

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

**Tainan Barbosa**

**UM MERGULHO SALGADO, OU:  
A TRANSITORIEDADE DO CORPO FLUIDO DE ARTUR BARRIO**

Rio de Janeiro  
2017

**Tainan Barbosa**

**UM MERGULHO SALGADO, OU:  
A TRANSITORIEDADE DO CORPO FLUIDO DE ARTUR BARRIO**

Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

**Orientador:** Prof. Dr. Felipe Scovino.

Rio de Janeiro  
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

**Tainan Barbosa**

**UM MERGULHO SALGADO, OU:  
A TRANSITORIEDADE DO CORPO FLUIDO DE ARTUR BARRIO**

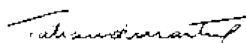
Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

**Aprovado por:**



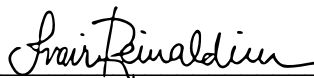
---

Prof. Dr. Felipe Scovino, EBA-UFRJ



---

Prof. Dra. Tatiana da Costa Martins, EBA-UFRJ



---

Prof. Dr. Ivair Reinaldim, EBA-UFRJ

Rio de Janeiro

\_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

## RESUMO

Esta pesquisa parte de uma das possíveis travessias realizadas pelo artista luso-brasileiro Artur Barrio, impulsionada pela observação do tempo-espaço que ele cria em diversas situações, conferindo um caráter singular a um corpo que aparece e desaparece na obra, transformado em fluidos. Deste modo, o corpo atua na marginalidade, transformando o contexto macropolítico por meio do fluxo da criação de experiências que se inserem no real ao mesmo tempo que se insurge contra a via do mercado da arte. Neste sentido, os trabalhos contemplados por esta pesquisa buscam uma corrente em meio à multiplicidade destes fluidos liberados pelo artista.

**Palavras-chaves:** Artur Barrio, corpo, fluxos, situações

## AGRADECIMENTOS

A Artur Barrio, pela inspiração que seu trabalho proporciona;

Ao professor Felipe Scovino, pela orientação;

À professora Tatiana Martins e ao professor Ivair Reinaldim;

Aos professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela dedicação e competência;

À minha família, especialmente meus pais, pelo amor incondicional e por todo suporte;

Ao Tiago, pelas trocas norteadas ao longo de toda a pesquisa e por afagar o meu cotidiano com a sua presença;

Aos amigos e amigas que, cada um a seu modo, foram amparo fundamental nesse processo, especialmente a Gabriela, pela amizade nos momentos certos e incertos;

E a todos que me sopraram ventos de leveza...

## ABSTRACT

This research begins with a possible crossing made by Luso-Brazilian artist Artur Barrio. The time-space created by him, the situations, and the body's singular character as such as the way it appears and disappears in his work as fluids; the body acts in the marginality, transforms the macropolitics context by means of experiences that put themselves into the real at the same time it transits and emerges against the art market circuit. For this reason, the works took into consideration in this research seek a current from the multiplicity fluids liberated by the artist.

**Key-words:** Artur Barrio, body, fluxes, situations

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. O ENTRELUGAR .....</b>	<b>13</b>
2.1. O MAR NA SUPERFÍCIE.....	14
2.2. O CORPO SUBMERSO.....	18
2.3. O CORPO À DERIVA.....	24
<b>3. UM MARGINAL GUERRILHEIRO .....</b>	<b>28</b>
3.1. UM TRANCA-RUA .....	30
3.2. GUERRILHA DA FOME .....	36
3.3. INTERFERÊNCIA NO REGULAMENTO .....	42
<b>4. O FIM DA CELEBRAÇÃO?.....</b>	<b>50</b>
4.1. FILMES DE ARTISTA, OU NÃO.....	51
4.2. ENTRE A SITUAÇÃO E O DESAPARECIMENTO.....	54
4.3. ESCREVER TUDO, EM TUDO .....	58
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>64</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>65</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*“Carbono: Por que o mar?”*

*Artur Barrio: Por que não o mar?”<sup>1</sup>*

Tempo, espaço e trânsito. A trajetória artística de Artur Barrio se traduz nestas três palavras iniciais. Abusando de suas dinâmicas, ele causa a inoperância de suas atividades e cria uma linguagem particular sem prender vinculá-la a uma tendência ou movimento. Português por nascimento, arrastado por uma corrente para o Brasil, parece pertencer a ambos lugares, ou a nenhum deles: se sente à deriva. Pertence a dois países com fortes contornos de azul nos quais encontra sua morada, sua identidade, afirmando-se fruto dos oceanos<sup>2</sup>. Contudo, sua proximidade com as águas salgadas vai além de questões biográficas ou de temáticas utilizadas em alguns de seus trabalhos. As correntes marítimas tentam desvendar sua gramática própria, como marés que oscilam verticalmente, procurando um lugar longe do nível do mar.

Este lugar salgado, que é explorado até altas profundidades, faz com que suas vivências sejam análogas a mergulhos de ar comprimido, situando-se sempre em um território de passagem, o “entre” espaços, onde o devir é mais importante que qualquer emprego de tempo. Constrói pilares que permitem um estado de flutuação, obras em trânsito, com expressivas linhas imaginárias que se ligam por fluxos. O movimento de um pêndulo traduz a experiência de algo que não é estático, a presença do instável inviabiliza a totalidade e apenas transborda fragmentos que tomam seu lugar. O espaço é considerado por uma súbita experiência de tempo, dilacerada e associativa, por gestos que se concretizam em diversas ações e situações. Percebe-se de imediato um desvio da arte do domínio puro da imagem para o da experiência, manifestando-se através do resultado entre a ligação do corpo e da mente.

O mar na superfície é um paradoxo. Esta contradição, certamente, é a riqueza a e profundidade de suas obras. Com um tempo – único – ausenta-se e se faz presente, como algo que pode ser

---

<sup>1</sup> FRAGA, Marina. “Conversas submersas com Artur Barrio”. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05conversas-submersas-com-artur-barrio/>>.

<sup>2</sup> HORTA, Bruno. “Artur Barrio, Grande Prémio Fundação EDP Arte: ‘Entre na arte sem medo, o meu medo era ser comprado’”. Disponível em: <<http://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>>.



sentido, mas não se consegue contar, não se consegue delimitar. Há, de fato, um embate com qualquer limite ou limitação estabelecidas pelo tempo e pelo espaço através da improvisação que se mantém em suas ações, longe de um sistema de fronteiras.

Dentro do riquíssimo cenário da década de 1960 e 1970, escolhi trabalhar com o artista Artur Barrio focando o olhar na onda oscilatória do corpo fragmentado, que se movimenta de modo contínuo, e segue um curso fluente dentro de sua produção artística.

O local de trabalho – qualquer lugar – aprofunda ideias e pesquisas. O seu posicionamento inicial acaba por promover uma ou mais consequências imediatas: as *situações*. Estas são a força motriz dos processos do artista e não podem estar condicionadas a nada, para existir só lhes restam ser livres. Personificam, assim, as ações de um corpo sólido que ao resignificar espaços, revelam as densidades simbólicas dos lugares e das coisas, exercendo uma reorganização subjetiva dos sentidos. Deste modo, o caráter singular do uso do corpo, sempre partido, apagado, transformado em fluídos, atravessa toda esta pesquisa. É o resultado formal do processo criativo de uma rede de atos, ideias e do comportamento de um artista que atua no mundo, no cotidiano. A continuidade de uma ação, sempre temporária, que explora o potencial sensível e instantâneo desse corpo e permite um inquérito detalhado da própria arte e do poder de subjetividade da criação. O mergulho do corpo em uma água densa, salgada, onde sofre lesão pelas diversas correntes temáticas.

Como parte importante desta pesquisa, resalto a aproximação empreendida no confronto com a sua produção. Para tanto, houve um contato com as fontes primárias, seus registros em fotos, vídeos e, principalmente seus muitos relatos escritos – “cadernoslivros” e manifesto – reunidos por Ligia Canongia em seu livro que leva o nome do artista, além dos documentos encontrados no MAM-Rio sobre exposições, cartas pessoais, publicações de suas situações e afins, de suma importância para a construção do novo olhar sobre o uso do corpo em sua produção. É preciso destacar a escassez de material indireto para esta pesquisa, sendo este reunido em textos curtos em dezenas de catálogos, normalmente associado a exposições. A dificuldade de um material reflexivo consistente da época – e até mesmo da atualidade –, que fugisse da superficialidade e da repetição, foi um dos grandes desafios enfrentados para constituir o *corpus* deste estudo. Daí o grande destaque aos textos produzidos pelo próprio artista. Ressalta-se outras grandes contribuições dentro do arcabouço teórico como livro Arte de Guerrilha, de Artur Freitas, e os textos críticos – usados exaustivamente – de Frederico Morais. Junto ao livro de Ligia Canongia, estes também se somaram para formar o concreto armado que consolida este trabalho.

A impossibilidade de medir o corpo, as obras, possuindo um fluxo próprio, afasta esta pesquisa de uma trajetória que conflua com os moldes canônicos da história da arte. Há uma clara fuga de qualquer tipo de classificação ou definição, embora nas relações estabelecidas apareçam conceitos usualmente aplicados à produção do artista, embora não sem deixar marcada a sua diferença ou afastamento. Como correntes de retorno, refluxos de água que voltam da costa para o mar, tal oscilação torna o diálogo entre os conceitos estabelecidos bastante complexo, por vezes de modo bem divergente. Mesmo assim, eles são importantes para uma sólida análise dos trabalhos do artista na medida que possibilitam um olhar tanto para a sua produção quanto para o uso do corpo fragmentado, procurando uma nova corrente fluente a seu espaço-tempo de aparição e desaparecimento.

No início do mergulho, no capítulo intitulado *Entrelugar*, percebe-se a rua como um lugar privilegiado de sua produção, como em *4 dias e 4 noites*, trabalho processual no qual o artista coloca o seu próprio corpo em jogo; um corpo transitório que instintivamente anseia por intervir em tudo, comportando-se como um *flâneur*. O personagem da poética de Charles Baudelaire apresentado por Walter Benjamin, nascido na modernidade, que dedica seu tempo vagando pelas ruas no intuito de observar, captar os elementos do cenário urbano, sem prestar contas ao tempo. Sua postura era combativa através do uso da situação, difundindo um diálogo com a marginalidade das ruas. Assim, Barrio se encontra com as experiências de Flávio de Carvalho, da modernidade brasileira no início do século XX, na rua, sendo este o palco que ambos problematizam. A veia marginal que incita a autoridade, a inventividade e a energia de suas ações, colocam os dois artistas como um caso à parte de seus tempos, como ondas solitárias que promovem um apagamento de suas imagens mediante ao uso das mesmas em suas obras. As trocas de calor e marginais entre Barrio e a cidade convergem, ainda, com as teses de Guy Debord e os Situacionistas. Na busca pela liberdade no devir do corpo ao acaso do meio urbano e através das situações proporcionadas pelo mesmo; estas características estão relacionadas ao trabalho solitário e precursor de Barrio no Brasil, no modo como ele faz uso das situações, inovando o campo da performance e se diferenciando da *Body Art* e outras propostas conceituais já exploradas nos EUA e na Europa. Portanto, suas obras se aproximam e se afastam tanto do que já foi criado anteriormente quanto das produções contemporâneas. Em meio a tantos traços similares, Artur Barrio parece desenvolver um traço próprio.

Os corpos usados pelo artista – tudo aquilo que possui massa, podendo ter vida ou não – surgem durante o período de repressão, no final da década de 1960, quando a ditadura militar brasileira cerceava o direito de ir e vir da população. Não por acaso, o emprego deste corpo pode ser

articulado como “estratégia de guerrilha”, um conceito difundido por Frederico Moraes diante de uma análise lúcida das ações artísticas da época, especialmente *Situação T/T1*, como se verá mais adiante. As *Trouxas Ensanguentadas* dão a ver um comportamento insurgente diante da repressão, uma análise sem ineditismo e abordada demasiadamente pela história da arte brasileira. Contudo, a violência exercida por este trabalho desperta, ainda, uma reviravolta em sua face, com o auxílio do conceito do filósofo Slavoj Žižek, a obra, o contexto e o espaço podem, assim, suscitar uma nova interpretação do que já foi consolidado. Além dos discursos que se colocavam diante das questões políticas, não é árduo de captar o intenso embate voltado à arte puramente. O corpo fragmentado, fluido e indefinido só possui significações quando compreendido pela sua materialidade precária e frágil. Detritos, lixo, restos, o movimento da decomposição de estruturas precárias entregues à própria sorte. Este processo que possibilita a transitoriedade da obra, seu próprio espaço-tempo, sua aparição e desaparecimento. Esta última peça do quebra-cabeça marginal do artista impossibilita a venda de sua obra e estraçalha a petrificação dos acervos de arte. Sua recusa do papel institucional da arte esclarece uma contestação que a libera de dentro para fora dos seus espaços sacralizados, conferindo-lhe vida, movimento, liberdade.

