipo, coleção Gilberto Chateaubriand 1969, por Artur Barrio. Registro nosso.

Desde suas *Troupas ensanguentadas*, espalhadas pelos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, em 1969, e depois lançadas às margens de um ribeirão em Belo Horizonte, em 1970, o artista estabeleceu o aspecto iconoclasta de seu trabalho. As T.E. Eram trouxas contendo carne, ossos e sangue, e sua configuração suja e mórbida, além da dispersão em lugares urbanos e coletivos, foi motivo de alarde público, e até policial, desencadeando uma polêmica fenomenal no contexto artístico do país. (CANONGIA, 2002, p. 196).

O conteúdo nas trouxas de Artur Barrio não se mostra de fato, mas as manchas e outras informações externas deixam pistas, talvez falsas, não há realmente restos humanos ali, elas ocultam algo que se pretende revelar, as pessoas que transitavam pelo parque, foram atraídas pela aparência trágica

daqueles objetos, que sugeriam que aquele cenário, poderia ser de partes de corpos desovados⁴³, possivelmente, pelos agentes da ditadura militar.

O regime ditatorial no Brasil prendeu aproximadamente 50 mil pessoas e mais de quatrocentas, foram mortas ou desapareceram, segundo dados do dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil. (1964 – 1985). Esse período foi sem dúvida, o período mais duro da história moderna brasileira, uma época de horrores inimagináveis, essa realidade não era exclusividade do Brasil, na América Latina, outros países também estavam sob regimes totalitários, como a Argentina, que foi governada pela junta militar entre 1976 e 1983. As trouxas de Barrio representaram o inconformismo frente a uma arte convencional, e por que não, comercial, igualmente, denunciavam com sua estética agressiva, os crimes de tortura, e assassinato, promovidos pelos agentes do regime militar.

As “Troxas Ensanguentadas” são um grito de carne, ossos, sangue... envolto em um tecido, de cor branca, brutalmente amarrado e no qual [notavam-se] marcas de tiros e golpes de objetos perfurantes... As “Troxas Ensanguentadas” tinham como motor a denúncia da violência, da tortura. (BARRIO, apud FONSECA, 2019, sem paginação).

A partir dessa fala de Artur Barrio, percebemos que as trouxas denunciavam, de modo geral, os horrores praticados pelo regime, diversamente, o jornal argentino *Página 12*⁴⁴, traz publicados em suas páginas no formato de obituários, as fotos das vítimas desaparecidos⁴⁵, acompanhadas de um pequeno texto com a data do desaparecimento e uma breve dedicatória. As fotos são de origens diversas, de documentos, lembranças de viagens, de

⁴³ Expressão popular;

[Figurado] Largar um cadáver ou carro em algum lugar distante; dar sumiço: desovou o corpo no matagal. Acessado em: <https://www.dicio.com.br/>

⁴⁴ *Página/12* é um jornal editado na cidade de Buenos Aires, Argentina, fundado o 26 de maio de 1987 pelos jornalistas Jorge Lanata, Osvaldo Soriano e Horácio Verbitsky, entre outros. É o terceiro jornal de maior circulação da Argentina.

⁴⁵ A foto do desaparecido - quase sempre muito jovem, às vezes quase um menino - acompanhada de uma história sobre seu sequestro, escrita por um familiar ou amigo, na primeira pessoa; isso é um lembrete. Às vezes, os textos trazem dados pessoais do sequestrado (“tinha 20 anos” / “teve penas incríveis”), dados que vão além de sua militância, mas com mais frequência falam sobre o que seus familiares sentem (“Se ele pudesse Eu iria te resgatar”/“ Eu tenho a idade que você tinha quando te levaram”). São textos diferentes de ano para ano, como um registro de que a ausência, que está sempre presente, também muda. Os lembretes do *Página12* completam 20 anos amanhã, 25/08/2008. O primeiro foi publicado em 25 de agosto de 1987.

casais com crianças ou grupos familiares. Os textos nos anúncios são biografias incompletas, são histórias contadas pela metade, projetos de vida inacabados, relatos de vidas interrompidas, de filhos não nascidos das grávidas mortas pela violência brutal da repressão.

2.6 - Goya – Desastres da Guerra/Os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808

O contexto histórico da obra *Os Fuzilamentos do três de Maio*, de Goya, se dá em uma Europa devastada por guerras violentas, a ocupação da Espanha pelas tropas napoleônicas, trouxe junto com ela uma onda crescente de violência. Ao fazer referência ao *fuzilamento* de Goya, em relação às trouxas ensanguentadas, Barrio compara os horrores da guerra comandada por Napoleão à violência do *Regime Militar no Brasil*. Todorov fala do efeito da guerra em Goya:

Os primeiros anos do século XIX vão imprimir à sua visão [de Goya] de mundo uma nova transformação. Esta já não concerne à mente humana nem aos caminhos da pintura, mas a ação social e pública dos homens. É provocada pelos eventos políticos sobrevindos em seu país. Na Europa dilacerada pelas guerras desencadeadas por Napoleão, [...] (TODOROV, 2014, pp. 111, 112).

Durante a *Guerra Peninsular*, os espanhóis que resistiram à ocupação francesa, sabiam que suas forças bélicas e militares eram inferiores as dos invasores, mas levaram vantagem por conhecerem o terreno, com isso, iam para a batalha “é a pequena guerra, a *guerrilha*⁴⁶, que desconcerta o Exército francês, habituado a confrontações mais francas.” (TODOROV, 2014, p. 116). A guerrilha continuaria durante todo o período da ocupação, de 1808 a 1813, a violência entre os guerrilheiros e as forças francesas, gerava o revide, há cada ataque sofrido por um, provocava a reação do outro, a escalada da violência ia aumentando cada vez mais. “Eu sempre mantinha numerosos prisioneiros. Se

⁴⁶ A palavra guerrilha vem do espanhol *guerrilla*, que significa “guerra pequena, de pequeno porte”. Essa expressão passou a ser empregada no contexto de resistência da população espanhola contra a invasão napoleônica entre o fim da década de 1800 e o início da década de 1810. Acessado em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/guerrilha.htm>

o inimigo enforcava ou fuzilava um dos meus oficiais, como represália eu submetia quatro dos seus oficiais à mesma sorte; para um soldado morto, sacrificava vinte.” (HUGHES, apud TODOROV, 2014, p. 116, 117). De um lado, como argumenta Todorov (2014), a vingança e luta pela “liberdade e igualdade” e do outro, a matança em nome de “Cristo e da Espanha”, os horrores da guerra fogem à compreensão humana, daqueles que a vivenciaram incrédulos, sem participar das ações diretamente. Goya que a época era pintor de câmara, vivenciou a guerra de perto, a longa guerra da independência foi repleta de violência, e de todo os ingredientes, que envolvem um conflito armado. Todorov esclarece que.

[...] Trata-se de uma “cruzada da liberdade universal” segundo a frase de um dos seus promotores. Para alcançar um objetivo tão sublime, todos os meios são permitidos e, em vez de conflitos convencionais do século precedente, vem uma guerra total que atinge a população civil tanto quanto os soldados. (TODOROV, 2014, p. 115/116).

Em meio ao conflito, o general que comandava a defesa de *Saragoça*, contra as tropas francesas, pede que Goya vá para a sua cidade natal para, “ver e examinar as ruínas da cidade, com o objetivo de pintar as glórias de seus habitantes.” Goya atende ao pedido e viaja em outubro, retornando a Madri em dezembro do mesmo ano de 1808. Nesta viagem, o artista testemunha os horrores da guerra, Giulio Carlo Argan diz que: “O artista é testemunha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação.” (ARGAN, 1992, pp. 40, 41). Goya, em *O 3 de Maio de 1808*, relata a crueza da realidade sem subterfúgios, desnuda a violência do conflito, os espanhóis que são fuzilados, não são heróis derrotados. Para Lafuente Ferrari: “Os que não se resignam a ser vítimas se tornam por sua vez carrascos, sempre que podem: *resistentes*, cujas reações os levam às piores crueldades [...]”. (LAFUENTE FERRARI, *Goya*, p. XIV– XV, apud TODOROV, 2014, p. 128). É perceptível que a violência em conflitos de diferentes épocas, está sempre presente, os soldados ao cumprirem ordens, conseqüentemente, promovem matanças, os patriotas espanhóis

cumpriram seu papel na história, mesmo que em contextos diversos, a violência é universal, Artur Barrio diz que:

Quanto às Trouxas ensanguentadas: não foram diluídas pelo tempo, mesmo que efêmeras. Muito pelo contrário, continuam vivas, como 'Antígona', de Sófocles, ou 'Os Fuzilamentos do três de Maio', de Goya... a arte... ou a imutabilidade... o homo sapiens é e será sempre o mesmo? [...] (BARRIO, 2021, sem paginação)⁴⁷.

Seja nas “Trouxas Ensanguentadas” de Barrio, seja em “Os Fuzilamentos do 3 de Maio de 1808” de Goya, a violência estava lá, genuinamente mostrada, desnudando os horrores da repressão e da guerra.

2.7 - Pedro Américo – Tiradentes Esquartejado

A obra de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejados* (1893), nos apresenta o herói vencido, o corpo esquartejado e a carne dilacerada deste herói, o Tiradentes⁴⁸, mostrado na obra de Pedro Américo que desnuda diante dos nossos olhos toda a crueza na concretização da violência, o algoz está à

⁴⁷ Em entrevista à Laura Rago. Acessado em: <https://www.bigornaart.com/o-hoje-para-artur-barrio/>

⁴⁸ Joaquim José da Silva Xavier participou da Conjuração Mineira, que foi uma das mais importantes revoltas organizadas contra a Coroa portuguesa e mostrou a disposição dos colonos, a romper o laço colonial e a existência de ideais republicanos, no seio da principal capitania brasileira.

O Visconde de Barbacena ordenou a suspensão da derrama e deu início às prisões e interrogatórios. Todo o processo de julgamento dos presos por envolvimento na conspiração, estendeu-se durante três anos e foi uma demonstração de poder da Coroa, como forma de desencorajar outras conspirações do tipo.

A leitura da sentença, conforme afirmação do historiador Boris Fausto, estendeu-se por dezoito horas. As **condenações** foram as mais diversas e incluíram penas como degredo (expulsão para a África), prisão perpétua, condenação à forca etc. Vários dos envolvidos foram condenados por morte na forca, mas d. Maria, rainha de Portugal, perdoou todos os condenados, menos um: Tiradentes.

Tiradentes foi preso no Rio de Janeiro, em maio de 1789. Sua morte foi utilizada como exemplo de intimidação e ocorreu, porque Tiradentes era o grande propagandista do movimento. Quando preso, estava em viagem para divulgar a conspiração que estava sendo organizada.

Tiradentes acabou sendo enforcado no dia 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro. Foi esquartejado e partes do seu corpo foram espalhadas pela estrada que ligava o Rio de Janeiro a Minas Gerais. Sua cabeça foi colocada em exposição na praça central de Vila Rica e lá permaneceria até apodrecer, mas acabou desaparecendo e não se sabe o seu paradeiro até hoje. SILVA, Daniel Neves. "Inconfidência Mineira"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/inconfidencia-mineira.htm>. Acesso em 04 de agosto de 2021.

mostra, o corpo da vítima não está oculto, como as vítimas do regime militar⁴⁹, que desapareciam sem deixar pistas, e em sua maioria, nunca foram encontradas. Para Christo Vieira:

A morte e a violência estão presentes na arte desde sempre. Nos preocupamos aqui em identificar como, no século XIX, a vítima torna-se protagonista da ação, num primeiro momento revestidas de virtudes, desafiando e se sobrepondo moralmente ao carrasco, para, no final, ser apenas testemunha anônima, através de seu corpo destruído, da crueldade do algoz. (CHRISTO, 2005, p. 239).

Em contextos históricos distintos, as similaridades das *Trouxas Ensanguentadas* de Barrio, com o *Tiradentes Esquartejado* de Pedro Américo e com o *Fuzilamento do 3 de maio* de Goya, (figuras 23, 24 e 25), respectivamente, se dão na crueza das imagens, representadas pela linguagem da arte. “É interessante observar a permanência do cadáver esquartejado de Tiradentes como metáfora corporal do povo brasileiro, ou parte dele, no imaginário político de variadas tendências.” (CHRISTO, 2005, p. 50).

O ponto de convergência entre as obras aqui citadas é a violência, mostrada de diferentes maneiras, e em diferentes contextos, assim elas apontam para o mesmo lugar, onde a força do estado massifica e se mostra em estado puro, em estado bruto.

⁴⁹ Esta lista reúne os mortos e desaparecidos políticos, na ditadura militar brasileira de 1964. Os assassinatos e desaparecimentos de opositores ao regime militar no Brasil foram investigados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), por comissões estaduais da verdade, por entidades de direitos humanos e pelos próprios familiares das vítimas. Nessas diversas investigações, há discrepância nos números de mortos e desaparecidos computados. A CNV, em seu relatório final, reconheceu 434 mortes e desaparecimentos políticos entre 1964 e 1988, dos quais a maioria ocorreu no período da ditadura. Acessado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mortos_e_desaparecidos_pol%C3%ADticos_na_ditadura_militar_brasileira#:~:text=Nessas%20diversas%20investiga%C3%A7%C3%B5es%2C%20h%C3%A1%20discrep%C3%A2ncia,ocorreu%20no%20per%C3%ADodo%20da%20ditadura.



Figura 23: Artur Barrio, Situação... T/T1.....1970
Registro : César carneiro.



Figura 24: Francisco de Goya El 3 de Mayo em Madrid o "Los fusilamientos" 1808
Museu do Prado.



Figura 25: Tiradentes Supliciado 1893. Pedro Américo
Museu Mariano Procópio.

Às obras aqui mencionadas, são referências sugeridas pelo artista Artur Barrio, o que contribui para a nossa leitura das trouxas, outro aspecto importante dessas obras, e o contexto em que cada uma delas foram produzidas, cabe salientar que Pedro Américo, executou sua obra cerca de cem anos, após a morte de Tiradentes em 1792, no contexto da Proclamação da República Brasileira, em 1889.

A proclamação da república (1889) e o centenário da morte de Tiradentes (1892) reforçaram o empenho de se transformar Joaquim José da Silva Xavier em herói de toda a nação. 21 de abril foi declarado feriado nacional em 1890. [...] Em tal conjuntura, Pedro Américo, com 49 anos, aposentado da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e Deputado ao Congresso Nacional pela Paraíba, dedica-se por conta própria, ao projeto de criar uma série sobre a Conjuração Mineira. (CHRISTO, 2005, pp. 54,55).

Portanto, Pedro Américo não foi contemporâneo daquela época, em que ocorreu a Inconfidência Mineira⁵⁰, e, conseqüentemente, a condenação e morte de Tiradentes, a obra foi produzida a partir de estudos de documentos da época da inconfidência, logo, o impacto da violência retratada na obra é amenizada pela distância temporal dos acontecimentos, diferentemente de Goya, que testemunhou a guerra e produziu sua obra, pouco depois do conflito ter sido encerrado, em 1814

Goya esteve em Madrid durante os terríveis acontecimentos do 'Dos de Mayo', e a tradição, segundo a qual ele assistiu tanto às lutas⁵¹ como às execuções das noites seguintes, é corroborada pelas características dos dois quadros monumentais, em que ele mais tarde imortalizou o heroísmo dos seus cidadãos. (KLINGENDER, 1948, p. 187).

Artur Barrio executou suas *Trouxas Ensanguentadas*, no calor dos acontecimentos do Regime Militar Brasileiro e, portanto, a exemplo do artista espanhol, também foi testemunha do conflito de sua época.

Desse modo, podemos pensar que, a arte em diferentes épocas e contextos, foi instrumento de crítica de uma realidade de violência, seja de violência de guerras ou violência social.

Antígona em Sófocles, também citada pelo artista Artur Barrio, em referência às trouxas ensanguentadas, atua como uma metáfora, aos corpos insepultos dos desaparecidos políticos, Polinices não recebeu os rituais fúnebres, que lhe foi negado pelo Estado, a obra de Sófocles está em consonância com a obra de Barrio, onde corpos são imolados e seus familiares impedidos de sepultar seus mortos. Em síntese, ficou a cargo da arte, a tarefa de representar a tragédia humana, seja ela no passado ou na contemporaneidade, a analogia com Antígona, abarca as obras aqui apresentadas, no que se refere, aos corpos insepultos.

⁵⁰ A Inconfidência Mineira, ou Conjuração Mineira, é como ficou conhecida a revolta de caráter separatista que estava sendo organizada na capitania das Minas Gerais no final do século XVIII. <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/inconfidencia-mineira.htm> acessado em 28/08/2021 às 21:55

⁵¹ Goya vivia, nessa época, na Puerta del Sol, teatro do mais feroz combate de rua.

Antígona

Pois Creonte⁵² não ofereceu a um de nossos irmãos rituais fúnebres, enquanto desonrava o outro? Etéocles, de acordo com as leis e os costumes, Foi oculto sob a terra, como manda o uso, e coberto de honras será recebido pelos mortos. O desgraçado cadáver de Polinices, no entanto, não receberá ritos fúnebres e nem será chorado, pois uma proclamação proíbe o povo de enterrá-lo⁵³. Lá ficará insepulto, ignorado, um doce tesouro para as aves, que nele saciarão sua fome. São essas as ordens que a bondade de Creonte Impõe a mim e a ti. E sei que ele virá até aqui, para informar a todos que ainda não sabem. E aos que ousarem desobedecer as suas ordens, Ameaça com o apedrejamento público a pólis. O que nos resta é escolher entre honrar a nobreza de nossa origem ou agir indignamente. (SÓFOCLES, 2014, p.26)

Antígona representa os familiares, dos desaparecidos políticos, para quem foi negado o direito de sepultar os seus parentes, de dar a eles os rituais fúnebres da despedida, sem saber qual o destino foi dado aos seus restos mortais, os corpos permanecem desaparecidos, o luto fica suspenso dando lugar a uma espera vã, um vazio, a dor constante da busca. Melendi fala desses corpos ausentes:

Nessa perspectiva a abjeção é um gesto político, que implica a narração e a exposição do corpo humilhado, do corpo-cadáver, e o retorno permanente de um corpo hipersignificado, que funciona como um suporte eficaz para a política cultural da sociedade pós-industrial. Sintetiza-se, nesse gesto, um sintoma obsessivo — que seria da ordem do patológico —, e um reconhecimento da eficácia concreta da memória na busca do corpo ausente, do corpo subtraído — literal ou metaforicamente — pelo aparato do Estado. (MELENDI, 2002)

Os documentos públicos, por sua vez, nomeiam e legitima a existência dessas pessoas, fisicamente os corpos desapareceram, mas os registros documentais e os memoriais erguidos em varias cidades mundo afora, dão conta da existência dessas pessoas desaparecidas que lembra a homenagem

⁵² Creonte, filho de Meneceu, reinou sobre Tebas após a morte de Laio. Quando Édipo decifrou o enigma Esfinge, monstro que assolava os campos em torno de Tebas, Creonte entregou-lhe o trono e casou com sua irmã, Jocasta, tal como havia prometido a quem livrasse o povo daquele flagelo. Com a morte dos herdeiros de Édipo, Creonte assumiu o poder e proibiu que dessem ao cadáver de Polinices os rituais fúnebres. Era casado com Eurídice, de quem teve dois filhos: Hemon e Megareu.

⁵³ Os rituais fúnebres incluíam orações, libações, o banho do corpo e o enterro dos restos mortais. Esse procedimento era necessário para que o morto pudesse ter paz, seguindo em direção ao Hades, mundo subterrâneo para onde iam as sombras dos mortos.

ao soldado desconhecido⁵⁴. Os memoriais tentam de alguma maneira, diminuir a espera e aliviar a angústia da busca. O drama dos familiares que procuram seus entes se assemelha a busca de Antígona pelo corpo de Polínicês, para que ele pudesse ter os rituais fúnebres dignos. Breton diz que:

Em nossas sociedades, o cadáver se tornou um objeto antropológico não identificado. Ele materializa uma representação da morte, dando a esta um conteúdo concreto. Porém, enquanto para alguns continua sendo a pessoa, para outros, é apenas um resto, um puro objeto (...). Os significados vinculados ao cadáver dependem da representação social da morte e daquilo que o indivíduo faz dela. (David Le Breton, 2004).

O Estado, clandestinamente, se encarregou de dar sumiço aos corpos daqueles, que se opuseram a sua tirania, os corpos eram jogados a beira de rios ou enterrados em covas rasas, o Estado só foi responsabilizado anos depois.

A permanência da memória, em relação aos desaparecidos, reafirma a premissa de que a vida não é somente presença física, isto é, ela é potência enquanto se está vivendo, assim que interrompe este fluxo pelo acontecimento de um desaparecimento, ela não termina, passa a ser uma vida em suspensão, podemos pensar que a memória pode se refazer constantemente, a partir dos encontros de familiares em busca de seus entes, ela não tem fim, pois ela não tem o sentido de memória terminada, a cada visita a um memorial, a cada nome identificado nos muros ela se renova, o que podemos considerar depois é a deterioração da memória promovida pelo estado, não como irreversível, mas tornando-a seletiva, não há possibilidade de apagar os fatos, assim, ela se reafirma no presente.

⁵⁴ A tradição desta prática teve início no Reino Unido, quando, ao fim da Primeira Guerra Mundial, o país enterrou um combatente desconhecido, em nome de todos os exércitos do Império britânico, na Abadia de Westminster em 1920. Este ato simbólico levou outras nações a seguir o exemplo.

Acessado em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u658828.shtml>

CAPÍTULO 3

Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites - O artista em crise

Há todo o lado poético, da angústia pessoal da vida, toda uma miscelânea de coisas. Eu achei aquele meu trabalho de Belo Horizonte, com as trouxas ensanguentadas, tinha chegado a um limite, e tentei ultrapassá-lo.
(Artur Barrio).



3.1 - Situação 4 Dias 4 Noites

As trouxas ensanguentadas apresentadas por Artur Barrio, em Belo Horizonte, na Mostra do Corpo à Terra, em 20 de Abril de 1970, consolidaram a ruptura que o artista vinha, gradativamente, ensaiando desde meados da década de 1960, com a linguagem e os meios da arte tradicional instituída. Contudo, as trouxas tiveram uma repercussão inesperada, uma vez que atraíram um grande público no seu entorno, culminando em uma confusão com a presença do Corpo de Bombeiros e com a polícia Militar, como já foi relatado no capítulo anterior.

Com a sua participação no Salão da Bússola em 1969, e na Mostra do Corpo à Terra, em 1970, Artur Barrio despontava como expoente nas artes brasileiras. O sucesso alcançado com os trabalhos apresentados nos eventos citados resultou em um convite para participar da *Mostra Information*, que ocorreu no *MoMA, Nova York*, em 1970. Contudo, fica aparente nas falas do

artista que as trouxas causaram uma grande angústia no seu criador, já que o jovem artista, com apenas 25 anos de idade, talvez não tenha tido maturidade para lidar com o sucesso das suas obras. Comparo por analogia, aos girassóis do escritor Caio Fernando Abreu (2006), no conto *A Morte dos Girassóis*, que relata a fragilidade do girassol, diante da própria beleza:

[...] Girassol quando abre flor, geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor [...]. Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida, o adjetivo é esse, do que um girassol aberto. (ABREU, 2014, P. 146).

Diante do conflito pessoal, e uma provável crise criativa, vem à pergunta: como criar algo novo, que pudesse superar o trabalho anterior? Barrio buscou respostas, se impondo uma experiência radical: cerca de um mês depois de realizar a situação T/T1, no mês de Abril de 1970, em Belo Horizonte, o artista testou os limites da sua resistência física e mental, em uma deambulação pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, onde usa o próprio corpo na experiência, e, ao não estabelecer um limite da ação, flerta com a morte. “Expondo-se ao risco de perder a vida, o indivíduo pisa no território da morte e traz de lá um troféu que não é um objeto, mas uma duração impregnada de intensidade de ser [...]” (BRETON, 2004).

É prudente esclarecer que a cronologia dos acontecimentos e dos trajetos, varia de acordo com as declarações do artista, sendo assim, seria desonesto afirmar que: a cronologia dos acontecimentos e dos trajetos aconteceu na sequência que serão relatados nesta presente pesquisa.