A obra que se acaba não se segura em um lugar preciso, se forma e desforma por qualquer tipo de secção. A efemeridade está no bojo de suas situações, não por acaso ele necessita dos registros para inscrevê-las e transcrevê-las no mundo, ou, ainda, para resguardá-lo do fantasma do esquecimento e da incompreensão. De qualquer modo, tal característica colocou-o em meio ao laboratório de invenções da década de 1970; um laboratório viabilizado pelos novos recursos visuais brasileiros que ampliou o campo da arte sem pedir licença e fortaleceu o discurso de vanguarda. O artista também realizou essas experimentações com estes novos recursos, como os filmes em super 8. No entanto, quando se analisa este conteúdo, percebe-se que não há uma linha condutora que os sobredetermine, de modo que diante dele vislumbra-se mais uma ramificação no seio de sua produção que, por sua vez, ainda não foi explorada em exposições do artista. Não obstante, Artur Barrio recusa – em seu cadernoslivros – qualquer poética ou valor artístico dos registros. O que faz em vão. Os vídeos e as fotografias transitam entre a informação e a significação em torno da situação retratada e se colocam em um espaço sem coordenadas entre a aparição e a desaparecimento do corpo. Por fim, os CadernosLivros dilatam a última dobra dos registros do artista, mas possuem uma relação diferenciada dos demais. Se colocam mais próximos das obras por possuir um delta

da velocidade de todo o seu processo artístico, retirando a obra do repouso, sendo este o seu artifício embrionário.

No último capítulo, retoma-se o início da pesquisa por meio do registro realizado no mesmo trabalho-processo *4 dias 4 noites*. Assim, a pesquisa cria uma corrente extraída de um fluido que transita entre o corpo de Barrio e o acomoda nos diversos instantes que mudam na vertical da linha do horizonte.

## 2. O ENTRELUGAR

O que eu procuro é o contato com a realidade de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado, mais pelo caráter contestador; contestação que encerra uma realidade radical, pois essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos.<sup>3</sup>

Artur Barrio certamente enfrenta o mundo através de suas *situações*, instantâneos gatilhos, sensações que transbordam e não se multiplicam, como um pulsar. O artista se prende à essência do trabalho, sendo este perturbado pelo cotidiano, suscitando, assim, uma reviravolta nas certezas. Gestos, materiais orgânicos ou inorgânicos e o corpo, são utilizados como um depósito de diversos sentidos que compartilha com o mundo. Diante da combinação destes elementos, a ação, em um determinado tempo, cria fragmentos que se desdobram em “espaços de vivência”<sup>4</sup>.

A rua é seu lugar de trabalho e o artista intervém em tudo a fim de contaminar sistematicamente o cotidiano *fora do circuito tradicional da arte*. Acontece, então, o trabalho processo *4 dias 4 noites* realizado por Barrio nas ruas do Rio de Janeiro, em maio de 1970. A efemeridade já existia em sua produção, mas este trabalho radicaliza com o rompimento do pensamento de obra estável. Ações que não têm público, em que os gestos que as envolvem não possuem mensagens institucionalizadas e passivamente endereçadas, atravessando a temporalidade e a materialidade que tanto permeia seu pensamento de modo que a ação do corpo ressignifique espaços, mostre uma estrutura metafórica de lugares e coisas. Assim, propõe, ainda, uma reordenação não objetiva dos sentidos e realiza um mergulho nas entranhas das ruas, na marginalidade e no renegado, onde tudo interessa e pode ser absorvido: uma imersão que possui um passar de tempo sem medida exata.

Os mergulhos em altas profundidades acabam por exercer no corpo humano pressões de uma ou mais atmosferas, gerando alterações importantes nos sentidos, agindo em sua respiração, em sua audição, em sua visão. O corpo do artista é sua tela salgada. Nela, a ideia de obra estável é quebrada, propondo uma experiência que nos remete às experiências de Flávio de Carvalho, já que ambos lidam com questões sensoriais, marginais e gestuais, fazendo do corpo uma ação política. Ou, ainda, uma ligação com a Internacional Situacionista – a I.S. – que promove uma obra de

<sup>3</sup> Artur Barrio, *Lama/Carne Esgoto* em Artur Barrio, Ligia Canongia (Org.), 2002, p.146

<sup>4</sup> Sheila Cabo, *A morte da arte como totalidade* em Ricardo Bausbaum (Org.), 2001, p. 101.

combate através de um pensamento difundido no diálogo com a rua. Coincidem, assim, na semântica da criação de situações, que dilaceram o tempo e o espaço. De fato, a produção de Artur Barrio, principalmente, o trabalho-processo *4 dias 4 noites*, possui múltiplas ligações com os artistas citados, mas é também inegável a cisão diante de tudo o que se havia produzido. Assim, o trabalho será abordado de maneira oscilatória, como um fluxo, aproximando e distanciando, em relação aos eixos, na tentativa de criar ondas para ele próprio.

A cidade é um espaço simbólico nesta trajetória na qual seu trabalho-processo se estrutura e se desenvolve entre as sensações e significâncias para o corpo; cidade que inspira, transpira e engole o corpo em uma relação que foge do controle, em um comensalismo que cria diálogos com a invisibilidade e a intensa penetração do *flâneur*<sup>5</sup> com a abertura simbólica e física das ruas tratadas em João do Rio<sup>6</sup>, como um mergulho nas entranhas urbanas, retomando a proposta situacionista de uma nova relação do sujeito com a cidade.

## 2.1. O mar na superfície

Artur Barrio possui uma conexão intensa com a rua que, por diversas vezes, foi cenário de suas atuações. O mundo cotidiano e suas interfaces são alvos de suas *situações*. Lutando contra qualquer limite pré-estabelecido pela sociedade, o artista busca uma interação plena com trechos do cotidiano, de modo que toda a energia despendida seja revertida em uma “recuperação da vida e de repotencialização da arte”<sup>7</sup>: a forma se condiciona ao ato que vai além do rompimento da barreira entre arte e vida. Ele investe nos fragmentos das situações ocasionadas na troca entre a vida e o mundo. A arte permite, na verdade, uma troca entre o artista e a cidade, expelindo os sentidos ocultos do sujeito e de como ele se comporta em meio ao desconhecido. É assim que o trabalho-processo *4 dias 4 noites* promove um “radical mergulho ao avesso”<sup>8</sup>. Através de um caminhar caótico, o corpo é submergido na cidade sensível, e absorve todas as impressões desta experiência.

---

<sup>5</sup> Deriva da palavra francesa que significa observador ou errante

<sup>6</sup> RIO, João do, “A alma encantadora das ruas”, 2008, p. 7

<sup>7</sup> A morte da arte como totalidade, Sheila Cabo em Ricardo Bausbaum(org.), 2001, p.99

<sup>8</sup> BASBAUM Ricardo. “Dentro d’água”, em Artur Barrio, Ligia Canongia (org.), 2002,p. 225.

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, senão para as mães (origem das coisas), para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de infância.<sup>9</sup>

O início da trajetória do trabalho processo se deu no Solar da Fossa – lugar onde morava o artista – em maio de 1978, passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e MAM. O trajeto não tinha um sentido lógico ou um roteiro pré-determinado, o vagar sem rumo era construído de lugar a lugar – não por pessoas –, e medido por uma fluidez. Não havia traçados certos ou errados, todos os caminhos eram válidos e aprofundados. O artista estava, de fato, reanimando as atividades de um *flâneur*. Através da rua como matéria-prima e fonte de inspiração, ambos conduziam uma contagem de tempo que não se fazia presente e seu passar despertava ecos que remetiam a uma origem primitiva e marginal. O *flâneur* é aquele que desmaterializa sua identidade no mundo, pois assume uma postura invisível, transita sem ser notado, se comporta como um detetive que não se cansa de perseguir a realidade das ruas com todos os sentidos à flor da pele, buscando uma nova percepção de cidade.

‘4 dias/4 noites’ era uma proposta mental que tinha o corpo como suporte. Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade, partir para criações ambientais. O problema é que no processo de ‘4 dias/4 noites’, o que de início era prazer foi se tornando desagradável porque eu não conseguia parar.<sup>10</sup>

“Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”<sup>11</sup>. Assim como o *flâneur*, as impressões sensitivas de cada esquina são absorvidas pelo corpo que não consegue negar o quarteirão seguinte. Como um vício – uma droga –, possui com propriedade as vielas que não são íntimas, conflitantes com receios de uma vida. A partir deste enfrentamento, acaba-se criando uma relação banal com o espaço que se experimenta. Tudo o que acontece na interação com a cidade é percebido de maneira simultânea, em uma engrenagem muscular que se alterna entre passivo e ativo. O transitar sem rumo promove um desgaste físico inevitável e esperado. Artur Barrio, em seu trabalho, passou quatro dias e quatro noites – sem dormir – vagando a pé por alguns bairros da cidade, mergulhado

<sup>9</sup> BENJAMIN, 1994, p. 185.

<sup>10</sup> Artur Barrio em seu depoimento, em “7. Depoimento de uma geração: 1969-1970”, 1986, sem paginação.

<sup>11</sup> RIO, 2008, p. 51.

no interior das calçadas, no inusitado, no repulsivo, sustentando-se apenas na fluidez que se dava como fruto do trabalho entre consciência e corpo.

Quando cheguei lá, 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, uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada. Havia um velho que parecia o chefe e havia também a mulher grávida muito linda, fiquei olhando para as pessoas, dirigi-lhes a palavra mas não consegui articular com algum pois tudo passava-se em meu cérebro, perguntaram-me se me sentia bem, fiz sinal que sim com a cabeça e continuei.<sup>12</sup>

A discrição do som das baratas na Praça Mauá nos faz entender tamanha profundidade sensitiva entre o artista e a rua. É como se ele tivesse alcançado um patamar de liberdade que promove percepções sobre-humanas ou até insanas, um êxtase de memórias criado pela vivência do além do olhar, absorvidas e descartadas nos poros da pele. A cidade, para o *flâneur*, é um espaço construído puramente de vida. Neste espaço, o artista transita na linha tênue entre a demência e a lucidez – provavelmente fora de si – em um processo de fluidez caótico, como das ondas impulsionadas pela força do vento. Este processo proporcionou transformações orgânicas, turbilhões de pensamentos produzidos, a partir dos quais o artista buscava incessantemente – sem sucesso – uma compreensão metafísica. Não se importava de passar pelo repulsivo, tudo para ele tinha significados, fazia sentido. A adrenalina, no entanto, fez com que o cérebro não conseguisse reagir às ações mundanas. Os processos pelos quais o corpo estava passando geravam bloqueios, impossibilitando uma troca com as pessoas que cruzavam seu caminho. As ações das pessoas e coisas, ao mesmo tempo que eram lentas – comparadas à velocidade de processamento em que a mente se encontra –, alimentavam este processamento feroz. É possível que seja esta a razão que inibe o artista de interagir com as pessoas. A vontade existe, mas a pressão exercida pelo mergulho não possibilita um diálogo na mesma frequência.

Nas cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasma o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”, 1978, em Ligia Canongia, op. cit., p. 155.

<sup>13</sup> RIO, 2008, p. 51.



Barrio estava imerso na alma das ruas do Rio de Janeiro e no que elas poderiam lhe oferecer. Praça Mauá, Rodoviária, Centro da Cidade. Assim como João do Rio<sup>14</sup>, no início do século XX, ele redescobre o lugar que viveu desde os 10 anos, flanando por uma cidade dos miseráveis do Centro, com cheiros; a cidade dos infelizes, dos medíocres, definitivamente, do marginal. Assim ele caminha por diversas matérias urbanas, por pessoas de distintas classes, gêneros, tipos. Na linha tênue entre uma cidade generosa e uma cidade excludente, João do Rio e Walter Benjamin seguem sua *flanerie* por um contraste entre esses dois polos da cidade. O *flâneur*, este observador invisível, não escolhe o que quer retratar, apenas o faz. Barrio, por outro lado, transita pela mesma linha tênue, mas enfatiza o lado esquecido e menos lúdico. Ou seja, enquanto o flandar dos personagens do início do século promove linhas sinuosas de embates entre as diversas faces da cidade, *4 dias e 4 noites* se posiciona, claramente, no lado marginal.