Maio de 1970... No antigo casarão de dois pavimentos, com paredes pintadas de rosa-claro e janelas azuis, que ficava na antiga Fazenda do Vigário, na Rua Lauro Müller, 116, Bairro Botafogo, Rio de Janeiro, neste endereço estava localizado o Solar da Fossa⁵⁵, onde residia Artur Barrio. O jovem artista inquieto, crítico do seu tempo, foi além, se comparado com os demais artistas da época, ele fez o que nenhum outro artista tinha feito, até

⁵⁵ O Solar da Fossa foi uma pensão de 85 quartos que funcionou na Rua Lauro Miller, nº 116, em Botafogo, nas décadas de 1960 e 1970. Em 1972 ele foi demolido para a construção do Shopping Rio Sul. Antes de ser pensão, foi convento e também, a casa principal da antiga Fazenda do Vigário Geral. Fonte: <https://diariodorio.com/ediel-ribeiro-o-solar-da-fossa/>

então, imbuído de vontade de romper as amarras criativas e conceituais, ele executou seu projeto de ruptura, levando a radicalização das suas ações às últimas consequências.

Eu nunca pensei que o trabalho em Belo Horizonte resultasse naquilo. Então, depois daquele trabalho das trouxas, eu ia fazer o quê? Essa era a angústia, a pergunta. Então a pergunta foi encontrar essa resposta nesse processo, no deambular ou na caminhada. (BARRIO, 2001, p. 91).

Na data provável, de 17 de maio de 1970, num domingo, Barrio sai de sua casa no solar da fossa, onde morava, às 5 horas da manhã, dando início ao trabalho processo 4 dias 4 noites.

Depois de ficar três dias recluso, em seu quarto, fazendo uso de *Cannabis Sativa*⁵⁶, Artur Barrio iniciou uma longa deambulação pela cidade do Rio de Janeiro, ele saiu a pé, passou pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon e Ipanema, onde fez uma parada na casa do Frederico Moraes, depois seguiu para o Museu de Arte Moderna – MAM, Barrio diz que: “E acho que aí deambulei. Eu não sei como fui parar no museu, acho que foi de carro, com o Frederico. Não, fui a pé. Lembro-me de que subi a passarela que dá no MAM.” (BARRIO, 2001, p.89), Barrio relata que quando chegou ao Museu de Arte Moderna - MAM, já era noite.

Observando a ordem dos acontecimentos, podemos supor que, devido o fato do artista estar sob o efeito da *Cannabis*, e sem se alimentar por um longo período, tudo isso pode ter interferido na percepção da realidade. Analisando o suposto trajeto percorrido, desde sua saída, às 5 horas da manhã, até a chegada ao MAM, à noite, chegamos à conclusão que o percurso foi de aproximadamente 19,7 km, sem estimativa de tempo de caminhada, obviamente, em condições normais de uma pessoa que, esteja apenas se locomovendo de um lugar a outro, não levaria mais que um dia, para percorrer essa distância, o que não é o caso da deambulação do artista, desse modo,

⁵⁶ *Cannabis sativa* é uma planta da família das Canabíáceas, cultivada em várias regiões do mundo. Existem registros do uso dessa planta na China, que remontam a 2800 a.C. Desde essa época, a planta era utilizada de diversas formas, inclusive na medicina oriental. Acessado em: <https://www.infoescola.com/plantas/cannabis-sativa>. 24/01/2022.

somos levados a pensar que, no intervalo entre a saída da casa do Frederico Moraes e a chegada ao Museu, Artur Barrio teve um lapso de memória⁵⁷.

Barrio descreve sua chegada ao museu: “[...] quando cheguei ao MAM com mil percepções associativas, já que tudo tinha um significado, já que não havia nada que estivesse fora desse tipo de linguagem.” (CANONGIA, 2002, p. 156). O artista entra no Salão Nacional de Arte Moderna⁵⁸, caminha até onde estava o trabalho de Cláudio Paiva e interage com a obra. Sobre essa atuação, o crítico Frederico Moraes conta que:

Num domingo em que o MAM encontrava-se cheio de visitantes, Barrio resolveu intervir nos trabalhos de Cláudio Paiva, chutando os embrulhos de jornal e os montes de terra, numa celebração solitária que continuaria por cerca de três dias, abrangendo quase toda a cidade, inclusive seus esgotos. Naquele momento, a arte e a vida, a loucura e a morte misturaram-se com tal violência nessa performance sem espectadores, que se poderia dizer sem medo de errar que a arte brasileira atingia o clímax da sua tragédia, o seu momento alto na figura iluminada de Barrio, cujo comportamento existencial passava a ser o símbolo de toda uma geração ameaçada. (MORAES, 1986 apud, CANONGIA. 2002 p. 247).

Ainda sobre sua atuação com o trabalho do Cláudio Paiva, Artur Barrio relata como foi a performance.

[...] Em minha atuação entoiei um canto acompanhado de uma gestuação condizente. Foi um ato de criação pura que pouco a pouco transformou-se numa dança em que eu e obra nos misturamos [...] Depois sobre um monte de terra fiz um outro tipo de dança, mas desta vez mais contorcida [...]. (CANONGIA, 2002, p.156).

A intervenção assume um caráter ritualístico; ao som do canto entoado pelo próprio artista, com movimentos gestuais que aos poucos, foram se transformando em uma espécie de dança, em que o corpo respondia aos estímulos do ritmo cadenciado do som emitido. Essa passagem pelo museu instaura um importante fragmento, dentro da dimensão do Trabalho Processo 4 dias 4 noites.

⁵⁷ Um lapso, seja ao falar ou a escrever, é tido como uma falha de atenção. Por exemplo, um lapso de memória, é uma falha na memória, ou seja, um esquecimento. Um lapso também pode ser um intervalo, é o chamado lapso temporal. Fonte: [https://www.tuasaude.com › causas-da-perda-de-memoria](https://www.tuasaude.com/›causas-da-perda-de-memoria)

⁵⁸ Salão Nacional de Arte Moderna realizado no MAM/Rio em 1970. A inauguração do salão aconteceu no dia 15/05/1970. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. Reportagem Jornal do Brasil. Acessado em 06/01/2022.

O processo em si tratava-se de um deambular pela cidade, mas ao fazer a passagem pelo MAM, onde estava acontecendo o Salão Nacional de Arte Moderna, fica a impressão de que, o artista atuando no espaço do museu buscava legitimar sua criação, mesmo com a ausência de registros materiais como fotografias, a performance foi testemunhada por todos que ali estavam, conferindo e legitimando a existência da obra. Para Arthur Danto:

[...] o apreciador da arte não é o homem da caverna de Platão, que não consegue distinguir a diferença entre realidade e aparência: o prazer do apreciador da arte baseia-se exatamente numa diferença que ele deve ser capaz de estabelecer logicamente. (DANTO, 2005, p. 52)

Quando Artur Barrio entra no museu e todos ali, ou quase todos, sabem que ele é um artista, os expectadores presentes compreendem a ação, com a obra do outro artista, como uma intervenção, como uma performance dentro do campo da arte, protegida pelas paredes do museu, mas quando o artista retorna as ruas, em que a deambulação acontece, a experiência só é arte, porque ele narra, ele narra uma coisa que estava dentro dele, vivenciada apenas por ele, sozinho, solitário, tudo que está a volta são meros atributos das coisas que estão no espaço, tanto as pessoas que estão transitando pelas ruas, quanto as coisas pelas quais ele passa, agregam na experiência do artista, em contrapartida, o artista não interfere no cotidiano das pessoas, porque elas não sabem o que esta acontecendo, para elas o artista é só mais uma pessoa perambulando pela cidade. Francisco Bittencourt explica como era a obra de Cláudio Paiva:

Cláudio Paiva apresenta-se com três trabalhos no chão do mostra: *Monumento aos Mortos*, que é um antimonumento feito com um punhado de terra delimitado por um espaço recortado com fita gomada de forma retangular; em *Três Mistérios*, três embrulhos feitos com jornal são cercados por um triângulo de fita gomada; *Hera* tem sentido temporal e de erva daninha lendo-se ainda no centro do trabalho o número 1500 em algarismos romanos, que pode muito bem representar a data da descoberta do Brasil. (BITTENCOURT, 2016, p. 39).

O artista Cláudio Paiva relata sua percepção dessa intervenção no seu Trabalho:

Barrio destruiu um trabalho meu no Salão Nacional de 1970. Nunca soube o motivo. Foi no mesmo Salão que Antônio Manuel se desnudou. Mas não rompi com ele. O trabalho dele era expressionista, o meu revelava uma certa ideia de construção. Isto provavelmente o incomodava. (PAIVA, 1986, sem paginação).

Depois dessa ação no MAM, ao sair do museu, um segurança reteve os documentos do artista e, a partir desse episódio, Barrio seguiu caminhando pelas ruas, foi em direção ao Parque Guinle, Artur Barrio continua desenvolvendo seu trabalho processo *4 dias 4noites*. Sem pressa de chegar a algum lugar, absorvido em seus próprios pensamentos, o artista vagueia e se mistura as pessoas comuns na paisagem urbana, os carros e os ônibus cruzam as avenidas no ir e vir constante da cidade, sempre em movimento, a mente trabalha processando cada detalhe da experiência coordenada com a percepção visual. No deambular pela cidade, o sujeito não é somente um corpo vagando sem rumo, é, sobretudo, um turbilhão de sensações, em uma constante apreensão de momentos, que acontecem no caminho, exposto ao inesperado que poderia surgir a qualquer momento.

Ele continua andando, chega ao moinho inglês em meio aos trilhos perto de uma fogueira, mais uma vez, o artista tem um encontro inusitado, com mais baratas, “[...] baratas, mil baratas fazendo um som muito estranho, como o de pena de pássaros arrastando pelo concreto e ao lado desse cenário, uma colônia de mendigos”. (BARRIO, 2002, p. 157). Anteriormente, em outro episódio, ele já havia encontrado outro amontoado de baratas na Praça Mauá, segundo o artista: “Quando cheguei à Praça Mauá, de noite, reparei num canteiro de concreto, no interior do mesmo, vi milhares de baratas que trepavam, formando uma cruz. Era uma cruz quadrada, quatro ao mesmo tempo, uma procriação fantástica, terrível”. (CANONGIA, 2002, p.157).

Após esse encontro com as baratas, ainda nas redondezas do Moinho Inglês, ele para na colônia de mendigos, já mencionada, “[Eram] uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada”. (BARRIO, 2002, p. 157). Barrio relata que ficou observando aquelas pessoas e tentou dialogar, mas não conseguiu emitir palavra alguma, na ausência de um diálogo verbal, ele se comunicou através do olhar, o diálogo se deu por meio da experiência sensorial e impressões do sentido do corpo. O artista estava interessado na experiência como meio de habitar e ser habitado pelo outro, habitar, além de si, perder-se,

transubstanciar os sentidos para perceber o espaço e ficar em contato com o real. “O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado.” (CANONGIA, 2002, p. 146).

Na altura do Flamengo entrei numa vila de pessoas humildes onde existia um chuveiro o qual abri e fiquei debaixo com roupa e tudo. Vários moradores me olharam atônitos, acho que não entenderam nada e aí uma mulher desligou o chuveiro retomei minha caminhada sendo que os moradores da vila deixaram-me passar sem nada dizerem. (CANONGIA, 2002, P. 157).

Barrio explica que foi em direção a Praça Mauá, depois seguiu até à Rodoviária Novo Rio, e retornou ao centro da cidade, nesse percurso aconteceram algumas passagens, que nos dá uma ideia de como foi a caminhada – o artista conta que passou pelo esgoto, sem se importar com os obstáculos e o inconveniente do mal cheiro e da sujeira, ele observou que do esgoto surgia a vida, como podemos conferir em sua fala:

[...] Uma das coisas que logo reparei, pois já era dia foi que em torno do mesmo e no leito do próprio e erva crescia viçosa e verdejante, da morte surgia a vida no processo incrível das transformações orgânicas, assim saquei a morte no sentido da vida, ou seja, que as duas formavam um todo. (BARRIO, 1978)⁵⁹.

O deambular pela cidade do Rio de Janeiro continuou, porém, de forma que não podemos precisar como se deu, as falas de Artur Barrio se alternam, entre esquecimentos e incertezas, alguns relatos são carregados de subjetividade ou de certa forma, com características surrealistas, como André Breton descreve a sua visão de futuro, em seu primeiro manifesto em 1924, “O pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas as considerações morais e estéticas.” (BRETON, apud DEMPSEY, 2010, p. 151). No sentido de que o artista deixa se levar por impulsos aleatórios sem se preocupar com a lógica.

⁵⁹ Texto relacionado ao Trabalho de 1970 /4 dias 4 noites / (in Caderno Livro 1978).....este texto escrito em Agosto de 1978 é apenas um fragmento do Caderno Livro constituído por 800 folhas manuscritas no qual continuo trabalhando. (Barrio por e-mail)

A ação é a proposição, quando o artista elimina o campo da linguagem, a relação passa a ser outra Barrio não está no campo do objeto, no campo da pintura, nem no campo da escultura, ele está no campo do corpo sensorial, como instrumento de realização de sua arte, o corpo é o objeto, é como uma autoimolação, forçando-o, levando-o ao limite da exaustão, tudo isso numa proposição mental, intelectual. Essas ações, essas interfaces biológicas vão produzir a memória, que vão resultar na experiência em si, da ação, que é o trabalho processo 4 dias 4 noites. Por vezes ele deixa escapar nas suas falas que, o objetivo era realizar um trabalho grandioso, que superasse o trabalho anterior. “O limite evidenciou-se na Situação T/T1, [que] foi um trabalho limite, posteriormente, quis ultrapassar esse limite com 4 dias 4 noites consegui, mas o preço foi muito alto, quase me desmaterializo”. (BARRIO, 2021)⁶⁰. O que de concreto o artista pretendia extrair do trabalho seria a escrita de um livro de 400 páginas, que até o momento permanece em branco, e, portanto, permitindo várias leituras do trabalho que, ao longo dos anos, vai sendo descrito de diferentes formas, pelo artista e por aqueles que tentam interpretá-lo, o trabalho mantém-se em constante construção, reafirmando sua existência.

Nesse sentido, Barrio pretendia criar uma obra, que não tivesse nenhuma ligação com outras formas de fazer arte, para tanto, ele teria que romper com todo um pensamento, já instaurado e normalizado pelos meios da linguagem da arte. A criatividade do artista convergiu para questões filosóficas, sociais, políticas e artísticas, livre das “amarras formais”, suas ideias se estenderam para uma radicalização *sui generis*, no universo das vanguardas brasileiras.

Barrio inaugurou uma busca passível de novas sensações, de mudança de rota traçando novos caminhos, expandiu seus limites, dentro do mesmo território, já percorrido, como na definição de lugar do artista Júlio Tigre:

Decidi tomar como definição de lugar o espaço construído por duas variáveis. A primeira como experiência física de ordem espacial no local, área geográfica localizável em um mapa. A segunda como memória, experiência intelectual que foi realizou um deslocamento considerável do tempo nessa área, porém, se toda conceituação é fruto de um entendimento intelectual, não vejo por que não afirmar que existe apenas uma forma de lugar e ela está na memória com

⁶⁰ Em conversa com a autora via aplicativo de mensagem.

todas as incertezas que a torna variável, agregando, desagregando, readaptando sentidos. (TIGRE, 2005, P. 156).

Possivelmente, o deslocamento do tempo real de caminhar de um ponto a outro, esse tempo cronológico é alterado, ao ser submetido ao tempo mental, ao tempo do pensamento, a variação do pensamento amplia e desloca o tempo, o pensamento é sentido como significado, não como sensações, a cada tentativa de retornar a essas experiências com o lugar, o artista vai construindo novas memórias.

Mas se a afirmação de que: “toda conceituação é fruto de um entendimento intelectual”? Alguns podem pensar que é fruto da experiência física, mas a experiência física, só pode ser resgatada no entendimento intelectual, então tudo passa a ser a ideia o conceito, a experiência física não pode ser refeita, é uma ocorrência com tempo e lugar demarcado, então o espaço geográfico e o tempo cronológico são alterados pelo espaço/ tempo da memória. O artista, agora no presente, recorre às memórias para relatar a experiência vivida, os relatos são a conceituação do trabalho, a retomada dessa variável da memória é que, vai se transformando e se ajustando ao presente.

Não importa se Artur Barrio saiu ou não do Aterro do Flamengo, não importa se o percurso descrito pelo artista tenha sido verdadeiramente, percorrido por ele, o espaço geográfico não se altera, ele permanece intacto, do início ao fim da experiência, não há vestígios, naquele espaço físico geográfico, da passagem do artista, essa ocorrência caracteriza a subjetivação daquele espaço.

3.2 - Dadaísmo e o Caminhar como Arte

A arte não está no objeto, à arte está no corpo vagando pela cidade, o caminhar como arte, o caminhar como prática estética. Voltemos um pouco no tempo para pensar como na história da arte o caminhar foi considerado um ato criativo, quando os seres humanos ainda eram nômades e nada havia sido construído e, a única forma de arquitetura representativa capaz de transformar uma paisagem, era o ato de andar em um lugar vazio, mesmo não deixando

marcas físicas da sua passagem, o caminhar do ser humano nesse lugar vazio, transformou o espaço, provocando alterações culturais na paisagem.

A caminhada não se limita a ser um passeio incerto, um afastamento solitário. Ao longo da história ela foi adquirindo formas codificadas que estipulavam seu decurso, seu termo e sua finalidade. A peregrinação faz parte dessas grandes formas culturais. (GROS, 2010, p. 111).

O caminhar como arte, o caminhar como prática estética na história da arte apareceu, pela primeira vez, com os dadaístas em 14 de abril de 1921, às três horas da tarde, debaixo de uma forte chuva em Paris, membros do movimento Dadá marcaram um encontro, em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre em Paris⁶¹, para realizar a primeira excursão em lugares banais da cidade, (figura 26) a intenção dos dadaístas era a de dessacralizar a arte, enquanto o futurismo representava a cidade do futuro, o Dadá habitava a cidade prosaica do presente, eles exploravam os espaços urbanos, nada que compõe a cidade passou despercebido, a sonoridade, as placas, os letreiros, tudo que era visual e tátil, estava ao alcance dos olhos, o Dadá elevou o ato de vagar pela cidade a uma ação estética, era a arte acontecendo no espaço e no tempo real cotidiano, junto a todas as outras coisas corriqueiras, do dia a dia. Os dadaístas não criaram uma instalação ou um objeto qualquer, que pudesse marcar a presença deles naquele local, simplesmente, foram até o jardim da

⁶¹ A Igreja medieval *Saint-Julien-le-Pauvre* (na língua francesa) está localizada na rua do mesmo nome, na praça *René-Viviani*, no *Quartier Latin*, na margem esquerda do Sena, perto da Catedral de *Notre-Dame*.

Tradicionalmente um local de culto católico romano, *Saint-Julien-le-Pauvre* passou a ser uma Igreja Greco-Melquita-Católica, com o rito bizantino, no final do século XIX, sob a Terceira República Francesa.

Seu nome se refere a *Saint Julien l'Hospitalier*, porque na Idade Média um hospício que recebia peregrinos e viajantes pobres estava associado à Igreja. Entretanto, por ser uma das mais antigas Igrejas de Paris, cuja origem remonta ao início do século VI, não se sabe que santo foi o primeiro padroeiro da Igreja. *Saint-Julien du Mans* e *Saint-Julien de Brioude* também são considerados patronos da Igreja.

Em 886, os vikings destruíram a Igreja original. Por volta de 1125, uma segunda Igreja foi construída e dada ao priorado *Cluniac* da comuna francesa de *Longpont-sur-Orge*. A Igreja que vemos hoje foi restaurada pelos monges de *Longpont*, por volta de 1160.

Em 1873, a Igreja fechou suas portas.

Em 1889, o Padre Alexis Katoub desenvolveu o projeto de uma paróquia greco-melquita-católica, e conseguiu que a Igreja fosse colocada à disposição desta nova paróquia. Dessa forma, os católicos orientais têm seu próprio local de culto em Paris, e as missas são celebradas de acordo com o rito de São João Crisóstomo. Atualmente, a Igreja é também um local de show de músicas clássicas. Acessado em: <https://diretodeparis.com/saint-julien-le-pauvre/>

igreja e fizeram uma foto (figura 27), conscientes de suas presenças naquele espaço.



O Dadá em Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 14 de abril de 1921.

Os dizeres do panfleto [ao lado] distribuído a quem passava: “Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir. Insistise indevidamente o pitoresco (Liceu Janson de Sailly), no interesse histórico (Mont Blanc) e no valor sentimental (a Morgue). – Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. – Participar dessa primeira visita é dar-se conta do progresso humano, das possíveis destruições e da necessidade de prosseguir com a nossa ação, que vocês procurarão encorajar por todos os meios”.

Figura 26: Cartaz informativo sobre a primeira excursão Dadaísta



Excursão-visita do grupo Dada a Saint-Julien-le-Pauvre. Da esquerda para a direita: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Theodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Phillippe Soupalt.

Figura 27: Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 14 de Abril de 1921.

[...] “Não basta termos passado das salas de espetáculos ao ar livre para darmos por encerradas as reciclagens Dadá”. Apesar das palavras de Breton, essa primeira visita continua a ser a mais importante operação Dadá sobre a cidade. Com efeito, a passagem “das salas de espetáculo ao ar livre” foi o primeiro passo de uma longa série de excursões, deambulações e derivas que atravessaram todo o século como forma de antiarte. (CARERI, 2013, p. 71).

Três anos depois, em 1924, o movimento Dadá, já dava sinais de desgaste, o entusiasmo do grupo vinha diminuindo, esse período marcou a mudança do Dadá para o Surrealismo, e, é nesse contexto que, André Breton, Louis Aragon, Morise e Vitrac, juntos, os quatro amigos organizaram uma nova ação, um deambular em campo aberto, fora de Paris, então decidiram ir de trem em direção a Blois, uma cidadezinha escolhida ao acaso, sobre um mapa. Desse ponto, em Blois, seguiram a pé até a outra pequena cidade, Romorantin⁶². Breton relata a experiência: “Conversando e caminhando por vários dias consecutivos, como uma ‘exploração pelos limites, entre a vida consciente e a vida de sonho’.” (BRETON apud CARERI, 2013, p. 78). A viagem sem metas e objetivos claros, serviu de estofa, para a escrita do Primeiro Manifesto Surrealista.

A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, tinha-se transformado na experimentação de uma forma de *escrita automática no espaço real*, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental. (CARERI, 2013, p. 78).

Assim como as incursões dadaístas, as incursões Surrealistas também não tiveram continuidade, os surrealistas continuaram atuando em um permanente deambular, pelas zonas periféricas da cidade de Paris, onde as transfigurações burguesas não alcançavam. No início da década de 1950, a deambulação teve desdobramento na Internacional Letrista, que mais tarde, converge em Internacional Situacionista, eles idealizaram e criaram a *Dérive*⁶³, que reconhece a cidade como um meio estético-político, observa-se, que eles criaram à deriva como uma atividade lúdica coletiva, que investiga o conceito

⁶² Romorantin-Lanthenay é uma comuna francesa na região administrativa do Centro, no departamento Loir-et-Cher. Estende-se por uma área de 45,34 km², com 17 865 habitantes, segundo os censos de 1999, com uma densidade 394 hab/km².

⁶³ Uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo.

de psicogeografia ou os efeitos que a geografia de um espaço exerce, no psicológico afetivo de um indivíduo. “Escolhi fazer a arte caminhando, utilizando linhas e círculos, ou pedras e dias.” (Richard Long).

O legado Dadá vai reverberar na década de 1960, com artistas interessados em novas experiências, em dezembro de 1966, foi publicado na revista *artforum*, os detalhes de uma viagem de Tony Smith, por uma estrada em construção na periferia de *New York*.

Em outra ação, o artista Richard Long, em junho de 1967, embarca em um trem que o leva a 30 quilômetros, em direção ao sudeste de Londres. Diante da vasta extensão da natureza, long não hesitou em usa-la como tema de seu trabalho, o artista explorou o caminhar, o ato de ir e vir repetidamente sobre um campo, que resultou numa linha reta esculpida na natureza, criando um caminho rumo a lugar nenhum, um caminho temporário, um caminho efêmero que ao recuperar-se a grama elimina-se a obra, ficando apenas o registro fotográfico, embora nenhuma figura humana apareça nos registros, eles apresentam um traço físico da ação corporal do artista, “[...] a minha arte consiste no ato mesmo do caminhar.” (LONG apud CARERI, 2013, p.113). A *Line Made by Walking*, (figura 28), se destaca na paisagem desaparecendo entre as árvores, criando a ilusão de ser uma linha sem fim, que se projeta para o infinito.

A Line Made by Walking, por causa da sua absoluta radicalidade e simplicidade formal, são consideradas uma passagem fundamental da arte contemporânea. [...] Hamish Fulton, o artista inglês que muitas vezes foi acompanhado por Long nas suas errâncias continentais, interpretando a arte do caminhar segundo sua própria forma expressiva, considera essa primeira obra de Long “um dos trabalhos mais originais da arte ocidental do século xx. [...] Long combina duas atividades aparentemente separadas: a escultura (a linha) e o caminhar (a ação). *A line (made by) walking*. Com o tempo, a escultura desapareceria.” (CARERI, 2013, p. 123; p. 125).