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 me deixaram passar sem nada dizerem.<sup>15</sup>

Além de retratar, o artista se coloca em uma situação onde não consegue se anular diante da materialidade das ruas. O *flâneur* vive um paradoxo onde observa e se ausenta, sem o intuito de corromper a cidade. Do outro lado, Barrio se entrega a todas as possibilidades de interferência, e na medida que seu corpo se reconstrói, deixa marcas por onde passa. Por mais que aparentemente haja uma impossibilidade de troca bilateral com os habitantes, como dito anteriormente, isto não inviabiliza o impacto entre o artista e todos os elementos que compõem o meio urbano, o que gera uma troca. Todavia, tanto Barrio quanto Benjamin adentram nas camadas marginalizadas, cada um a seu modo e com a sua intensidade pensa em uma nova relação do sujeito com a cidade. Barrio, em especial, fala de uma marginalidade destes cidadãos, da miséria, de um outro lado e com uma visada sobre a cidade suja, inóspita, fedorenta, onde “baratas trepam”<sup>16</sup>. Em especial, ressalta um personagem invisível das ruas: o mendigo. Este que acampa em terrenos segregados e traja uma

---

<sup>14</sup> João do Rio é o “flâneur brasileiro”, este escreveu obras contando sua imersão na cidade do Rio de Janeiro, seus habitantes e sua arquitetura.

<sup>15</sup> BARRIO apud. CANONGIA, 2002, p. 155.

<sup>16</sup> Id. Ibid., p. 155.

capa invisível imposta pela sociedade que, ao mesmo tempo que o ignora, o afasta pelo sentimento de pena. O artista se submete à vida deste cidadão, que é fruto de uma cidade desconhecida pela maior parte de sua população, e o coloca em evidência, impondo sua presença e sensibilidade.

Por certo, Barrio, Benjamin e João do Rio, registram uma nova perspectiva de cidade. O “corpo turbulento”<sup>17</sup> que busca, no vapor das nuvens cinzentas, um lugar onde os membros não necessitam estar condicionados a nenhum fator imposto pela sociedade; evidenciam uma característica intrínseca das ruas, que por muitas vezes foi tapada pelos agentes da história: o estado de liberdade.

## 2.2. O corpo submerso

*“Flávio de Carvalho extrapola seu tempo para encontrar-se com gerações futuras”<sup>18</sup>*

A relação entre corpo e cidade, tão notória no flunar de Barrio, faz uma ponte com as experiências de Flávio de Carvalho. As atitudes que emanam desta relação são, de fato, um hiato importante de inventividade e energia. Além de trabalhar concomitantemente com o corpo e a rua, se traduzem em forma, e fogem das problemáticas discutidas por seus contemporâneos. Diante deste panorama, há uma transgressão muito clara que aproxima as performances de Flávio de Carvalho com a produção experimental dos anos 1960, no intuito de fomentar práticas interdisciplinares, fugindo das discussões tradicionais da arte. Desta forma, tece-se pontos de contato com estas experiências e o trabalho-processo de Artur Barrio através da transgressão dos limites de seu respectivo tempo e espaço por onde flui uma veia marginal.

Em uma São Paulo provinciana e católica, ele resolve testar os limites de tolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele usa um vistoso boné de veludo vermelho e caminha de forma atrevida na contramão do fluxo de fiéis. Não parece nada, mas para a época essa atitude – manter o boné à cabeça – era algo acintosamente agressivo. Resultado: nosso artista só escapou graças à intervenção

---

<sup>17</sup> BASBAUM apud. CANONGIA, 2002, p. 227.

<sup>18</sup> OSÓRIO, 2005, p. 10.

da polícia. O conflito surgia do embate entre o corpo físico e fragmentário do artista e o corpo místico e unitário dos fiéis e seu totem.<sup>19</sup>

[...] me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação das fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar sentir enfim pulso do ambiente, palpar psicicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente<sup>20</sup>

Os confrontos do artista na cidade, o rompimento entre arte e vida, aproxima *4 dias 4 noites* da *Experiência n. 2*, de Flávio de Carvalho. A rua é o cenário para ambos, que a problematizam. A última consistia em passar sem tirar o chapéu por uma procissão de Corpus Christi na cidade de São Paulo, em 1931. O que pode parecer uma banalidade nos tempos atuais, soava como um grande desrespeito à religião católica, esta exercia uma grande influência social na época, que ultrapassava as diretrizes religiosas. O artista tinha como alvo a massa fervorosa da procissão a fim de ir de encontro com o seu fluido, sua corrente e, conseqüentemente, com suas ideologias. Atrelado ao símbolo do chapéu de veludo verde, de incitação, atçou a multidão – o que quase se tornaria um banho de sangue se não fosse pela intervenção policial. O artista, posteriormente, narrou sua experiência em um livro (Fig.1) de mesmo título ressaltando a psicologia desta multidão. Contudo, seu ato não se tratou de um simples caminhar, mas de um enfrentamento direto com uma multidão “alienada” politicamente e religiosamente fervorosa, o que levou a uma repulsa corporal em relação ao artista. Assim, o ato crítico se mostra na ação do corpo do artista, e o chapéu apenas corrobora com esta ação.



Fig. 1. Capa do Livro *Experiência n. 2*, São Paulo  
Irmãos Carvalho, 1931

<sup>19</sup> OSÓRIO, 2009, p. 19.

<sup>20</sup> CARVALHO, 2001. p. 16.



Fig. 2. Flávio de Carvalho, *New Look*, 1956

Em 1956, vinte e cinco anos depois, Flávio de Carvalho realiza sua *Experiência n. 3* (Fig. 2), na qual sai pelas ruas de São Paulo trajando um *new look*<sup>21</sup>. O modelo criado por ele era composto por uma blusa de náilon, uma saia com pregas, uma meia arrastão, sandálias de couro e um chapéu transparente. O seu corpo mais uma vez estava sendo posto à prova, trazendo irreverência ao lado dos trajes masculinos formais da época. As pessoas, no entanto, acabaram por interpretar o ato de uma forma cômica, participando de seu desfile pelas ruas sem assimilar o teor libertário expresso por esta ação: a liberdade confrontada na obra e o debate sobre a sexualidade que Flávio de Carvalho coloca a partir da relação das roupas com seu corpo. O artista utiliza as roupas impressas no corpo para confrontar a opressão dos valores intrínsecos de um Estado, representado pela sociedade, e questiona seus valores, sua cultura e seu comportamento. Com relação a este confronto, podemos criar uma linha de atuação que vai ao encontro da de Barrio. Cada qual com seus dragões, lidam com interferências autoritárias da política vigente. Barrio busca na cidade um nível de independência absoluta, sem obstáculos para se movimentar. Não dependia de absolutamente nada e, também, não estava preso a nada. Contudo, este estado se tornava improvável diante do período de repressão à época no Brasil. Em 1970 – quando realiza o *4 dias 4 noites* – o país se

<sup>21</sup> Expressão da língua inglesa que significa “nova imagem” ou “visual novo”.

encontrava no auge da ditadura militar de 1964 e o Ato Institucional n. 5 – o AI5<sup>22</sup>, de dezembro de 1968 – já estava vigente, legitimando a censura. Diante deste panorama, a população acabou por se retrair, ter medo. A extrema vigilância instaurada ocasionava uma atmosfera de temor por todos os lados. Ninguém nunca estava sozinho. As ruas eram densas e a naturalidade do sujeito foi se tornando distante. Todas as ações deveriam ser pensadas, pois bastava uma mera interpretação errada, e seu corpo e sua mente poderiam pagar por uma atitude tida como subversiva<sup>23</sup>. Neste sentido, o estado subjetivo do flanador ia se moldando, furando a densa atmosfera, sendo marcado no próprio corpo e nas ruas.

[...] o político se coloca nas entranhas da própria poética. Encarna na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se sensível num meio que a brutalidade do terrorismo do Estado provoca com reação defensiva a cegueira e a surdez voluntárias, por questão de sobrevivência.<sup>24</sup>

Esta reação defensiva diante da política, citada por Suely Rolnik, não os atinge e transparece dentro de suas ações pela cidade, mesmo que apareçam um tanto quanto alucinógena – e essa é tratada como tal por ultrapassar a linha da convenção social. É o que os tornam lúcidos e não suscetíveis a qualquer imposição regulamentar da sociedade. E mais, é o que as fazem confrontar. O meio urbano é primordial para estes confrontos, já que é um terreno comum a todos. Ele se transforma no tabuleiro da guerra travada pelo corpo, buscando mostrar uma independência em relação ao padrão – seja ele qual for. Enquanto Flávio de Carvalho instigava o corpo católico, conservador com suas vestimentas e atitudes transgressoras, Artur Barrio caminhara no mesmo antagonismo, expondo seu corpo como um filtro que absorve os limites imundos do submundo da cidade; este corpo que se impõe só por querer estar na rua, confrontando a vigilância e impondo a liberdade. Desta maneira, pensam o sujeito e a realidade, gerando uma tensão entre este e o mundo, tornando a poética do corpo transitória na corrente da vida urbana por meio do processo de

---

<sup>22</sup> O Ato Institucional n. 5 foi implementado pelo Presidente Artur da Costa e Silva. Este ato resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado. Sem dúvida, este Ato Institucional definiu o momento mais duro do regime militar brasileiro, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.

<sup>23</sup> Palavra utilizada regularmente pelo governo militar para caracterizar posturas contrárias à sua política.

<sup>24</sup> ROLNIK, 2009, p. 2.

formalização do ato. Os artistas fazem dos desencontros de suas atitudes, no nicho das experimentações, um lugar à margem. Ou seja, adotam práticas que fogem das tradicionais ou institucionais. Projetam ações com alto teor político, propondo um conflito com a cultura e a história. Não se interessam por limitar a intensidade, mas por ferir a organização civilizatória para testar a tolerância da sociedade. O objetivo é promover o caos.

Outra questão impulsionada pelos artistas é a indeterminação das identidades. Em Flávio de Carvalho esta busca talvez seja mais óbvia no confronto corpo a corpo com a massa religiosa e nas vestimentas de seu *new look*. O artista questiona claramente a religião, a sexualidade e desenvolve um pensamento em torno da individualidade dos sujeitos, indagando até que ponto estes são submetidos às normas de convenção. Por meio de sua atitude, promove um “apagamento” daquele ritual. Barrio, por sua vez, também transmite este pensamento, há também um questionamento de sua própria identidade. Desta forma, o artista, de nacionalidade portuguesa, crescido no Brasil, sente-se em um espaço transitório, entrando, sem ser chamado, em um momento de repressão política – algo que já tinha vivido em Portugal –, de censura dos direitos civis e do corpo. Diante destas questões, o trabalho processo faz sentido por ser formado por emaranhados de pensamentos e posturas. O sentido se dá no caótico. Na verdade, a identidade do artista estava sendo desviada por ventos e correntes incorporadas na política, no corpo e na sua postura dual entre as suas duas terras. Tanto quanto no “apagamento” de sua própria imagem, ele se apropria de uma invisibilidade, abdica de sua identidade e natureza em detrimento de uma ambiência que confronta normas. Assim, ambos promovem discussões em torno de uma identidade revelada na rua e através de sua sensibilização.

A postura caótica gira em torno do alcance da liberdade por meio da criação artística, a partir do rompimento das fronteiras de suas atuações. Enquanto Flávio de Carvalho flerta com a performance, na incorporação de um traje específico – roupa e, principalmente, o boné – na criação de um roteiro e no tom teatral, ainda que lide com as variáveis do inusitado; Barrio lança todo o seu corpo nestas últimas variáveis, criando correntes que se improvisam de acordo com a transformação da direção, pressão, densidade, espaço, onde a ação do corpo determina o pensamento e não o inverso. Diante dos diálogos estabelecidos com os dois artistas, admite-se que as situações de Barrio assimilam as práticas de outros artistas, mas resumir as suas situações a uma prerrogativa marginal já existente é insuficiente. Isto resultaria em uma não avaliação das

informações fragmentadas ou microssensórias despertadas por Barrio. Neste contexto, a passagem pelo MAM, onde se encontrava o trabalho de Cláudio Paiva, remete às proximidades e diferenças:

Assim, entrei no salão e caminhei até onde encontrava-se o trabalho de Cláudio Paiva que era um trabalho forte, uma coisa armada no chão, uns embrulhos, monte de terra, umas divisões com fita gomada. Naquela época estava eu numa fase de interferências direta, ou seja, de fazer um trabalho ou entrar num Salão sem ser obrigado (sem obrigar-me) a passar por um júri ou um regulamento que me condicionava. Portanto, achei que o trabalho de Paiva estava à altura do que pretendia realizar. Trabalhei com o material que o Paiva apresentou, participei da obra e posso dizer que recriei o trabalho, transformando-o.<sup>25</sup>

A convergência de caminhos ligados pelo condicionamento do corpo à mente, este processo de imersão, abriu-lhe uma percepção incrivelmente aguçada. Como resultado, o corpo estava ainda mais condicionado à mente, como um trabalho, funcionando tal qual uma máquina. Interpreto que a ação – e só esta, no trabalho de Paiva – foi pré-determinada, quase como um objetivo antes do início do trabalho, pelo fato de o artista registrar que pretendia realizar uma participação sem que fosse necessário seguir regras ou moldes. Assim, houve um pré-julgamento e a escolha de um trabalho que estivesse “à altura”, ou que se encaixasse no conceito proposto, para que pudesse ser imergido.