Figura 28: Richard Long. A line Made by Walking, 1967.

Lygia Clark não saiu caminhando de fato, sua Obra “Caminhando” de 1964, é uma Metáfora. Clark usa uma fita de moébios para realizar uma experiência ritualística, como ela diz: “Um ritual muito significativo em si mesmo” (CLARK, 1998, p.151). A proposição da artista consiste em convidar o espectador a cortar uma fita de moébios, ao começar a cortar a fita, o espectador inicia uma caminhada circular, em que o caminho vai se entrelaçando, e este entrelaçamento, por sua vez, vai criando um labirinto que à medida que prossegue, vai ficando estreito, até se tornar um caminho sem saída. Para a artista: “O *caminhando* é apenas uma potencialidade. Você [espectador] e ele [objeto] formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão.” (CLARK, 1998, p. 151). A obra está contida no espaço e no tempo da ação de quem realiza a experiência, assim podemos pensar que, tanto o caminhando da Lygia Clark, quanto o caminhar de Artur Barrio são semelhantes, na primeira, a obra é a realização da experiência, e, na segunda também, na segunda a experiência do caminhar se dá na prática, enquanto na primeira o

caminhar é uma metáfora, e em ambas, a ação é uma experiência mental e sensorial.

3.3 - Arte e vida

O deambular de Artur Barrio se assemelha ao caminhar dos andarilhos⁶⁴, porém, a semelhança entre o gesto do artista e o gesto dos andarilhos se dá apenas, no ato do caminhar em si, os andarilhos percorrem as rodovias do país, enquanto o vagar dos andarilhos é no sentido intrínseco da dura realidade da vida, o vagar do artista é o embate entre arte e vida.

Nos relatos dos andarilhos, cada qual com suas motivações particulares, as razões para pegar as estradas, são diversas, vão desde desilusão amorosa há diagnóstico de doença grave, conflitos pessoais e abandono da família, como podemos conferir na reportagem do programa: Repórter Record Investigação (2018). Eles pegam a estrada com um ponto de partida, sem um ponto de chegada, eles andam na contra mão de uma adaptação social, em um caminhar solitário. Caminhar, pensar, refletir, ir seguindo sem rumo sem se fixar em nenhum lugar, dos deslocamentos constantes, sobra apenas fragmentos de suas presenças transitórias. “A peregrinação perpetua enfatiza o movimento de partir, arrancar-se, renunciar.” (GROS, 2010, p.113).

Os andarilhos peregrinam por longos caminhos incertos, carregam tudo que possuem junto de si, são nômades por escolha própria ou por muitos deles, serem apartados da razão. Eles enfrentam as longas distâncias debaixo de sol forte ou chuva, sem abrigo, por vezes a única preocupação é saber se vai chover, na escuridão da noite, além do frio ou do calor, a depender da época, há a incerteza do amanhã, as roupas esgarçadas e sujas, a pele castigada pelo sol são marcas de uma vida cunhada na crua realidade cotidiana. Como mostra o filme “Andarilhos” de Cao Guimarães (2006). Cada andarilho têm seus próprios métodos de sobrevivência, eles são senhores do seu tempo, não seguem padrões ou regras previamente estabelecidas por

⁶⁴ Adjetivo substantivo masculino;

Que ou aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma errada.

Fonte: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/01/andarilhos-que-largaram-tudo-sao-tema-de-exposicao-feita-por-policia.html>. Acessado em: 06/01/2022.

terceiros, seguem por caminhos aleatórios, a razão quase sempre fica esquecida. Alguns aparentemente esquizofrênicos e outros lúcidos, até carregam mapas para se localizar, o que aparenta ser uma relativa organização de uma vida sempre em trânsito. Contudo não podemos vislumbrar nessas histórias a presença da arte, é somente vida, a arte está no olhar de quem os observa, nesse caso, no olhar do cineasta que fez um recorte do real, e o deslocou, para a linguagem da arte. Deleuze discorre sobre o trajeto nômade.

O trajeto nômade segue pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante. (DELEUZE; GATTARRI, 1997, p. 51).

Diferente dos andarilhos, o artista tinha um ponto de chegada que, coincidia com o ponto de partida num movimento circular. A angústia é o ponto de interseção entre os andarilhos e o artista, todos têm em comum a angústia como motivo propulsor, tanto o artista em sua deambulação pela cidade, quanto os andarilhos na peregrinação pelas rodovias do país, há o sentido da busca em ambas as situações, os andarilhos quase sempre buscam respostas para conflitos pessoais e com seus familiares. Para o artista Artur Barrio, a busca foi pela percepção de algo, que pudesse leva-lo além do limite do real, e por consequência, pudesse sanar os conflitos com o seu processo criativo, numa mistura de vida e arte, de inconsciente e consciente, a fim de ultrapassar os limites já alcançados, ele se lançou nas ruas da cidade, onde encontrou incertezas, vazio, medo e solidão, como resultado, descortinou-se a impotência diante dos desafios impostos pela experiência. Para Ferreira Gullar:

Quando van Gogh pinta aqueles girassóis ele está dando alegria, acrescenta ao mundo alguma coisa que não havia. A noite estrelada do Van Gogh só existe no quadro onde ele acrescentou aos bilhões de noites, mais uma que só existe na tela que ele pintou, assim como [Carlos] Drummond [de Andrade] num poema determinado, ele acrescenta a vida humana uma beleza, uma alegria que foi ele que inventou, então essa é a função da arte. A arte não retrata a vida, a arte inventa a vida. (GULLAR, 2016, vídeo).

Se “a arte inventa a vida”, é na lacuna entre arte e vida, que Artur Barrio acrescenta vida, aos milhares de restos do nosso cotidiano, os restos que ele recolheu do mundo real e os inseriu no espaço da arte, entre deslocar o lixo, meras coisas da vida, e os recolocar na cena artística, o artista cria a lacuna que separa a arte da vida, a arte é uma abstração, uma ideia, um conceito, contudo a vida é real, os objetos são coisas reais que fazem parte da vida, ao passo que, a subjetividade compõe o campo da arte. Artur Barrio não está na galeria, ele está na rua no lugar das coisas reais, num embate com a realidade, sem garantias de que vai surgir daí, algo palpável.

Quando observamos uma pintura de paisagem, nela não está plasmada somente a mera representação, mas também, a caligrafia pictórica de quem a pintou, assim, podemos pensar que, Barrio cunhou em suas ações, os vestígios de sua identidade. Danto, explica assim a lacuna entre arte e vida:

[...] a lacuna pode ser mais interessante do que o que se passa de um lado e do outro. Suponhamos que se examine o hiato entre as imitações e a realidade para determinar de que tipo de hiato se trata, e depois se procure descobrir o que ele tem de comum com a lacuna entre a arte e a vida [...] (DANTO, 2005, p. 48/49).

A arte é uma relação entre o emissor e o receptor, onde o emissor é o artista e, o receptor o público, a comunicação entre esses dois agentes é o que torna a ação do artista arte, quando Marcel Duchamp propõe expor um urinou como um objeto de arte, ele estabelece um limite entre os objetos de arte e os objetos de uso cotidiano, esse limite se dá, quando o objeto é levado para o campo da arte. Os *ready-mades* de Duchamp estavam inseridos no campo da arte, eles estavam dentro das galerias e foram denominados pelo artista como obras de arte, logo, o receptor entende o código emitido pelo emissor.

Em outra situação temos o receptor, o receptor precisa entender o código emitido pelo artista, que aquilo que está sendo proposto é uma ação de arte, na ação proposta por Barrio, o artista estava na rua, ninguém ali a sua volta sabia que ele era um artista, durante o desenvolvimento da sua ação, as pessoas que estão transitando pelas vias públicas, não conseguem distinguir o que é, em questões profissionais, e quem é, no quesito identidade, aquele transeunte. Não há nada ali que o identifique ou o qualifique como artista, não há nada que caracteriza a ação como arte. Naquele espaço a vida não se

mistura com a arte, a vida não coloca rótulos, não explicita, então na verdade, não existe receptor enquanto ele deambula pelas ruas, não há relação entre artista e receptor a ação não tem público é uma ação solitária.

3.4 - Dadaísmo

As “Situações” deflagradas por Artur Barrio têm, na sua gênese, proximidades com o movimento dadaísta, que culturalmente, trazia na sua base uma dualidade que oscilava entre o destrutivo e a capacidade de criar coisas inusitadas, cultuavam o desprezo pela estética tradicionalista e pela aura da obra de arte, Argan definiu assim o movimento: “O movimento Dadá é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte.” (ARGAN, 1992, p. 353). Com a primeira guerra mundial em curso, os artistas do Dadá descontentes com a sociedade e a instabilidade cultural, colocaram em dúvida, tudo que estava posto até então. Artur Barrio em outro contexto, porém, com características semelhantes, no âmbito da ditadura militar, onde a morte era uma ameaça velada, é possível detectar na obra de Barrio, algumas semelhanças com dadaísmo, em seus projetos de ruptura com os conceitos de arte do seu tempo, nas décadas 1960/70 no Brasil – como já vimos no primeiro capítulo – eclodiram vários movimentos de vanguarda, cada qual a seu modo, buscava “novas formas de expressão”, embora tenham pegado de empréstimo elementos de movimentos artísticos anteriores.

Por vezes, é inevitável a comparação da obra de Barrio, com a obra de *Kurt Schwitters*, dada suas semelhanças, tanto do material que os artistas utilizavam para compor seus trabalhos, quanto na linguagem, no processo criativo de ambos estavam presentes a incoerência, a irracionalidade, a ironia, o aleatório e o caos. As “*Merz*” de *Kurt Schwitters* eram compostas de tudo e qualquer coisa, que fosse encontrado no chão aleatoriamente, desde bilhetes de trem a pedaços de objetos e estilhaços de vidros, pequenas pedras e pedaços de papel coloridos. Schwitters fala sobre os materiais:

O material é tão pouco importante quanto eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão pouco importante, utilizo qualquer material, se o quadro assim o exigir, conciliando diferentes tipos de material, levo uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta a óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc., mas também material contra material: por exemplo, madeira e estopa. A visão de mundo que decorre deste tipo de criação artística chamo de “Merz”. (SCHWITTERS, apud CHIPP, 1996, p. 388/389).

Desse modo, ficam perceptíveis as similaridades dos materiais utilizados por ambos, tanto *Kurt Schwitters* quanto Artur Barrio buscava nos restos, a matéria prima de suas obras. As semelhanças entre *Schwitters* e Barrio limitam-se a alguns aspectos de como ambos percebiam a arte, e nos materiais que eles utilizavam para compor suas obras, as diferenças se dão no conceito, as obras de *Schwitters* eram perenes, enquanto as obras de Barrio eram efêmeras.

3.5 - A Impermanência Material da Obra e a Memória como Registro

Artur Barrio acrescentou à vida uma experiência de arte sem precedentes, na cena cultural brasileira, o artista flertou com a finitude, tudo é feito para ser destruído pela ação do tempo, o tempo constrói, recria e destrói, o trabalho nasce e morre, tudo é efêmero. O tempo não é contínuo, a nossa consciência não obedece a sequência cronológica do relógio, tornando o tempo ou a duração do tempo, subjetiva, o deambular de Artur Barrio em 4 dias 4 noites pode ter tido a duração de um dia, dois dias, três dias ou quatro dias, mas qual a importância da medida do tempo cronológico desse trabalho? O artista fala sobre a duração tempo.

“É o número quatro”... Não sou muçulmano, mas ‘4 dias 4 noites’ é mais arranjado do que três, a trindade, ou um dia e uma noite ou dois dias... Eu não tenho noção se foram quatro dias e quatro noites, mas isso ficou no registro [...]. (BARRIO, 2001, p. 92).

Barrio alonga o tempo, usa reticências na escrita, interrompe o pensamento, hesita, omite alguma coisa que não pretende revelar, insinua prolonga uma ideia... No trabalho processo 4 dias 4 noites, ele fez do tempo

algo desmedido, longos intervalos de um vazio total, os passos do vagar, são as reticências de uma memória perturbada de quem queria transformar a caminhada em algo que transcendesse o real. Sem registros de qualquer natureza, o que restou da experiência foram apenas algumas lembranças, e com elas o artista engendrou posteriores relatos, dando a experiência uma forma tangível, como no poema de Manoel de Barros, em que o poeta deseja transformar o vento dando a ele uma forma concreta, que pudesse ser fotografada.