Barrio destruiu um trabalho meu no Salão Nacional de 1970. Nunca soube o motivo. Foi no mesmo Salão que Antonio 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.<sup>26</sup>

A intensidade com que o artista se debruçou na obra não se originou de uma ironia – como Barrio se defende em seu cadernolivreto – mas da união da materialidade expressa na proposta de Paiva com o somatório de percepções do flunar de Barrio, suscitando, assim, uma explosão. A obra de Paiva consistia em uma estrutura armada no chão: embrulhos, montes de terra com divisões de fitas gomadas. O intuito do artista era extrapolar o suposto limite entre obra e corpo, misturando-se em um ato comunicador e irreprímível, recriando ela própria através de danças, um embalo corporal que cria fluidos de êxtase. Ativa, assim, sensações e ações primitivas escondidas na caixa-

<sup>25</sup> BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”, 1978, em Ligia Canongia (org.), op.cit., p.155

<sup>26</sup> Depoimento de Claudio Paiva em “7. Depoimento de uma geração: 1969-1970”, 1986, sem paginação

preta da mente, explorando, também, uma agressividade incontrolada – ou controlada pelo transe. A certeza do peso expressionista é improvável, mas sofre, de fato, influência do “exercício experimental da liberdade”<sup>27</sup> impulsionada por Antonio Manuel em *O corpo é a obra*. Naquele mesmo lugar, no dia anterior, com uma criativa autenticidade, o artista se despiu e fez poses no salão, ironizando a rigidez das esculturas e apresentando gestos autênticos, fazendo do próprio corpo sua obra. Mostrou, assim, que o artista se confronta diretamente com a realidade, com o mundo e a natureza. A obra era, na verdade, o ato que, em seu despojamento, diluiu a burocracia do regulamento do Salão em que participava, promovendo uma revolução cultural que expunha os problemas éticos da arte. A ironia da obra era irreprimível.

Pode chamar como quiser, eu chamo de situação. Criou-se uma situação. A performance cai sempre numa teatralidade com princípio, meio e fim. Quando apaço junto à obra, a minha pessoa, a minha imagem, eu não estou fazendo performance para o público, estou trabalhando, fazendo as minhas coisas<sup>28</sup>

Contudo, proponho uma ressalva diante da relação dos artistas com o público. Flávio de Carvalho realizava performances, compostas por atuação, figurino e plateia. De certo modo, Antonio Manuel buscava, também, uma reação do público ao se despir. Barrio, no entanto, não tinha a intenção de ser visto por espectadores, sua presença física não era performática, eram apenas traços dos gestos que encadeavam a obra e não possuíam um tom de finalidade. Assim, há um paralelo entre Flávio de Carvalho, Antonio Manuel e Barrio. Diante de suas transgressões, há um encadeamento de seus atos, tanto no campo político quanto no ético: eles colocavam em jogo o emprego do corpo na sociedade, seus valores, e lançavam luz sobre os gestos como obra.

### 2.3. O corpo à deriva

De fato, Barrio não se submete, se impõe, contrariando o poder político nas atitudes mais simples. Por estar ali – em qualquer lugar – se envereda por uma imersão proibida. Age como bem

<sup>27</sup> Trecho da conversa de Mario Pedrosa, em maio, de 1970, sobre a apresentação de Antonio Manuel como obra de arte do Salão Nacional de Arte Moderna em “Antonio Manuel”, 1984, *sem paginação*.

<sup>28</sup> HORTA, Bruno. “Artur Barrio, Grande Prémio Fundação EDP Arte: ‘Entrei na arte sem medo, o meu medo era ser comprado’”. <http://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>.



entende, seguindo sua consciência ou o que restou dela durante o processo. Neste mesmo sentido, na França, houve inaugurava-se a Internacional Situacionista, que também buscava liberdade no meio urbano diante de um contexto anterior, com distintas pautas, mas com pontos de contato similares. O grupo surgiu em 1957, fundado pelo polêmico Guy Debord, e teve diversos desdobramentos até a sua dissociação, em 1972. Ao refletir sobre suas ações relativas à cidade, desenvolvidas no início de sua formação, deparamo-nos com um movimento artístico de vanguarda com uma crítica radical à política da arquitetura e do urbanismo das cidades modernas e capitalistas. Estas ações tinham como pilar o excesso de racionalismo e funcionalismo. No entanto, a IS, radicalmente contrária a esta filosofia, afirmava que este modelo segregaria ainda mais a população e resultaria em uma cidade de espetáculo. Se posicionavam contra a gentrificação, a falta de autonomia da sociedade, a cidade genérica e a urbanização generalizada. Assim, o antídoto contra o espetáculo e a alienação passiva seria a participação dos indivíduos em todas as tramas da vida social e do meio urbano. Este era, definitivamente, seu terreno de ação. Desenvolveram uma arte diretamente ligada à vida, integralmente urbana, que levava em conta um urbanismo unitário. Este novo modelo era pautado em experiências efêmeras de apreensão do espaço: a psicogeografia e a deriva.

A psicogeografia é um estudo dos efeitos exatos de como a geografia atua, de forma consciente ou inconsciente, no comportamento afetivo dos habitantes. Deste estudo, nasce a prática, o exercício, a teoria da deriva. A deriva é um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana, consiste em uma técnica de passagem rápida por ambiências diversas. Ou seja, apropriar-se do espaço urbano através do andar sem rumo, como o *flâneur*. Assim, os habitantes passariam de meros observadores para construtores do espaço urbano, uma construção coletiva que romperia com qualquer tipo de monopólio ou planejadores urbanos.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; aspectos atraentes ou repulsivos de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são depoimentos sem levar em conta nenhum fato.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 89.

Estar à deriva consiste em estar sem rumo certo, ao sabor dos acontecimentos, em um flamar, andar sem rumo. Os situacionistas estavam por promover um movimento que constituía uma ideia de *situação* para que esta, por sua vez, suscitasse uma revolução cotidiana em um modo de subversão da cidade, de suas leis e convicções. Neste ponto, há uma convergência com *4 dias 4 noites*. Tanto Barrio quanto os situacionistas, cada qual no seu contexto político e com seus propósitos, se consideram construtores de *situações*. O primeiro acredita que os elementos que utiliza, atrelados com o tempo e o espaço que o envolve, criam uma situação, de modo que sua produção seja composta por diversas destas que se comportam como correntes marítimas, mudam diante das condições do meio, das circunstâncias do momento. Isto é, diversos pulsares instantâneos. Para Barrio, a vida e a arte devem estar em conflito para criar *situações extremas*. Já o segundo arquiteta essa situação no tabuleiro de um jogo, onde as ações, os personagens e os lugares são peças de encaixe de uma estratégia que promove um objetivo claro: a queda do planejamento moderno. No entanto, em ambos os casos, com base na unidade de comportamento temporal, os gestos são contidos no cenário em um momento ou em si mesmos. E, desta forma, a teoria da deriva esbarra no trabalho-processo de Barrio. Ambos se originam de desejos reconhecidos com maior ou menos clareza por uma sensação de carência cultural. Mesmo que este desejo seja individual, a vontade de cada um, o fato de se desenvolver em um espaço urbano, gera um propósito coletivo, tornando, assim, uma vontade de todos.

Assim, tanto Barrio quanto a I.S. – inconsciente ou conscientemente –, propunham uma revolução por meio de um flamar pela cidade, a fim de promover um embate com o cenário político. Deste modo, os situacionistas despertam a ideia de devaneio, dispersão pela cidade, tours aleatórios que investigavam particularidades da cidade, dissolvendo fronteiras e muros, em particular aquilo que ela queria esquecer ou não dava importância. A vida urbana deveria ser constituída por situações e experiências desenroladas pelos indivíduos, e não por uma sociedade de espetáculo. A imposição e uma passividade por parte do último é o âmago da crítica situacionista. A solução que propõe é constituída por situações que surgem através do desvio e de “técnicas” da psicogeografia e da deriva pelo espaço em um exercício de novos modos de fruição do espaço urbano, criando deformações. O ideal para a libertação do cotidiano é que o homem saia da plateia da vida, não se deixe apenas contemplá-la e passe a realizá-la. As abolições do Estado, da sociedade de consumo e da crença mítica são visivelmente necessárias dentro desta lógica de pensamento, uma vez que

eles são os principais mecanismos construtores das situações. Além disso, através destas situações, buscavam colocar em evidência o lado marginal da sociedade e, conseqüentemente, da cidade

Diante de todos os contextos, Barrio, Benjamin e a IS procuram uma experiência libertária que só conseguem sentir nas ruas. Na verdade, procuram experiências que os colocam nas profundezas do mar, onde nela o sujeito consegue alcançar as pressões flutuantes e estimulantes de altas profundidades, onde o intemperismo físico consegue propor um “radical mergulho ao avesso”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> BASBAUM apud. CANONGIA, p. 225.

### 3. UM MARGINAL GUERRILHEIRO

“*A estética da política é a guerra.*”

– Artur Barrio

O ano de 1968 foi, indiscutivelmente, uma derrota. A paz e o amor não pararam a Guerra do Vietnã. Martin Luther King foi assassinado. Andy Warhol quase foi assassinado. Morreu Marcel Duchamp. Houve o massacre da Primavera de Praga. A tropicália, a contracultura, Gil e Caetano foram presos. Edson Luiz morto e houve a Marcha dos 100 mil nas ruas do Rio de Janeiro. Repressão, AI-5, censura, tortura, golpe, cassação de mandatos, aposentadorias compulsórias, prisão, êxodo, exílio, e morte de quem infringisse as regras, as regras *deles*.

O Brasil, como o mundo, vivia um momento conflituoso. O governo militar fechou o Congresso e decretou o Ato Institucional nº 5 que oficializava a censura e instaurava a tortura. Foi o divisor de águas. O desenrolar das produções artísticas deste momento não pode ser entendido de maneira isolada. A atmosfera era de tensão e medo, “o clima era pesado, havia uma angústia no ar”<sup>31</sup>, as ruas esvaziadas continham constante vigilância. A oposição – dos jovens, universitários, intelectuais, artistas, do cinema novo – gritava para uma população alienada, desinformada e acuada num falso milagre econômico. No entanto, toda a insatisfação era calada pela repressão.

Artur Barrio fazia parte de “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou”<sup>32</sup>. Nascido em uma ditadura portuguesa veio para o Brasil – aos 10 anos – para viver outra, o que impactou intensamente seu trabalho. O final da década de 1960 foi decisivo para os desdobramentos da próxima década. Houve um embate radical que transparecia em conjuntos de obras e atitudes – comportamentos, exposições – difundindo uma teoria artística que marcou um período extremamente importante e esclarecedor da arte brasileira.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Frederico Moraes em “7. Depoimento de uma geração: 1969-1970”, 1986, sem paginação.

<sup>32</sup> Id. Ibid., sem paginação.

<sup>33</sup> MORAIS, 1975, p. 26

Desta forma, estava, de fato, decretada a “guerrilha artística”<sup>34</sup>. A expressão, do crítico, curador e artista Frederico Moraes explicava as ações no campo da arte brasileira, tanto no campo político quanto no campo estético. Diante disto, novamente recorro à geografia: “ao lado dessa dimensão política, um outro aspecto se evidenciou em inúmeros trabalhos, antecipando, de certa forma, uma das vertentes da arte atual – a cartográfica”<sup>35</sup>. O autoritarismo vigente no país gerou uma incompreensão que implicou no desenvolvimento artístico através de estratégias, em mapas. Estes eram construídos de acordo com determinados sistemas de projeções e escalas determinadas, que passaram a ressignificar espaços e funções utilizando uma poética pautada nas metáforas.

Assim, utilizo neste capítulo, como ponto de partida, as *Trouxas Ensanguentadas*, realizadas por Artur Barrio em dois momentos: *Salão da Bússola*, MAM (1969) e *Do corpo à terra* (1970), e sua atuação na situação *DEFLl....Situação....+s=..... RUAS.....Abril.....1970*, não necessariamente nesta ordem. Contudo, as análises das *Trouxas Ensanguentadas*, nos dois primeiros eventos citados, serão compreendidas como ações individuais e, por mais que levem a cabo conjuntamente a superficialidade do objeto, proponho o emprego a partir de diferentes elementos. Em contrapartida, o autor Artur Freitas, em *Arte de Guerrilha*, a entende como um só gesto. Apesar de discordar desta compreensão, aproveito os desdobramentos feitos por ele sobre as obras a fim de propor uma profunda análise das mesmas. Freitas argumenta que as “*Trouxas* segui[ram] por dois caminhos diferentes: o da política da arte e o da arte política.”<sup>36</sup> Na última, temos a obra como forma de tratado entre os conceitos estéticos do artista e o imediatismo de seus juízos éticos em meio a uma conjuntura política repressiva, sobretudo o regime militar. E, no primeiro caso, as ações de Barrio atuam, intencionalmente, negando a arte como instituição social. Assim, contra a instituição, *Trouxas* se manifesta problematizando a “política da arte”, ou seja, como uma forma de pôr à prova a legitimidade dos valores e procedimentos, até então supremos, na instituição-arte. A proposta é ir além do que já foi consolidado e fugir do pensamento simplista de reação ao contexto histórico-político – não deixando esse pensamento de fora, é claro –, tentando aproveitar ao máximo os múltiplos desdobramentos das *Trouxas* de Barrio.

---

<sup>34</sup> Idem

<sup>35</sup> MORAIS, Frederico. In: *Do Corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Disponível em: <[http://54.232.114.233/extranet/corpoaterra/texto\\_curador.pdf](http://54.232.114.233/extranet/corpoaterra/texto_curador.pdf)>.

<sup>36</sup> FREITAS, 2013, p. 142.

Neste sentido, analiso que a estratégia criada pelos artistas na década de 1960-70, e principalmente por Barrio, se manifestam de maneira violenta, em resposta a uma violência sistêmica maior, tendo como base a discussão do tema difundido pelo filósofo Slavoj Žižek.

O artista, neste período, era obrigado a ser combativo. Esta resistência não era proposta somente nos gestos, mas também nos materiais utilizados e na sua interatividade com o espaço que ocupava. O uso dos materiais precários, de curta durabilidade, pobres e sujos, contrasta com o sistema da arte e permite repensar este sistema diante de uma realidade brasileira. Criando, assim, um paralelo com a estética da fome difundida por Glauber Rocha na busca por uma realidade crua e um mergulho dentro da própria arte brasileira. Suas experimentações reviram múltiplos desdobramentos na recusa do papel institucional da arte e reafirmam seu lugar à margem.

### 3.1. Um tranca-rua

São exemplos dos extremos a que estão chegando. Barrio costumava encher suas trouxas de panos e pintar com tinta vermelha. Hoje usa carne e sangue reais. Cildo Meireles abandonou a pesquisa para matar animais. Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta geração de tranca-ruas, há todo um plano de criação, de construção nesta feroz e vital exposição do que pensam. Vendo-os, assistindo a suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar. São os jovens sal da terra, a esperança, enfim.<sup>37</sup>

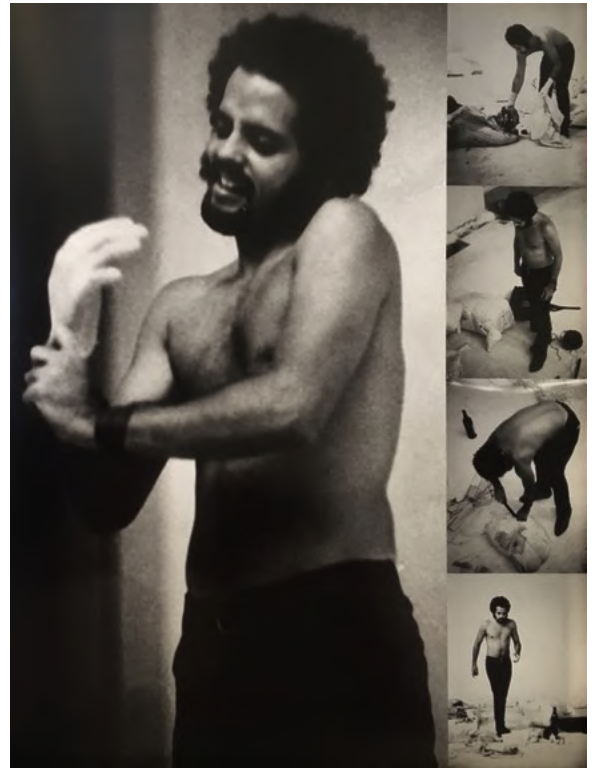
Em abril de 1970 estava prevista a inauguração do Palácio das Artes em Belo Horizonte. A então diretora do Setor de Artes Plásticas, Mari’Stella Tristão, convidou o crítico Frederico Morais, mineiro radicado no Rio de Janeiro, para desenvolver uma manifestação artística durante as comemorações oficiais. Atendendo ao convite com a coloração de artistas das vanguardas mineira e carioca, Frederico Morais acabou por realizar um dos mais marcantes eventos da história da arte brasileira: a mostra *Do Corpo à Terra*. A estratégia vigente na mostra era buscar um atalho, partiu-se, então, da problematização da arte e de seu cenário para se chegar, através de um “atalho”, a questões mais urgentes, como a violência militar ou o banimento da liberdade de expressão. O evento era não só premeditado por uma instituição artística, como sobretudo oficial, tendo se realizado quase que por completo, em tempos pouco prováveis para isto.

---

<sup>37</sup> BITTENCOURT apud. LOPES, 2016, p. 35.

A pré-aprovação do evento desarticulava a censura. Assim, Frederico Morais, curador, junto com os artistas participantes, tinha algo valioso às mãos em tempos de ditadura: a liberdade. Ou seja, criou-se um campo livre para usar o objeto de arte como uma possibilidade de se fazer política diante do contexto repressivo. De fato, os organizadores não poderiam imaginar o que iria acontecer naqueles três dias de abril de 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Em nenhum momento houve qualquer tipo de limitação ou censura prévia. Os artistas usufruíram com veemência da liberdade de expressão.

Foram dias extremos, tratando de questões sociais e políticas. O excesso se deu em resposta à repressão política vivida; a brecha da vigilância provocou um êxtase que se materializou em situações-limite impactantes. Talvez o lado mais radical do evento tenha sido o *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, realizada por Cildo Meireles, que consistia em um quadrado marcado por um pano branco com termômetro clínico no topo e galinhas vivas amarradas, sobre as quais se ateou fogo. A obra tinha um caráter direto, uma crítica que trazia à cena os corpos calados pela ditadura. Nesta mesma linha radical, Barrio concebeu a *Situação T/TI*, chamada de *Trouxas Ensanguentadas*. Eram obras extremas para tempos extremos, uma resposta cruel para as crueldades vividas. Suas atuações eram mais impostas que sugeridas, eram violentas.

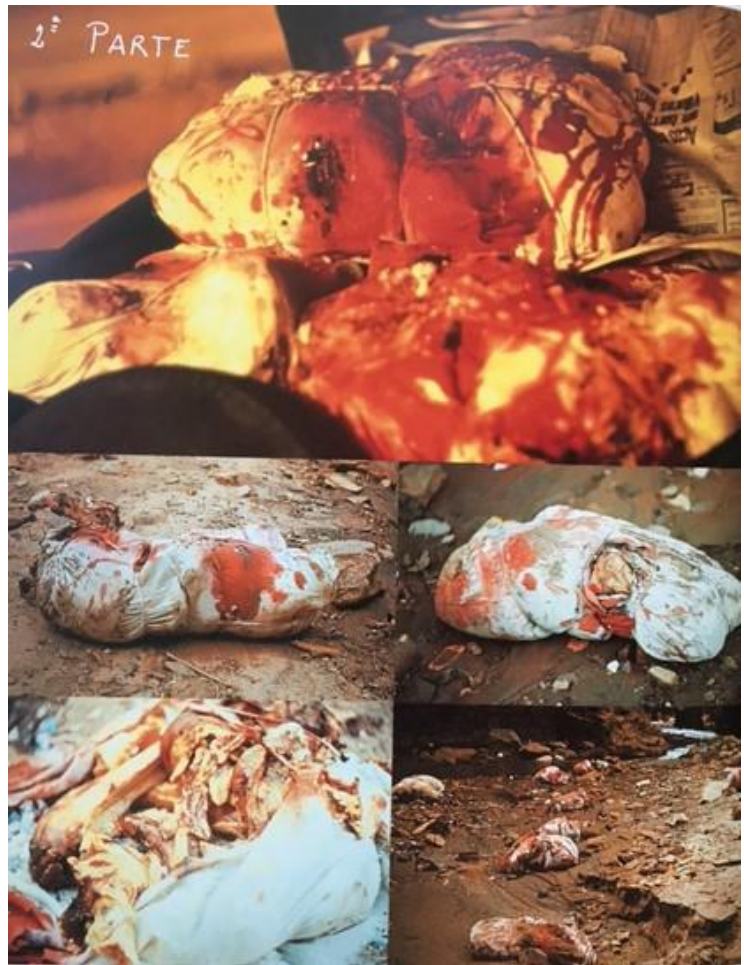


**Fig. 3. Artur Barrio, 1ª Parte Situação T/T,1  
Belo Horizonte, 1970**

As trouxas ensanguentadas talvez sejam as partes mais conhecidas da estratégia de luta de Barrio no campo da arte. Ele começou a apresentá-las a partir do salão da Bússola (1969), junto com sacos de lixo. [...] A produção desses objetos foi espalhada pela cidade do Rio de Janeiro, juntando as ruas e assustando ou transeuntes. Conta o artista que um monte delas foi deixado em frente à lanchonete Bob's, de Copacabana, causando enorme rebuliço entre os empregadores da casa, que começaram a escondê-la. O momento mais violento da série se concretiza em Belo Horizonte, no evento Do Corpo à Terra (1970), quando Barrio usou carne e ossos reais, comprados num açougue local. A presença daqueles pacotes,

sangrentos e fétidos, atraiu multidões no Parque Municipal e exigiu a intervenção dos bombeiros, quando começou a falar sobre as atividades do Esquadrão da Morte<sup>38</sup>

O que sobra, o que fica do que se gastou ou usou, o resto emudecido de uma situação em trouxas. A preparação das T. E. (*Trouxas Ensanguentadas*) se iniciou na noite de 19 para 20 de abril em Belo Horizonte em uma espécie de ritual (Fig. 3). A situação se consolidou em três partes, registradas pelo fotógrafo e amigo César Carneiro. Panos no chão foram preenchidos com materiais orgânicos – carnes, ossos. Se utilizou ainda espuma de borracha, faca, cordas, cinzel para serem enroladas, repuxadas e amarradas. O campo de guerra estava montado e as armas eram as catorze trouxas longilíneas e robustas, encorpadas e compactas. Na segunda parte (Fig. 4), talvez a mais provocativa, as trouxas foram jogadas em um rio/esgoto do parque, como corpo anônimos descartados, boiando e chamando a atenção do público, aproximadamente 5.000 pessoas (Fig. 5). Sua aparência ensanguentada, putrefata, com resíduos orgânicos, em um primeiro momento, remeteram instantaneamente à aflição que pairava sobre o país. Não à toa, as trouxas que causaram indignação nos espectadores sofreram a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros (Fig. 6). De fato, as trouxas aparentavam corpos calados pela Ditadura Militar. A metáfora trabalhada do seu material no desenrolar pelo esgoto e os sussurros emitidos sobre o



**Fig. 4. Artur Barrio, 2ª Parte Situação T/T,1  
Belo Horizonte, 1970**

<sup>38</sup> Francisco Bittencourt, Barrio: criar como viver, um eterno ato de luta, op cit., p.45-46



Esquadrão da Morte<sup>39</sup> denunciavam o tom terrível e incongruente do período, colocando em evidência aquilo que deveria estar escondido. A zona era carregada insensivelmente de instabilidade, retratada por corpos anônimos e dilacerados. Desta forma, foi moldada a geração tranca-rua. Este termo foi criado pelo crítico Francisco Bittencourt, em maio, de 1970, a partir de uma matéria feita para o Jornal do Brasil, de mesmo título. Ali, ele expunha a mostra *Do Corpo à Terra*, na qual os artistas teriam tido a “experiência de total liberdade criadora”<sup>40</sup>. A atmosfera de tensão pulsava na geração tranca-ruas, que fora impelida à experiências limite como forma de dar uma resposta radical e necessária ao autoritarismo da época.