O Vento

Queria transformar o vento

Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto

Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física do vento: uma costela, o olho...

Mas a forma do vento me fugia que nem as formas de uma voz.

Quando se disse que o vento empurrava a canoa do índio para o barranco.

Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a canoa do índio para o barranco.

Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda

Estava quase a desistir quando me lembrei do menino montado no cavalo do vento – que lera em Shakespeare

Imaginei as crinas soltas do vento do vento a disparar pelos prados com o menino

Fotografei aquele vento de crinas soltas.

Manoel de Barros. (BARROS, 2021, p. 31).

Com o desejo de cristalizar o vento, dando a ele uma forma visível, que pudesse ser fotografado, o poeta Manoel de Barros buscou na memória, o menino montado no cavalo do vento que leu em Shakespeare. O eu poético realizou, poeticamente, seu desejo de transformar o vento.

Artur Barrio não desejou registrar sua passagem pelas ruas da cidade, durante o trabalho processo 4 dias 4 noites, para torna-lo visível foi poeta, através da memória narrou sua própria história, deixou sua caligrafia no corpo

da obra, no trabalho processo 4 dias 4 noites, obra e corpo se integram, se confundem e se misturam, não há fronteiras entre corpo e obra.

O artista travou uma batalha interna, caiu numa emboscada criada por ele mesmo, o embate foi o gesto, o corpo foi o objeto e o elemento principal da ação, o artista transformou a própria história em um poema, buscou saídas para o labirinto criado pela sua mente. O psicanalista Izquierdo fala desse tipo de criação artística:

O certo, entretanto, é que a “loucura” inerente à criação artística sempre existiu. Aquilo que muitos denominam “loucura” nada mais é do que a arte combinatória levada a novos extremos. O artista faz algo novo, algo que será uma composição de memórias, mas que não é igual à soma de suas partes. (IZQUIERDO, 2002, p.91/92).

Portanto, fazendo uma análise, a partir das falas do artista Artur Barrio, percebemos que, o mais perto que podemos chegar do que realmente foi o *Trabalho Processo 4 dias 4 noites*, é desse grande ajuntamento de fragmentos da memória do artista, que em diferentes momentos, ele narra aquilo que talvez seja mais adequado ao presente. Podemos pensar que o trabalho nunca será completo, as páginas em branco dos dois cadernos livros, (figura 29), são espaços, onde o trabalho se mantém vivo, são instantes não percebidos pelo artista, são as lembranças, que talvez o artista não gostaria de revelar, deixando pequenos tesouros guardados pra si. “Evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos [...]. Podemos afirmar que somos aquilo que recordamos, literalmente”. (IZQUIERDO, 2002, p. 9).

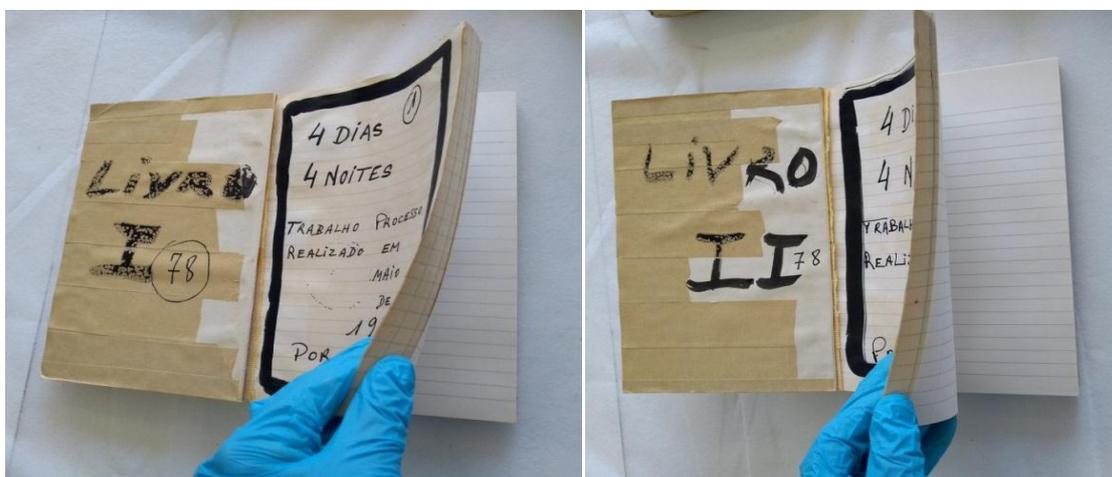


Figura 29: Cadernos livro, coleção Gilberto Chateaubriand, Registro nosso.

Seria o limite da obra a memória do artista? Em varias falas de Artur Barrio, ficam perceptíveis algumas variações nos relatos, a começar, por exemplo, quando ele fala sobre a data provável, do inicio do trabalho processo 4 dias 4 noites, que em diferentes épocas, os relatos variam contradizendo o que foi dito, anteriormente.

Em 1986, Barrio diz que a sua passagem pelo Museu de Arte Moderna. MAM/RJ, aconteceu no dia seguinte a abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, que aconteceu no dia 15 de maio de 1970, numa sexta feira. Na inauguração, Antônio Manuel realizou a performance “Corpobra”⁶⁵, portanto, a ação de Barrio teria acontecido no dia 16 de maio, no sábado. Em 2001, em entrevista para o catálogo Panorama a Cecília Cotrim/Ricardo Basbaum/Luiz Camillo Osório/Ricardo Resende e Glória Ferreira, Artur Barrio diz que a passagem dele pelo museu, se deu no primeiro dia do deambular pela cidade, num domingo. A seguir as falas do artista:

“A jornada de quatro dias e quatro noites começou no dia seguinte ao desnudamento do Antônio Manuel no Museu de Arte Moderna, mas teve muito, mais o sentido de um desdobramento radical dos acontecimentos de Belo Horizonte. Eu queria ultrapassar aquilo que realizei em “Do Corpo à Terra”. O desnudamento do Antônio apenas acelerou o processo.” (BARRIO, 1996, p, sem paginação).

Em 2001, ele diz:

Barrio: [...] O Antônio Manuel ficou nu no primeiro dia, na inauguração.

Camillo: E isso [a passagem do Barrio no museu] não foi na inauguração, com tanta gente?

Barrio: Não. Isso foi depois. Ora, porque ia tanta gente para o MAM? Porque, naquela época, todos se reuniam lá, ficavam no bar. [...] Estou confundindo os dias, já não sei muito bem onde é que estou. Mas me lembro de que um escultor, o Jackson Ribeiro, achou que eu estava bêbado, me levou ao bar e disse assim: “toma um café”. Bebi uns cinco cafezinhos sem açúcar e fiquei mais alucinado ainda. Andei mais três dias por conta do café. Mas agora estou me perguntando se são realmente quatro dias e quatro noites. Porque se já estou quase sem fôlego no museu, imagina ainda continuar, lembrar...

Camillo: Mas o museu não deve ter sido no primeiro dia [da deambulação].

⁶⁵ Antônio Manuel apresentou seu corpo como obra de arte, usando suas medidas para definir as dimensões da obra, mas foi rejeitado pelo júri do 19º Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. No dia da abertura do salão Antônio Manuel se despiu e fez poses como se fosse uma escultura, na sala de exposição. Dessa obra temporária, desse gesto efêmero, teve origem uma obra de arte tangível chamada “Corpobra”. Acessado em: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/corpobra-acaoproposicao-1970-de-antonio-manuel/>

Barrio: Era um domingo. Naquela época, os artistas entravam nos museus sem pagar e sem se perguntar por quê. Havia esse ir e vir.

Camillo: O museu foi primeiro dia [da deambulação], então?

Barrio: Sim, claro. (BARRIO, 2001, p 89/90, grifo nosso).

Artur Barrio titubeia em relação às datas e aos trajetos, em outro momento, ele faz revelações surpreendentes. No imaginário do artista, o trabalho processo 4 dias 4 noites estava sendo transmitido para o MoMA.

[...] Eu achava que havia um setor que me via e que me acompanhava nesse processo, que registrava o processo de trabalho. [...] O setor seria o seguinte: na época, a exposição no MoMA, a *information*. Eu mandei um trabalho (“Situação T/T1”, 1970), umas fotografias do registro, e eles ampliaram para 1 metro, 1,5 metros, colocaram nas paredes e também mostraram o filme de 16mm, feito em Belo Horizonte. E eu achava que esse trabalho, o “4 dias 4 noites”, estava sendo captado pelo MoMA. Então, todo o processo do trabalho, digamos assim, estaria sendo transmitido para essa exposição. [...] E isso tudo aconteceu na mesma época em que estava acontecendo a exposição no MoMA. (BARRIO, 2001, p. 93).

Acontece que a exposição *information* no MoMA teve sua estreia, no dia 2 de julho de 1970, e término em 20 de setembro do mesmo ano, como mostra o catálogo da exposição *information* (Anexo C), portanto, o início da *information* aconteceu um mês e meio depois da realização do trabalho processo 4 dias 4 noites, o que nos leva a pensar que, o estado de inconsciência do artista era total, desse modo, Interpretando os relatos do artista, somos levados a acreditar que, a soma de alguns fatores resultou nesse estado de inconsciência do artista: o longo período sem se alimentar, o desgaste físico e cansaço provocados pela caminhada, a angústia por não saber lidar com o sucesso alcançado repentinamente com as trouxas e, uma possível crise criativa. “Agora já estou com o pé em Nova York”. Estava todo mundo lá na *information*, e vídeo, vídeo-arte era a grande jogada da época... E Artur Barrio virtualmente aparece no meio da exposição... (BARRIO, 2001, p. 95). Sobre sonhos, delírios, criatividade Iván Izquierdo diz que:

No fundo, pensando bem, o homem comum [...], rico ou pobre, muitas vezes, andando solitário e preocupado pelas ruas, não faz nada de muito diferente. Sem suas memórias, não seria ninguém; e sem chamá-las, evocá-las e misturá-las ou falsificá-las, não poderia viver. (IZQUIERDO, 2002, p. 92)

Obstante isso, sobre a entrevista acima citada, sem especificar, uma ou outra declaração, Barrio diz que: “[...] Essa entrevista é muito interessante, mas é repleta de armadilhas, ou seja, de caminhos a seguir sem saída **e outros completamente falsos**”. (BARRIO, 2021, grifo nosso) ⁶⁶. Desse modo, essas considerações, esboçadas pelo artista, 20 anos depois, sobre suas declarações, nos leva a fazer outra pergunta. O que é verdade e o que é falso no trabalho processo 4 dias 4 noites? Para Kant: “Verdade ou aparência não se encontram no objeto na medida em que ele se dá na intuição e sim no juízo a seu respeito, na medida em que é pensado”. (KANT, apud HEIDEGGER, 1989, p. 283). Marilena Chaui define o que é verdade:

Em latim, verdade se diz veritas e se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato, no qual se diz com detalhes, pormenores e fidelidade o que aconteceu. Verdadeiro se refere, portanto, à linguagem enquanto narrativa de fatos acontecidos refere-se a enunciados que dizem fielmente as coisas tais como foram ou aconteceram. Um relato é veraz ou dotado de veracidade quando a linguagem enuncia os fatos reais. (CHAUI, 2000, p.123).

Desse modo, na ausência de quaisquer registros dos fatos ocorridos, durante o deambular do artista, ficamos com o benefício da dúvida, às variadas narrativas do artista acerca do trabalho, cabendo a nós interpretá-las de acordo com as nossas percepções, o que não diminui em nada o valor conceitual e a poética da obra. Inquestionavelmente, todos os relatos feitos pelo artista, referentes ao trabalho/processo 4 dias 4 noites, são verdadeiros, uma vez que a obra em questão é uma ideia, um pensamento, um conceito de arte.

Com a ideia de desmaterialização e buscando formas diferentes de realizar um trabalho, que ficasse totalmente fora dos padrões, Barrio enveredou por um caminho inusitado, em todos os aspectos da ação. Sem um planejamento prévio, ele coloca em prática os planos idealizados e registrados na mente. “Mas o que eu mais queria colocar é justamente que todo o processo dos ‘4 dias 4 noites’ foi algo completamente inconsciente, sem um entrave da razão.” (BARRIO, 2001, p. 91). O ato de ficar três dias recluso, no quarto, como que num processo de internalização de ideias, que antecederam o deambular, como uma espécie de preparação e depois, vestir-se todo de branco - além, das roupas o tênis também era branco - a passagem pelo museu, que resultou

⁶⁶ Em conversa com a autora por e-mail.

na intervenção com a obra de Cláudio Paiva, todos esses fatores, confere ao processo, características ritualísticas, assim como tudo que envolve o Trabalho 4 dias 4 noites, não há registros fotográficos dessas roupas.