**Fig. 5. Artur Barrio, 2ª Parte Situação T/T,1  
Belo Horizonte, 1970**

<sup>39</sup> O Esquadrão da Morte foi uma organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo objetivo era perseguir e matar criminosos tidos como perigosos para a sociedade.

<sup>40</sup> LOPES; PREDENBON, 2016, p. 33.



**Fig. 6. Artur Barrio, 2ª Parte Situação T/T,1  
Belo Horizonte, 1970**

Largando seus objetos trouxas, já em si mesmos formalmente violentos, no curso marginal e tortuoso de um esgoto urbano, o artista simulou, no plano estrutural, o destino no auge da repressão dos muitos sujeitos desaparecidos e convocou no imaginário coletivo os sinais da violência policial. Mais do que isso, ele criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade prática naturalmente invisível do terror. Barrio, numa palavra, trouxe o medo.<sup>41</sup>

Através das metáforas da matéria em comunhão com o a ação do artista, o espaço de atuação e as percepções dos espectadores, as T. E. se enveredaram por uma estética que adotara um tom político. Assim, Barrio deu vida às suposições da população e aos receios diante de uma política que gerava medo, calando a população que era refém do autoritarismo. Deste modo, a ação pessoal do artista passou a interferir na vida social, gerando, além de um posicionamento político, um impacto. A carne mutilada, em estado de putrefação, fundida com ossos que rasgavam o pano que a embrulhava, como um corpo que poderia ser qualquer corpo, qualquer resistência. A denúncia

<sup>41</sup> FREITAS, p. 88, 2013.

estava instaurada e ela não dependia da vontade do artista, mas sim da catarse dos espectadores, do imaginário coletivo diante da diluição das T. E. pelo líquido, pelo esgoto e pelo anônimo. O ato de abandono das trouxas era violento e todos os elementos contidos nas trouxas foram violentados em uma luta contra a indiferença. A violência passou, então, a ser uma linguagem.

Segundo o filósofo Slavoj Žižek, violência é algo que abala o ritmo natural das coisas, é quando algo é interrompido em seu fluxo normal. Em sua obra intitulada *Violência*, ele reflete sobre as diversas faces da violência. No entanto, só iremos trabalhar aquelas que interferem na relação entre a ditadura analisada e a obra de Barrio. Žižek propõe um afastamento do entendimento superficial do tema a fim de promover uma análise mais profunda de suas manifestações. Uma visão superficial da violência seria interpretá-la como duas metades que se complementam: de quem a impõe e de quem transgrede as leis do dominador não considerando, assim, outros fatores importantes. “Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais”<sup>42</sup>. É o que Žižek chama de *violência subjetiva*<sup>43</sup>. Ou seja, realizadas por agentes claramente identificáveis, quando há crueldade, medo e dominação. Fica claro que esta não é a única manifestação violenta preocupante e que o julgamento qualitativo da violência é relativo e conjuntural. Deste modo, a ditadura promove o caso mais preocupante de violência não só por levar a cabo uma dominação física, como também de dar lugar ao que Žižek chama de *violência sistêmica*<sup>44</sup>. Esta, preserva as “normas” impostas pelo dominador com o intuito de deter a exceção. Isto é, ela se utiliza de leis e instituições para manter sua situação privilegiada, como se isso fosse natural. Esta violência é invisível, ou seja, moldada para que o dominado não sinta a dominação. Uma cegueira que causa um medo calado e cujo combate não poderia ser assimilado. Assim, a violência subjetiva do regime militar era exercida para manter a violência sistêmica. Em suma, por mais que esta existisse, sua ação era velada e não reconhecida pela população, o que alimentava a legitimação deste poder na sociedade brasileira.

Barrio faz um reconhecimento desta violência através das T. E. como objetos de intervenção e como um direito de resistência não reconhecido e proibido. Na verdade, propõe conjugar a gramática da violência através de um ato político violento, reativo e transgressor. É uma violência desesperada por um alguém que busca incessantemente sair do anonimato para a visibilidade. A

---

<sup>42</sup> Id. Ibid.

<sup>43</sup> ŽIŽEK, 2014, p. 23.

<sup>44</sup> Id. Ibid, p. 23.

partir do envolvimento involuntário do espectador, que não se isola da situação e passa a ser cúmplice, este reconhecimento acaba por reconsiderar o fato de que a violência está sendo assimilada na sociedade, despertando, também, a violência simbólica e mimética que possuem o poder de destruição e reconstrução, e acontecem simultaneamente. O que recoloca por completo toda a forma de uma sociedade: de sentir, perceber, imaginar, ver, observar. O resultado da violência reativa, que transgride a censura, é a manifestação mais preocupante para o dominador, pois produz memórias, fazendo com que o acuado passe a refletir e a elaborar a violência sofrida. Suscitando, assim, um ponto de vista simbólico que permite modificar o comportamento coletivo através de questionamentos.

O trabalho de Barrio reconhece e legitima a violência, esta carga é ativada mediante a sua resposta ao contexto autoritário e conservador, devolve o tom de imposição explícito na censura e nas mortes. A afirmação do sentido político das *Trouxas Ensanguentadas* se distribui em aspectos interiores e exteriores e nos fundamentos ideológicos de sua poética, em uma postura “metafórica”. E isto se confirma à medida que o sentido metafórico passa a se ausentar nas produções posteriores de Barrio. Ocorre uma redução do sentido “figurado” e uma valorização do aspecto literal de seus materiais diante da redemocratização dos anos 1980. O que será discutido mais à frente.

### 3.2. Guerrilha da fome

*Arte Latino-Americana = bem-vindos ao gueto*<sup>45</sup>

A arte de guerrilha não atuava como uma estratégia linear. Claro que as críticas à repressão existiam, como dito anteriormente, e não só Barrio, como outros artistas do mesmo período (Cildo Meireles, Antonio Manuel, Hélio Oiticia, Antonio Dias, entre outros) combatiam a censura de maneira feroz. Contudo, simplificar as *trouxas* como apenas o pulsar de uma violência subjetiva é empobrecer seus desdobramentos e de outras situações feitas pelo artista naquele momento. Como já dito, o uso do material para Barrio era uma via de mão dupla, atuava no viés político e estético. Assim, a violência exercida pelos elementos contidos nas *trouxas* transbordava o seu valor metafórico. Os elementos retirados do cotidiano, restos de uma sociedade de consumo, possuíam ideologia e criação estética dispendidas de uma carência social e atuavam na precariedade de certos

---

<sup>45</sup> SCOVINO (Org.), 2009, p. 259.

materiais e nos procedimentos artísticos. O corpo, a ideia e os materiais pobres eram a estética de guerrilha proposta por Frederico Morais em seu texto *O corpo é o motor da obra*:

A contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. É preciso queimar a etapa da arte afluyente aproveitando o que ela deixou de bom e integrado nos valores positivos das nações que ainda não deram o salto da nova arte. O corpo contra a máquina. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria do subdesenvolvimento a nossa maior riqueza. Não fazer nenhum tabu dos novos materiais e instrumento, nem se deixar assustar. Sobretudo evitar confrontos artesanais (tecnológicos), por razões óbvias. Sempre estaremos em posição de inferioridade. O que importa, não custa repetir, é a ideia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência.<sup>46</sup>

O que o autor estava propondo era uma ação da vanguarda experimental utilizando a miséria do subdesenvolvimento e, através dela, a realização de uma situação artística e política em um campo culturalmente deficiente. Isto é, uma atuação da vanguarda brasileira que na recusa dos materiais nobres e de bom acabamento negava, também, o desenvolvimento tecnológico dos países ricos. Adotando o lixo, os materiais precários, os refugos da vida, Barrio dispõe de um emblema moral que transcende as propriedades físicas e adquirem um estado crítico. Uma estratégia de guerrilha artística, como propôs Morais. Na situação *DEFLL....Situação....+s=.....RUAS.....Abril.....1970* (Fig.7 e 8), (mesmo ano do evento Do Corpo à Terra), Barrio lança 500 sacos contendo variedades de dejetos e detritos: “sangue, pedaços de unhas, saliva (escarro), cabelos, urina (mijo), merda, meleca, ossos, papel higiênico, utilizado ou não, absorvente íntimo, pedaços de algodão usado, papel húmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filmes (negativos) etc.”<sup>47</sup>. Desta forma, ele realiza a parábola de um corpo descartado, desprezado, rejeitado. Acompanhado, novamente, do fotógrafo César Carneiro, a tática utilizada consistia no lançamento dos sacos, pelo artista, que os despejava em cada trecho de rua escolhido. Após o abandono dos sacos, César registrou a reação dos passantes. Assim, o lixo recolhido e embalado e recolocado na vida social urbana ressignifica a abjeção humana e o espaço invisíveis.

<sup>46</sup> MORAIS, p. 34, 1975.

<sup>47</sup> CANONGIA (Org.), 2002, p. 26.





**Fig. 7. Artur Barrio**

**DEFL.....Situação....+S+.....Ruas.....Abril.....1970, 1970**



**Fig. 8. Artur Barrio**

**DEFL.....Situação....+S+.....Ruas.....Abril.....1970, 1970**

Na virada da década de 1960 para 1970, com o crescimento econômico nacional, o chamado “milagre econômico”, esmaecia a voz pública sobre a repressão política e a classe trabalhadora explorada pelo sistema vigente. A recusa em elaborar uma obra acabada, limpa e controlada, faz com que Barrio violento – pela retórica que moldava uma conscientização – a própria violência sistêmica, analisada anteriormente. A censura estava escondida no avesso do “progresso capitalista”. Assim, a utilização literal dos materiais se encarna com o simbolismo – na forma, na percepção e no discernimento –, transmutando a violência em um discurso reativo e violento.



**Fig. 9. Nildo da Mangueira, com Parangolé**  
**Hélio Oiticica 1964**

Os detritos da sociedade de consumo eram a base do discurso poético, combatendo a negação da miséria do subdesenvolvido através do impacto destes materiais com a própria sociedade miserável. Esta estratégia ampliava o debate cultural já posto em movimento, anteriormente, pelo neoconcretismo. Este havia se posicionado de maneira decisiva na história da arte brasileira em relação ao papel da obra, do artista e do espectador. A colisão neoconcreta com o mundo real se manifestava em um golpe de sensorialização da razão. E, principalmente, por Hélio Oiticica com os *Parangolés* (1965) e *Tropicália* (1967), em uma aproximação com as camadas populares. Estas obras acabaram por destacar a vida cotidiana e o “popular”, principalmente nos espaços marginalizados e na intervenção do dia a dia das favelas. No entanto, a participação das camadas populares ao vestir o parangolé (Fig.9) ou as estruturas criadas para simular as habitações pobres continha um caráter lúdico.

O neoconcreto não pensou o corpo mergulhado no mar salgado enquanto que sensorialidade absoluta lúdico prazerosa e retinidamente o éden ele mesmo.....Portanto, a visão neoconcreta atém-se aos princípios meios fins da arte dentro da tradição terrestre (digamos assim) .....ou da arte de sempre.....tateando fragilmente o mergulho tal e qual e preferindo portanto o uso do transitivo direto.....<sup>48</sup>.

De fato, os contextos eram diferentes, Barrio já presenciava a censura do AI-5 e sua aproximação com o marginal ocorrera de forma abrupta, como vimos anteriormente. No entanto, ele se oporia à ética de Oiticica – ressalto que não pretendo aqui estabelecer uma hierarquia entre os artistas – e seu mergulho rompeu qualquer atmosfera lúdica ou agradável no cenário do subdesenvolvimento. Barrio propunha, na verdade, o choque de uma visão crua da realidade suja, através de múltiplas experiências tensas e divididas. Assim, suas diferentes atuações não ofuscam a relação posta em questão entre o atrasado e o desenvolvido.

Faço uso de materiais precários (situação de precibilidade inclusive), em função de uma consciência minha, individual e ao mesmo tempo como resultado de uma visão da realidade coletiva -: sócio-econômica: acho importantíssimo o uso desses materiais, já que seu poder de constatação é muito forte e real.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Fax enviado a Ricardo Basbaum, em julho, de 2000.

<sup>49</sup> Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -: mente/corpo (CANONGIA, 2002, p. 146-147).



O terceiro mundo arcaico e atrasado contrastava com o desenvolvido, moderno e estruturado. Esta linguagem utilizada na vanguarda brasileira aproxima Barrio do Cinema Novo de Glauber Rocha:

Daquela passagem em que Antonio das Mortes sai do sertão e entra no estacionamento de caminhões [com] sua arma – uma Winchester que poderia ser do século XIX – e sobre o choque cultural. O Glauber provoca nos filme dele choques culturais, entre esse lado do Brasil intemporal e o Brasil da informação, da industrialização acelerada.<sup>50</sup>

Pertencente ao movimento do Cinema Novo, nascido em 1960, junto com os participantes do movimento, Glauber resgatou o cinema brasileiro de uma miséria econômica e cultural. Lidava não só com as questões da indústria cinematográfica como também as questões de um sistema político, econômico e cultural que não permitiam que o cinema brasileiro se proliferasse, favorecendo o cinema dos países ricos.

A fome latina [...] não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome, sendo sentida não é compreendida.<sup>51</sup>

Assim como o movimento, o fluxo de Barrio passava do fenomenológico ao social, do político ao poético, do experimental ao documental, da “fome” à “carne”. A verdade crua que ambos propunham não era digerida pela maior parte dos brasileiros: “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”<sup>52</sup>. Vale ressaltar que esta violência não está atrelada ao ódio, consistindo, apenas, na brutalidade de ação ou transformação que encerra uma complacência de sua condição de colonizado. A única força que exprime a violência sistêmica imposta – voltando ao Zizek – é a violência reativa, que representa e reconhece a violência da vítima, da miséria. O compromisso, de fato, era com o enfretamento com os padrões da censura do sistema, a fim de destruir as injustiças. Um posicionamento, portanto, marginal e revolucionário. Um berro de contestação que representa a crise, a censura de um sistema sujo. Contudo, cada uma destas expressões – cinema e artes plásticas – possuem diferenças com relação aos seus canais. O

---

<sup>50</sup> HERKENHOFF, Barrio: Liberdade, Igualdade e Ira, p. 27.

<sup>51</sup> ROCHA, 1981, p. 31.

<sup>52</sup> Id. Ibid.

primeiro, não consegue se esquivar das limitações do filme como mediador entre o espectador e a miséria proposta. Enquanto o segundo tem o poder de propor uma experiência imediata em qualquer lugar, seja no museu ou na rua. Em linhas gerais: Glauber e o Cinema Novo estão presos à mediação fílmica. Já Barrio não possui qualquer tipo de barreira ou necessidade de mediação.

A minha obra posiciona-se como sendo a de um naufrago, um naufrago que, para produzir, fazer, criar, teve que, como já diz a palavra naufrago, recorrer aos materiais à mão, ao que aparecia, ao possível, impossível [...] <sup>53</sup>

Por fim, destaco a posição do artista com relação ao naufrágio de sua viagem transatlântica entre a Europa, a África e a América do Sul. Um europeu, português, com um passado africano, acaba naufragando no Brasil, onde se prende, sofre um trauma e permanece. O trauma produz uma concentração mais duradoura da travessia, absorvendo, assim, as matérias e os valores desta cultura. Desenvolve, então, uma situação paradoxal com o Brasil, que o coloca dentro e fora, ao mesmo tempo, e o isola de qualquer outra manifestação artística contemporânea a ele. Este cordão de três dobras vivido pelo artista acaba por ser, também, muito similar ao cordão da cultura brasileira.

### 3.3. Interferência no regulamento

Afirmar que a obra de Barrio é substancialmente política não quer dizer que se usou esta palavra como mero adjetivo, trata-se de um fato que responde a uma característica de sua raiz, de sua materialidade e sobretudo de sua linguagem. <sup>54</sup>

As discussões das questões artísticas, na vanguarda brasileira, eram tão selvagens quanto seu posicionamento histórico, político e econômico. Na verdade, eles se desdobram no ponto violento de convergência dos limites da vanguarda e dos impasses de uma geração, compondo, assim, o último viés da guerrilha artística. A rebeldia incorporada nas metáforas das experimentações artísticas no Salão da Bússola, de 1969 – um ano antes do evento Do Corpo à Terra –, cristalizou o que viria no ano seguinte. A virada do ano de 1969 para 1970 foi fundamental para o perfil artístico contemporâneo. Um marcante evento ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de

<sup>53</sup> SCOVINO (Org.), p. 259.

<sup>54</sup> NAVAS, A. M. In: CANONGIA, 2002, p. 216.

Janeiro, onde alguns artistas – Barrio era um deles – dominaram o salão com obras dilacerantes do conceitualismo radical. Este palco se tornou cenário decorrente destes memoráveis artistas e, por uma ação propriamente dos mesmos, criou-se um símbolo de resistência fruto da relação entre estes e o museu. O evento foi decisivo para esta constatação. Para o Salão da Bússola, Barrio inscreveu duas *Trouxas Ensanguentadas* na “categoria etc.”<sup>55</sup>. Elas passaram por um júri, que não de forma unânime, o aprovou. A situação que o artista nomeou de “*Situação...ORHHHHHHHHH-HHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City.....*”, consistia em duas fases, sendo a primeira:

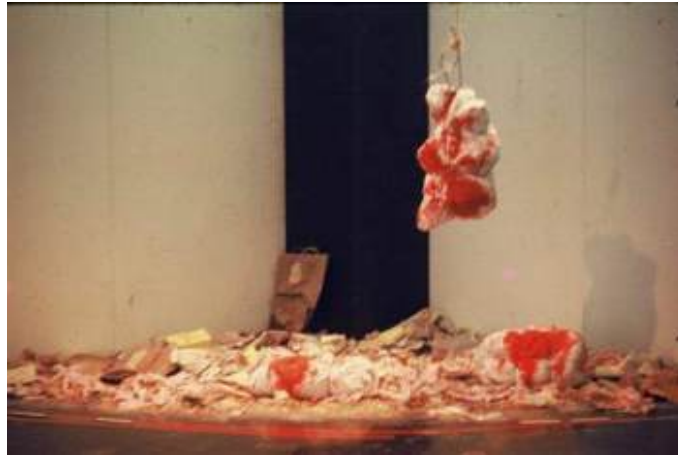
- 1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, interferência no regulamento do salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente o conceito de germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69 transformou conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detrito sobre as T.E. (*Trouxas Ensanguentadas*) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras. Após, meti um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.<sup>56</sup>

As *Trouxas* instaladas no museu – uma pendurada no teto e a outra largada no meio de um amontoado de lixo – não tinham, inicialmente, um caráter orgânico, mas apenas havia ali a ideia de ensanguentadas (Fig. 10 e 11). O trabalho com restos, as sociedades de consumo, a desestetização dos materiais e suportes não era inédito na história da arte. A convergência do material diverge no seu emprego, tendo em vista toda a discussão anterior sobre a utilização dos materiais precários em um contexto de América Latina. Assim, as *Trouxas*, no salão do MAM, promovem um ponto de transição das formas convencionais de arte, fundamentando uma ruptura profunda a partir da

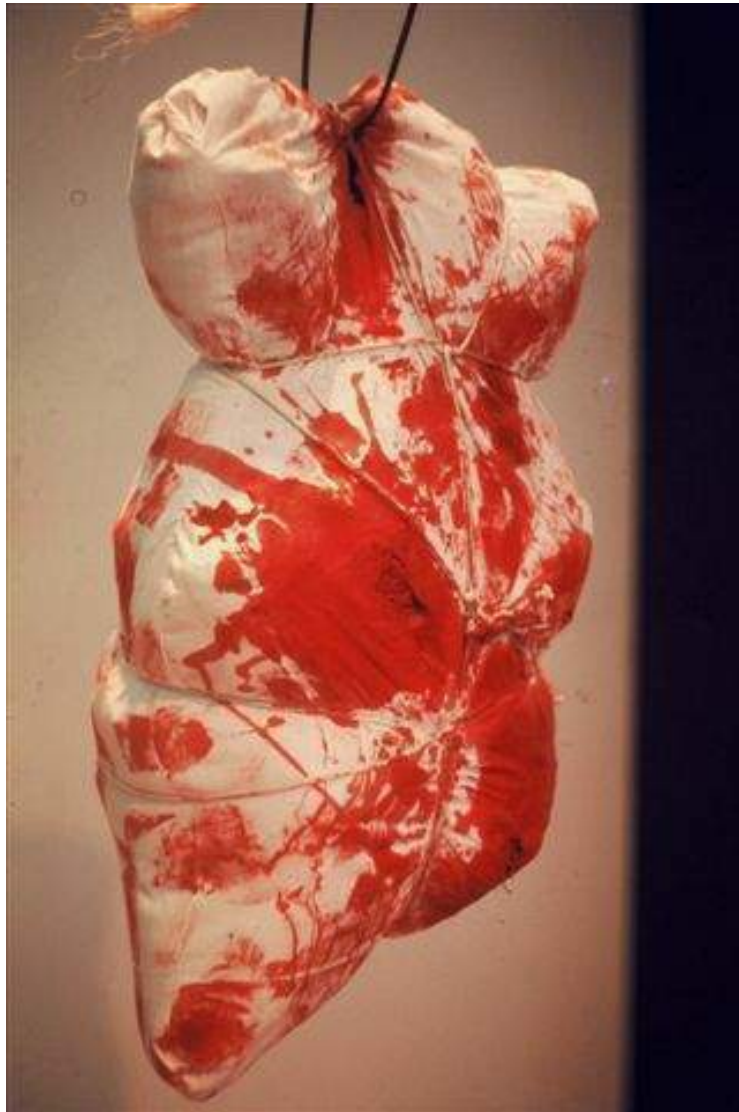
<sup>55</sup> As inscrições dos objetos de arte no Salões de Arte deveriam ser feitas de acordo com o enquadramento do mesmo nas categorias tradicionais da história da arte. No entanto, os objetos não mais se encaixam nas definições petrificadas do conservadorismo, os organizadores do Salão da Bússola criaram a “categoria etc”, uma brecha para que os artistas contemporâneos pudessem participar do mesmo.

<sup>56</sup> Artur Barrio, “*Situação... ORHHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City.....*” (1969), Canongia, 2002, p.16

qual o carnal – o canal – rompe profundamente com a história. E isto é fundamental para a vanguarda.



**Fig. 10. Situação... ORHHHHHHHHH-  
HHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City....,  
Artur Barrio, Salão da Bússola, 1969**



**Fig. 11. Situação... ORHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City....  
Artur Barrio, Salão da Bússola, 1969**

A obra possui um antagonismo entre a produção cultural e o governo militar. Diante do fechamento das vias públicas de debate, como dito anteriormente, se manifesta a forma do objeto – ou abjeto –, gerando, assim, uma estratégia que faz com que ninguém possa parecer indiferente. O espectador, de fato, era instigado a cooperar com a experiência. Acabaram, então, por espalhar o lixo pelo chão e escreveram palavrões, já que a situação proporcionava o livre-arbítrio para tal. É importante ressaltar que a participação do espectador com a obra não concorre com o mesmo objetivo do neoconcretismo. Neste caso, o espectador era incitado a cooperar com a experiência, mas despendia de apenas um gatilho para uma sensação que apenas transbordasse em um instante, sem

a intenção que este se reproduzisse para dentro do *self*. A intervenção de Barrio era selvagem. Todavia, seu caráter mais transgressor ocorreu na segunda parte da situação:

- 2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (um trabalho) de 1) para 2, dentro de um saco (usado para transporte de farinha/60 kg), para a base do concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo MAM Rio. Abandono desse trabalho no local às 18h. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao MAM que os guardas do MAM tinham ficado no maior rebuliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local [...] imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do MAM para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou o que era aquilo... Como burocracia do MAM impedia uma pronta resposta e consequente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13hs, é que o meu trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos (de lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>57</sup>

Após a alteração da própria estrutura do material, a inserção da carne atribuía um caráter efêmero à peça, o que resultaria em sua decomposição e “morte” em um determinado momento, afirmando, assim, a não sacralização do objeto através de sua retirada do museu, onde poderia ainda haver uma preocupação estética (Fig.12). O abandono por cerca de 19 horas (Fig.13) trazia o mundo “invisível” para as trouxas, contestando o sistema institucional da arte e sua política interna. A partir do momento em que se viola todo o ritual tradicional, se porta como um marginal e se recusa o papel institucional da arte. O Salão da Bússola ocasionou, deste modo, a desestabilidade das práticas do circuito artístico, propondo uma experiência estética avessa à ideia de patrimônio. Mas o xeque-mate do artista se deu na ironia em comparar as Trouxas com esculturas consagradas. Afinal, o pátio do museu ainda é o museu.