Provavelmente ao final do processo, as roupas, assim como o corpo e a mente do artista, carregavam as marcas do rito da passagem do artista por mudanças profundas, talvez momentos de despedidas, já que o caminhar é uma constante despedida. “Tão logo se esteja deveras caminhando, dá-se uma série de despedidas ao longo dos dias. Nunca se tem certeza absoluta de voltar aqui, aqui mesmo. Essa situação de estar de partida.” (Gros, 2010, p. 113). Barrio passou por alguns lugares da cidade que ele não conhecia, e provavelmente, ele jamais tenha retornado nesses locais, por onde passou, por certo, esses lugares, até então desconhecidos pelo artista, foram ao mesmo tempo, um ponto de chegada/encontro e de partida/despedida.

Desde o início da ação, até o momento em que decidiu parar. “A principal motivação foi a de alargar e agudizar a minha percepção através da ação 4 dias 4 noites”. (BARRIO, 2021) ⁶⁷. Sem um planejamento prévio, o artista decidiu encerrar a ação num momento inusitado, “Eu parei quando abriu um buraco no tênis”. (BARRIO, 2001, p. 92). Exausto e sem dinheiro, foi até a escola de belas artes e pegou, com o seu antigo professor Onofre Penteado, 5 cruzeiros, e embarcou em um ônibus e foi pra casa.

O ciclo do processo/trabalho 4 dias 4 noites se fechou, exatamente no ponto onde tinha começado, no solar da fossa. O artista, o homem, o sujeito do início da partida, já não era mais o mesmo ao término da caminhada, esvaiu-se os sonhos, os objetivos e as pretensões, poderíamos dizer que, foi uma experiência heracliteana. Heráclito ressalta que o caráter de constante transformação da realidade, se dá em face do movimento contínuo do universo, tudo muda, tudo se move, nada é estático, assim, tanto a natureza, quanto os seres sofrem a ação da transitoriedade do tempo, que resultam em mudanças, que o filósofo comparou com o curso de um rio. “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”. (SOUZA, 1996, p 32). Fisicamente exausto e desgastado pelo processo, Barrio teve uma pneumonia e foi para a casa dos seus familiares, o artista conta como foi:

⁶⁷ Em conversa por e-mail com a autora.

Todo mundo soube, foi um escândalo! Foi uma loucura! Saiu uma notinha Frederico [Moraes], “A via crúsis do Barrio”. Aí fiquei na minha, fiquei doente, tive uma pneumonia, Guilherme Magalhães Vaz foi me visitar na casa de meus parentes, o Frederico foi me visitar, várias pessoas foram. O Guilherme, o César, o Frederico, o diretor da Fatos e Fotos, o Bittencourt, o Granato... (BARRIO, 2001, p. 88)

Em seguida o artista realiza o trabalho “Situação y Campo”, e se retira da cena artística e passa por “um período de interiorização”. Durante esse processo de recolhimento Barrio produz o trabalho.

- 1) De dentro para Fora
- 2) Simples.....

Uma TV coberta por um lençol branco, (figura 30). Que o artista define como: “[...] acho que o trabalho, depois do ‘4 dias 4 noites’, começa realmente com o televisor coberto, com o aparelho, coisa meio estranha...” (BARRIO, 2001, p.95). De fato o trabalho referido causa estranheza, ao observar a imagem na tela da TV, quando fora fotografada, o lençol por cima tornando a cena velada, nos dá a impressão, de que aquela pessoa na imagem está aprisionada, como aqueles “corpos” sugeridos, dentro das trouxas, ou ainda, o trabalho possa ser o reflexo do estado psicológico do artista, que ao final do trabalho processo 4 dias 4 noites, enfrentou a possibilidade da morte e mergulhou num profundo vazio. Esse trabalho foi realizado em Junho de 1970, e no mês seguinte em Agosto Barrio internou-se no Pinel⁶⁸, onde permaneceu por 28 dias.

⁶⁸ Instituto Philippe Pinel, um hospital psiquiátrico fundado no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro, em 1937. O nome atual, só veio em 1965: no começo, o local se chamava “Instituto de Neurosifilis”, e era uma das várias unidades do Hospício Pedro 2º, fundado ainda no Brasil Império em 1841. Acessado em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/por-que-pinel-virou-sinonimo-de-louco/>



Figura 30: 1) De dentro Para Fora 2) Simples.....

Ao ser indagado, em uma conversa com a autora, se a decisão de internar-se no pinel foi somente dele, o artista comenta que: “De uma certa maneira, sim, foi.” (BARRIO, 2021) ⁶⁹. Talvez, a saída encontrada pelo artista tenha sido ir para um lugar onde pudesse ao mesmo tempo se distanciar do convívio social, para refletir e produzir novos trabalhos dentro de uma perspectiva que não era a da rua, de áreas conflagradas pelas condições políticas e sociais. O artista foi justamente para um lugar, que no imaginário popular, não é exatamente um lugar amistoso. “Em contrapartida fiz três trabalhos nesse período de 28 dias”. (BARRIO, 2021) ⁷⁰. (Figura 31). Barrio conta como foi esse período:

[...] Durante o período de internamento. Tive um local onde pude descansar ainda que pareça paradoxal. Casa, comida e roupa lavada e compreensão de um ambiente real em contradição ao imaginado pelo senso comum. Isso, evidentemente no Pinel ao contrário de outros locais de internamento psi [psiquiátrico]. Talvez um refúgio do mundo daquele momento, mas tinha outra vantagem, naquele momento. A questão é que não era nem sou louco. Me envolvi e fui viver um momento de 28 dias dentro do Pinel para tentar

⁶⁹ Em conversa com a autora por aplicativo de mensagem.

⁷⁰ Em conversa com a autora por aplicativo de mensagem

compreender essa tênue fronteira relacionada à criatividade e à loucura. (BARRIO, 2021)⁷¹.



Figura 31: Trabalho de Artur Barrio... Eu e meus colegas no Pinel... 28 dias de Agosto... 1970... Registro fotográfico: César Carneiro.

A internação no pinel foi um ato calculado, inspirado na obra literária *Germinal* de *Émile Zola*⁷². “Vem-me à cabeça a atitude de Zola antes de escrever *Germinal*”. (BARRIO, 2021)⁷³. O escritor *Émile Zola* trabalhou como mineiro nas minas de carvão, para relatar de forma fidedigna, em seu livro, o ambiente hostil das minas de carvão, onde ocorreu uma greve violenta que durou dois meses, conflitos políticos e sociais, relações de amizade e relações familiares serviram de estofa para a sua obra. “O auto internamento no Pinel foi um trabalho de arte”. (BARRIO, 2021)⁷⁴. Os três trabalhos de arte produzidos no pinel não foram publicados. “Eu e Francisco Bittencourt tivemos longas conversas críticas sobre esse internamento no Pinel, mas cheguei à conclusão

⁷¹ Em conversa com a autora por aplicativo de mensagem.

⁷² Fundador e principal autor do naturalismo literário, *Émile Zola* levou a descrição realista a extremos de crueza, especialmente na denúncia das condições de trabalho da classe operária do século XIX.

⁷³ Em conversa com a autora por aplicativo de mensagem.

⁷⁴ Idem.

de que nada deveria ser publicado e com isso acabei ficando exposto ao senso comum o que não me incomodou”. (BARRIO, 2021) ⁷⁵. A não publicação deu margem a várias interpretações ao logo dos anos, algo. Portanto, supomos que o resultado dessa experiência tenha sido positivo para o artista, em síntese, os anos de 1969 e 1970, sem dúvida, foram os anos em que Artur Barrio produziu aqueles que seriam seus trabalhos mais importantes e marcantes, e ficariam registrados na história das artes plásticas no Brasil.

⁷⁵ Em conversa com a autora por aplicativo de mensagem.

4 - Considerações finais

A pesquisa intencionou abordar as produções iniciais de Artur Barrio, enfatizando os anos de 1969 e 1970. A produção artística de Artur Barrio aponta para uma direção atual dentro da historiografia da arte: o efêmero, a memória e a narrativa, como condição para existência da obra, essencialmente conceitual. Desse modo, se fez necessário abordar a arte conceitual no capítulo 1, assim como, o contexto artístico cultural, social e político nas décadas de 1969 e 1970.

A obra de Artur Barrio apresenta características que pressupõe: força, densidade, singularidade e a inquietação de um artista insubordinado. O início de sua trajetória se dá na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, e ao considerar que, o currículo do curso estava muito aquém das suas expectativas, ele abandonou o curso e começou a traçar o seu projeto poético, de ruptura com tudo que estava posto no âmbito das artes.

No segundo capítulo, trouxemos uma breve análise dos cadernos livros, cadernos esses, que supriam a falta de um ateliê, o artista concentrava nos cadernos seus projetos, desenhos, textos, ideias e diversas reflexões. Em 1969, quando Barrio começa a executar suas primeiras *Situações*, ocupou espaços da cidade, para além dos museus e galerias, escreveu manifesto contra o júri, protestou contra o poder econômico, usou materiais inusitados, utilizou tudo que estava à mão, como um naufrago que busca sobreviver na adversidade. Com o proeminente sucesso alcançado com suas trouxas ensanguentadas, nas duas edições, no *Salão da Bússola*, em 1969 e na *Mostra de corpo a Terra*, em 1970, Barrio tem seu primeiro grande sucesso, que o levaria a expor no MoMA no mesmo ano.

Por último, Artur Barrio realizou aquela que seria a mais emblemática das suas situações, o Trabalho processo 4 dias 4 noites, que reverberou em toda sua produção futura, seus escritos e declarações sobre o 4 dias 4 noites, ora revela ora esconde. Se as trouxas velavam possíveis corpos mutilados, trabalho processo o 4 dias 4 noites vela a verdade e, revela o conceito poético da ruptura com o registro fotográfico ou outros quaisquer, ficando apenas os registros da memória do artista exposta em seus relatos, esses relatos por sua

vez, descortinam alguns detalhes, que talvez, possam permitir um entendimento do processo de criação e ação do artista.

Em síntese, podemos dizer que 4 dias 4 noites é um trabalho cíclico, ele está em constante construção pelo artista, o livro de 400 páginas que permaneceu em branco, é na verdade, o que possibilitou a sua continuidade ao não escrever o livro, Artur Barrio permitiu que ele fosse sendo escrito, ao longo do tempo. Portanto, 4 dias 4 noites não é apenas uma obra de arte, mas sim um processo contínuo de criação, que permite que cada pessoa possa contribuir com seu próprio entendimento, o que o torna único e ao mesmo tempo aberto às possibilidades.

A memória é uma possibilidade de existência das coisas para além da perenidade, ela nos permite preservar a existência, daquilo que não existe materialmente. Por consequência, a memória é a forma como as obras de Artur Barrio são lembradas, em virtude disso, o seu processo criativo não diluiu com o tempo, pois é através dela que o legado de um artista se perpetua e que a sua obra é perpetuada para as gerações vindouras.

Em conclusão, espero dar continuidade ao estudo sobre a obra de Artur Barrio, os resultados aqui apresentados são apenas iniciais, e representam uma pequena parte da obra do artista, em hipótese de continuidade da pesquisa, vários aspectos do *Trabalho Processo 4 Dias 4 Noites*, pontos da obra que não foram abordados, necessitam de um estudo mais aprofundado, para entendermos melhor o significado e a importância de sua arte para a história da arte contemporânea.

O trabalho processo 4 dias 4 noites é enganosamente simples.

5 - REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Caio Fernando Abreu
Rio de Janeiro: Agir. 2006.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo:
Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AGUILAR, Nelson (org.). **4ª. Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto
Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

BARRIO, **Artur Alípio. Barrio**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. 48 p. il.(incl.
Color) (arte brasileira contemporânea).

_____. Artur Barrio --- **A metáfora dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo:
Secretaria de estado da cultura, 2000.

_____. **Situações: Artur Barrio: Registro**. Centro Cultural Banco do
Brasil. 1996. (Catálogo).

_____. **Uma Extensão no tempo**. Paço Imperial. 1995. (Catálogo).

_____. **Experiência Nº 4**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Centro
Empresarial Rio. 1989. (Catálogo).

_____. **Artur Barrio: La Biennale di Venezia 54. Espasizione
Internazionale d'Arte**. Organizadores/editores Agnaldo Farias & Moacir dos
Anjos; [versão para o inglês Anthony Doyle]. São Paulo: Fundação Bienal de
São Paulo, 2011. (Catálogo).

BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara,
2021.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções,
ficções estratégicas**. Ricardo Basbaum (org.) - Rio de Janeiro: Rios
Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade/Walter Benjamin**; edição e
tradução de João Barrento. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica , 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo
com o Espírito**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTENCOURT, Francisco. **Arte-dinamite/Francisco Bittencourt**;
[organização e textos: Fernanda Lopes e Aristóteles Angheben Predebon] –
Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: **Engenheiro do tempo perdido/pierre Cabanne**; [tradução Paulo José Amaral]. - São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. Herschel B. Chipp com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor; [tradução Waltensir Dutra...*et al.*]. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antônio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles/Claudia Calirman**; tradução Dmitry Gomes, Victor Heringer. – 1.ed. – Rio de Janeiro: réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. **Poéticas da Cor/Ligia Canongia**. [et al.]. Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética/Francesco Careri**; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: editora Ática, 2000.

DANTO. Arthur C. **Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles, **Mil platôs - capitalismo esquizofrenia**: vol. 5 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos: Amy Dempsey**; tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DEWEY, John. **Arte como Experiência/John Dewey**; [organização por Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010. – (coleção todas as artes).

FERREIRA; COTRIM [org.]. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Seleção e comentários Gloria Ferreira e Cecília Cotrin; [tradução de Pedro Sussekind...*et al.*]. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

_____. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

IZQUIERDO, Iván. **Memória/Iván Izquierdo**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

_____. **Tempo e Tolerância/Iván Izquierdo**. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS/Sulina, 1998.

KLINGENDER, F. D. **Goya na tradição Democrática**. Lisboa: Portugália Editora, 1948.

MoMA, The Museum of Modern Art. **Information Summer 1970**, The Museum of Modern Art de New York, 1970. (Catálogo).

MORAIS, Frederico. **Depoimento de uma Geração**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1986. (Catálogo).

OBRIST, Hans-Ulrich, 1968. V.6 **Entrevistas: volume 6 / Hans Ulrich Obrist**; [tradução Daniela Cerdeira, Gabriela Fóes, Barbara Duvivier...et al.]. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG:Instituto Cultural Inhotim, 2012.

Os pré-socráticos. **Coleção Os Pensadores**. Trad. José Cavalcanti de Souza *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SCOVINO, Felipe. **Arquivo Contemporâneo/organização Felipe Scovino**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SÓFOCLES, 496-406. **Antígona/Sófocles**; tradução Sueli Maria Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014.

STIGGER, Verônica. **A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna**. Revista porto Alegre, V. 14, nº 24, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Goya a Sombra das luzes/Tzvetan Todorov**; tradução Joana Angélica D'vila Melo. – 1ª- ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia/Calvin Tomkins**; tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein**. Tradução portuguesa: Alexandre Correia. Lisboa: Taschen, 2001.

Artigos

Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo.

Por: Waldir José Rampinelli; Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina.

v. 18 n. 32 (2014): Ditaduras, Exílios, Resistências

Lutas Sociais, São Paulo, vol.18 n.32, p.119 -132, jan./jun. 2014.

Jornais

Jornal da Bússola edição especial Julho de 1972/Arquivo MAM/Rio.

Revista

BRAVO, Revista, **Revista Bravo edição 131**. Editora Abril. 2008.

Revista Memória em Rede, Pelotas, v.4, n.10, Jan./Jun.2014 – Sobre Memória: Entrevista com Ivan Izquierdo, por Daniele Borges Bezerra.

www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede.

Sites

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-morais>. Acesso em: 26 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acessado em: 05/05/2021.

<https://www.air-journal.fr/2020-10-26-le-26-octobre-1912-dans-le-ciel-4e-exposition-de-la-locomotion-aerienne-5223494.html>.

<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6672-david-le-breton#:~:text=%E2%80%9CExpondo%2Dse%20ao%20risco%20de,de%20um a%20vida%20agora%20bem>.

O corpo e as novas tecnologias. Entrevista com David Le Breton, publicada na revista IHU On-Line, número 121, de 01-11-2004. Acesso em: 09/05/2022

<https://www.pieromanzoni.org/>

<https://www.politize.com.br/ato-institucional-5/> . Acessado 21/10/2021

<https://www.bigornaart.com/o-hoje-para-artur-barrio/>. Acesso em: 17/07/2021

http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-ii/downloads/II_Tomo_Dossie-ditadura-mortos-e-desaparecidos-politicos-no-brasil-1964-1985.pdf. Acessado em: 13/07/2021.

<https://panoramamercantil.com.br/no-campo-das-artes-nao-existem-fronteiras/#:~:text=As%20%E2%80%9CTrouxas%20Ensanguentadas%20%E2%80%9C%20s%C3%A3o%20um,den%C3%Bancia%20da%20viol%C3%Aancia%20da%20tortura>. Acessado: 18/01/2021.

<https://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-e>

<https://www.youtube.com/watch?v=LLR1PhtkJbo>

Metro News entrevista: Ferreira Gullar: sobre arte
Rodrigo Libório: Entrevista concedida pelo escritor e pensador maranhense em Fevereiro de 2016.

https://www.politize.com.br/movimento-tropicalia/?fbclid=IwAR0QzoMI8EE2y80XZK3sGh6RvpGpqlBbHZ_M75IKPWm6ksi0w7V2IGZvLs.

Repórter Record Investigação: Andarilhos lutam contra violência para sobreviver nas ruas. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_NWAewnsAjc

USP.Instituto de Estudos Avançados da: Exposições: "Do Corpo à Terra"; "Domingos de Criação"; "Como Vai Você, Geração 80?". Data. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uv3wEQM_XsE&t=5549s. Acesso em: 07/02/2022.

http://mouro.com.br/JosephBeuys_OSentidoDaVida.pdf

Teses

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”/Maraliz de Castro Vieira Christo**. Campinas, São Paulo: [s.n.], 2005.
Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359162>.

6 - ANEXOS

Anexo A: Lista de artistas participantes da exposição *information*.

ARTISTS

Vito Acconci	Robert Huot
Carl Andre	Peter Hutchinson
Siah Armajani	Richards Jarden
Keith Arnatt	Stephen Kaltenbach
Art & Language Press	On Kawara
Art & Project	Joseph Kosuth
Richard Artschwager	Christine Kozlov
David Askevold	John Latham
Terry Atkinson	Barry Le Va
David Bainbridge	Sol LeWitt
John Baldessari	Lucy R. Lippard
Michael Baldwin	Richard Long
Barrio	Bruce McLean
Robert Barry	Cildo Campos Meirelles
Frederick Barthelme	Marta Minujin
Bernhard and Hilla Becher	Robert Morris
Joseph Beuys	N. E. Thing Co. Ltd.
Mel Bochner	Bruce Nauman
Bill Bollinger	New York Graphic Workshop
George Brecht	Newspaper
Stig Broegger	Group Oho
Stanley Brouwn	Helio Oiticica
Daniel Buren	Yoko Ono
Victor Burgin	Dennis Oppenheim
Donald Burgy	Panamarenko
Ian Burn and Mel Ramsden	Giulio Paolini
James Lee Byars	Paul Pechter
Jorge Luis Carballa	Giuseppe Penone
Christopher Cook	Adrian Piper
Roger Cutforth	Michelangelo Pistoletto
Carlos D'Alessio	Emilio Prini
Hanne Darboven	Alejandro Puente
Walter de Maria	Markus Raetz
Jan Dibbets	Yvonne Rainer
Gerald Ferguson	Klaus Rinke
Rafael Ferrer	Edward Ruscha
Barry Flanagan	J. M. Sanejouand
Group Frontera	Richard Sladden
Hamish Fulton	Robert Smithson
Gilbert and George	Keith Sonnier
Giorno Poetry Systems	Ettore Sottsass jr.
Dan Graham	Erik Thygesen
Hans Haacke	John Van Saun
Ira Joel Haber	Guilherme Magalhães Vaz
Randy Hardy	Bernar Venet
Michael Heizer	Jeffrey Wall
Hans Hollein	Lawrence Weiner
Douglas Huebler	Ian Wilson

Anexo B: Regulamento do Salão da Bússola no verso da ficha de inscrição.

REGULAMENTO

1. Aroldo Araujo Propaganda, para comemorar o seu 5º aniversário, tendo como objetivo elevar o padrão de suas promoções e na busca de novos meios de comunicação, através de uma ampla perspectiva de cooperação cultural, promove o Salão da Bússola, a ser realizado em novembro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
2. O Salão é o mais amplo possível, podendo participar dele artistas de qualquer nacionalidade.
3. O tema dos trabalhos a serem inscritos deve ser a Bússola, e/ou todas as suas implicações: rumo, norte, progresso, direção. Qualquer conotação, enfim, de ordem histórica, técnica, literária, sob cuja imagem se inscreva o símbolo da empresa promotora.
4. No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto etc...
5. Os artistas devem apanhar as fichas de inscrição a partir de 23/7/69, na sede da Aroldo Araujo Propaganda, à rua Miguel Couto, 35 - 2º andar - Rio-GB, e entregá-las juntamente com os trabalhos até o dia 1º de outubro próximo, no Museu de Arte Moderna, onde poderão também apanhar a ficha de inscrição.
6. As despesas de transporte correrão por conta do artista. Os concorrentes dos estados podem inscrever-se por carta.
7. Cada artista deve concorrer com três trabalhos na categoria que escolher, podendo concorrer em quantas categorias quiser.
8. Todos os trabalhos concorrentes estão sujeitos à seleção a ser realizada pelo mesmo júri de premiação.
9. A Comissão Julgadora a ser constituída será composta de 5 membros: um representante da Aroldo Araujo Propaganda, um representante do Museu de Arte Moderna, um representante da AIAP, um representante da AICA e um crítico de arte de São Paulo.
10. O Salão da Bússola conferirá o prêmio de Cr\$ 6.000 mais uma passagem aérea Rio-Londres-Nova York-Rio, ao melhor trabalho.
11. O trabalho premiado passa a ser propriedade da empresa promotora, que poderá utilizá-lo, integral ou parcialmente, em reproduções, publicações, cartazes, exposições etc...
12. Os trabalhos selecionados serão expostos no Museu de Arte Moderna, no período de 5/11/69 à 5/12/69.
13. As obras deverão ser retiradas até 30 dias após o encerramento da mostra. A partir dessa data, o MAM e Aroldo Araujo Propaganda não mais se responsabilizam pelas mesmas.
14. Os trabalhos não selecionados deverão ser retirados no prazo de 15 dias após a publicação da relação dos selecionados, quando cessará a responsabilidade de conservação por parte do Museu de Arte Moderna e da Aroldo Araujo Propaganda.
15. Os artistas se encarregarão das despesas com transporte de envio e devolução, assim como as relativas ao seguro das obras.
16. As obras expostas durante o Salão poderão ser vendidas através do MAM, que cobrará a sua comissão habitual de 20%.
17. O MAM e Aroldo Araujo Propaganda não se responsabilizam pelos eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados, cabendo ao artista assegurar as obras contra qualquer risco.
18. É vedado ao artista retirar qualquer trabalho antes do encerramento da exposição.
19. A assinatura da ficha de inscrição implica na aceitação das normas deste Regulamento.
20. As decisões da Comissão Julgadora são irrecorríveis, cabendo à mesma julgar os casos omissos.

SALÃO DA BÚSSOLA Rio, de 5/11 à 5/12 de 1969 Museu de Arte Moderna	SALÃO DA BÚSSOLA Rio, de 5/11 à 5/12 de 1969 Museu de Arte Moderna	SALÃO DA BÚSSOLA Rio, de 5/11 à 5/12 de 1969 Museu de Arte Moderna
---	---	---

Anexo C: lista de artistas e obras inscritas no Salão da Bússola

333	Orlando Ferreira	1 Objeto
334	Heli India	1 Escultura
(335)	Ascanio M.M.M. "Semi-Cilindros Dais"	3 Esculturas ✓
336	Regina Vater não mandou	1 Objeto
.....		
<u>QUANTIDADE DE OBRAS</u>		
Pinturas		428
Desenhos		226
Gravuras		87
Esculturas		54
Objetos		79
Ambiente		1
Tapêtes		8
Etc		7
TOTAL GERAL DE OBRAS		<u>890</u>

Anexo D: Página do início de catálogo com as datas de início e término da *Information*.

INFORMATION

Edited by Kynaston L. McShine

July 2 - September 20, 1970

The Museum of Modern Art, New York

Under the auspices of The International Council of The Museum of Modern Art