---

<sup>57</sup> Artur Barrio, “Situação... ORHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City.....” (1969), em Ligia Cannongia (org.), op. Cit., p.17



Fig. 12. Situação... ORHHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City....  
Artur Barrio, Salão da Bússola, 1969



Fig. 13. Situação... ORHHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City....,  
Artur Barrio, Salão da Bússola, 1969

Depois que desenrolei meu primeiro rolo de papel higiênico era difícil conter o processo. Eu realizava trabalhos com papel higiênico em praias e morros e não queria fazer algo estático. Então, me veio a ideia de acumular lixo dentro do Museu. Eu não tinha qualquer preocupação com dinheiro, prêmios, não queria vender nada. Queria viver, dar o sentido das aventuras que dei a meu trabalho. <sup>58</sup>

As peças eram propositalmente repulsivas, o ritual de Barrio as tornava invendáveis ou impossibilitavam a sua conservação no acervo. Assim, buscava transbordar o lado político da arte, dos conservadores, contra o congestionamento de objetos.

#### MANIFESTO

contra as categorias de arte  
 contra os salões  
 contra as premiações  
 contra os júris  
 contra a crítica de arte<sup>59</sup>

As *Trouxas* eram o início de uma virada na trajetória do pensamento de vanguarda do Brasil e no próprio desenvolvimento interno da produção do artista. A partir da década de 1980, com a redemocratização política, as ruas passaram a não ser mais um alvo do artista, o combate que era dentro das instituições artísticas e nas ruas passou a se concentrar, então, somente nas instituições. A vontade de intervir em tudo, contaminar o cotidiano fora da arte, passou a se esvaziar e seu trabalho passou a se concentrar na resistência do sistema de arte para continuar respirando.

A causa da divisão e consequentes reflexos no poder de decisão “dos atuais diretores” do M.A.M. do Rio de Janeiro em função da realização das exposições programadas para a chamada ÁREA EXPERIMENTAL assim como o corte das verbas destinadas à acima citada ÁREA para a concretização dos projetos a aí serem apresentados vejo-me, eu, BARRIO, disposto a não participar na conquista, continuidade ou preservação de um espaço museológico pois afirmo isso desde 1969 E 1970 com o MANIFESTO contra as categorias em arte, salões, júris, crítica de arte, bienais, etc., e é claro tendo como base dessa atitude a consciência da passagens de uma atitude crítica de dentro para fora portando afirmativa ou seja de cima para baixo fora uma atitude de desagregação /auto marginalização/alternativa/consequentemente de debaixo para cima.

<sup>58</sup> FERREIRA & TERRA (Orgs.), 2000, p.12-13.

<sup>59</sup> CANONGIA (Org.), 2002, p. 145.



BLOOSHLULSSSS.....exposição realizada por mim em 1972 num terreno baldio é já a prática dessa teoria assim como a saída dos museus (1969), portanto, ou os artistas partem para uma ação direta tendo como objetivo o aluguel de um espaço..... por que não? Ou se condicionam completamente, mesmo lutando, ao cemitério da arte, ou seja o M.A.M. do Rio de Janeiro. Numa análise mais profunda do fenômeno podemos ver claramente que a sociedade atual tem um prazer mórbido em acumular, guardar, mistificar, e portanto neutralizar e vampirizar qualquer atitude de libre criatividade. Portanto, em meu ponto de vista a tentativa de preservação e continuidade da chamada ÁREA EXPERIMENTAL apenas engajaria um tipo de estratégia desgastante tendo como pano de fundo (conscientemente ou não) a continuidade do M.A.M. e principalmente a preservação “das atuais administrações” do museu acima citado, com todos os defeitos de improvisação e amadorismo. Assim, continuando completamente de acordo com minha linha de pensamento/ação considero minha exposição marcada para o dia 29 de agosto de 1978 no M.A.M. do Rio de Janeiro PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS, como realizada.<sup>60</sup>

A carta de não comparecimento feito por Barrio à Área Experimental do Museu, exemplificou a sua posição à margem. O artista não acreditava que o espaço proposto, o refeitório do museu<sup>61</sup>, possuía a legitimidade para sua atuação. A atitude do artista pode parecer presunçosa ou contraditória, já que o mesmo se faz presente nas instituições que critica. Afinal, a atuação do artista nos espaços sacralizados da arte não alimenta o sistema? Ou, ainda, como entender sua postura diante de seu pertencimento a estas instituições? A carta em questão desvenda este mistério. Só os espaços legítimos de tais instituições podem abrigar a resistência do artista e todas as suas críticas, “uma atitude crítica de dentro para fora”. Deste modo, a própria carta já se materializa como obra, pois é na verdade esta que promove o embate com a instituição. Essa concentração se deu em uma assimilação de falsa liberdade dentro do campo artístico no pós-ditadura, onde o conservadorismo do meio – que talvez estivesse mais latente diante da repressão política –, passa a ser mais efetivo ou mais notado. De fato, nada havia mudado no interior. O lado anarquista do artista se manifestava dentro dos espaços de arte, onde escrevia nos muros, paredes, fazendo buracos, jogando café no solo e ainda utilizando os odores que modificam a percepção, como fez com a carne nos anos 1970. Seu intuito era exigir liberdade nos espaços sacralizados para fazer o que quisesse com suas ideias. O instante e a resistência tornaram uma celebração que, quando, acabada, era jogada fora.

<sup>60</sup> Este documento eu encontrei no MAM

<sup>61</sup> O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sofreu um incêndio em julho de 1978. O subterfúgio da direção foi utilizar o espaço, que antes do incêndio servia como refeitório, para abrigar a Área Experimental do Museu.

#### 4. O FIM DA CELEBRAÇÃO?

Não há sobras. As obras seguiam por caminhos inconstantes, impermanentes e descartáveis, como é o caso de Barrio. A ideia de obra estável havia, de fato, acabado, e os caminhos alternativos, contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço, colocavam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte. De fato, não há sobra material das obras. Joga-se tudo fora, mas registra-se.

Barrio não inaugurou a impermanência da obra de arte no Brasil, é claro. As performances de Flávio de Carvalho a partir dos anos 1930 – como vimos no capítulo 2 –, bem como as experiências sensoriais de Lygia Clark, na década de 1960, já abordavam este tema. No entanto, foi final da década de 1960 que a interdisciplinaridade das experimentações se tornaram ainda mais profundas. A acessibilidade aos aparatos audiovisuais passou a interferir diretamente na concepção e na noção do objeto de arte, intensificando as questões do registro da obra – já expostas, por exemplo, anteriormente, com a fotografia.

A obra que se acaba possui um núcleo temporário de energia para se tornar independente do fetichismo, do antigo, ou da importância do capital. A noção de objeto deveria mudar e ter um ponto de vista próprio. Sua experiência não poderia ser eterna. A produção de obras efêmeras surgiu como um artifício em detrimento dos suportes intelectuais para ideias petrificadas. Esta, tonou-se presente tanto nas discussões estilísticas quanto políticas e buscaram uma mudança na apreensão da obra pelo espectador. Segundo Harold Rosenberg, a “estética da impermanência”<sup>62</sup> “ênfatiza a obra de arte como um intervalo na vida tanto do artista quanto do espectador”. Ou seja, a arte passa a estar sujeita ao tempo e às condições do meio em que é empregada. Rosenberg diz, ainda, que o artista promove um tipo de suicídio, condena a própria obra à destruição, ainda que este seja promovido pela utilização de materiais perecíveis.

De fato, esta relação aconteceu e acontece na história da arte. Entretanto, a lógica de Barrio se comporta de maneira mais complexa. A condenação do artista ocorre antes da escolha dos materiais. Este, no caso, complementa o seu posicionamento e a política de sua arte. Ou seja, escolhe trabalhar com aquilo que não é permanente, como um reflexo de seu posicionamento ético que transita em direção contrária à política, ao mercado de arte, à visão linear da forma, da matéria e do espaço. Seu suporte é o estado bruto de ideias a serem realizadas. Diante deste posicionamento,

---

<sup>62</sup> ROSEMBERG, 2004, p. 93.

usa o corpo – a matéria – precário sempre partido, apagado, transformado em fluidos. A trajetória do objeto tem seu próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento. Assim, o artista em meio à transitoriedade e efemeridade dos objetos realiza os registros, a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação.

Estas questões, impulsionadas pelo registro das obras que se acabam, são amplas e se desdobram em muitas camadas complexas da história e da filosofia. A proposta deste capítulo, no entanto, é analisar o contexto dos registros feitos ou permitidos – tendo em vista suas parcerias em algumas obras – das obras e o caráter efêmero das mesmas. Propondo, assim, uma análise sobre os dispositivos que realizaram estes registros: suas experimentações com filmes, as fotografias e seus depoimentos nos Cardenos Livros. O registro, desta forma, desencadeia uma poética em torno da perda, da memória e da experiência.

#### **4.1. Filmes de artista, ou não**

O final dos anos 1960 marcou o início de muitas experimentações. Os artistas brasileiros, passaram a adotar, intensamente, o audiovisual como artifício de produção. A saída dos limites do quadro através do vídeo, como uma nova estratégia estética, já tinha sido adotada no dadaísmo e no surrealismo, sendo estes os percursos de um exercício comportamental e social. Isto se deu por uma busca já presente no cenário, na criação de movimentos que criassem uma atmosfera menos estática. Segundo Ligia Canongia, o “cinema de artista”<sup>63</sup>, união do cinema com as ações e pensamentos das artes plásticas, proporia para a própria arte uma “terceira linguagem”, particular e autônoma.

A arte contemporânea se preocupa em romper com as definições de suportes estabelecidos pela história, buscando criar novos meios, como o vídeo. Este pode se comportar como produto final, como a videoarte, assim como um registro da ação do corpo de uma obra. Com isto, as utilizações dos aparatos tecnológicos permitem uma perspectiva diferente da superfície da tela. Criou-se, então, uma terceira linguagem: o cinema ou o filme de artista. Este não possui um caráter didático, nem ilustrativo. Na verdade, se afasta da definição de cinema tradicional, por utilizá-lo, apenas, como instrumento visual dentro de um campo de significações. A interdisciplinaridade desta nova linguagem de vanguarda propõe uma poética própria para as obras, expandindo os

---

<sup>63</sup> CANONGIA, 1981, p.10.

conjuntos criativos para novas concepções de conhecimento do território visível, dando origem a diferentes estratégias e procedimentos. Ou seja, a terceira linguagem surge na busca por um suporte menos estático, aglutinando os aparatos cinematográficos com os pensamentos e ações das artes plásticas e resultando, assim, em experimentações linguísticas que expandem o universo criativo e propõem um novo desdobramento estético.

Barrio se situa nesse cenário, os filmes realizados na década de 1970 consistem em registros de suas situações instantâneas. Nesta produção marginal – um tanto quanto anárquica –, o filme não é suporte de seu trabalho, mas seu desmembramento é essencial para que ocorra uma significação de tal. Assim, não se acomoda no território recente do cinema experimental ou dos filmes de artista, porém, possui características formais do mesmo que promovem uma análise pertinente da maneira como o material bruto é tratado ou, ainda, do modo de registro da ação pelo artista ou por um terceiro elemento.

Em *Abertura I*, de 1972, filmada em super 8<sup>64</sup>, o filme mostra o artista, só de calça jeans, atrás de uma mesa coberta por um pano amarelo. O quadro fechado da câmera não permitia visualizar com maiores detalhes o local, contudo, tudo indicava que era um quintal qualquer, sem sinal de plateia. A mesa era composta por uma garrafa de Coca-Cola, propositalmente envolvida com um pano, com o intuito de parecer uma garrafa de vinho, algo refinado, e uma taça. A ação se dava na abertura desta garrafa e na comemoração do processo, o artista a sacode gargalhando e jorrando o líquido com selvageria. A alegria demonstrada na ação, explicitamente, era um deboche ao período da ditadura militar, que empurrava a contenção do comportamento da sociedade. A Coca-Cola – um símbolo utilizado por muitos artistas do período – também se encaixa nesta conotação. A imagem do capitalismo e toda a sua pompa contrasta com o jeans surrado, revelando a “vitória” e a “derrota”. Por fim, o filme termina com um cartaz, segurado pelo próprio artista, com os créditos do filme. O registro foi feito por César Carneiro, realizador de grande parte dos registros das obras – já citado anteriormente. Ainda neste período o artista realizou *Ritual I e Cristine*. No primeiro, filmado em 1970, Barrio, acompanhado de uma mulher, jogam, em abundância, papéis higiênicos em um grande buraco feito na terra, algo similar a uma vala. Neste cenário, há a afirmação da “estética da precariedade” e da conjuntura em que eles se inserem, também já discutida aqui. No entanto, o segundo, realizado na França em 1976, mostra uma mulher

---

<sup>64</sup> Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak.

nua amarrada pelos pés, pelas mãos e calcanhares, filmada de alguns poucos ângulos. A corda passa por seu ânus, sua vagina, o rosto da mulher não aparece, e a câmera segue em close os caminhos da corda, com algumas imagens de cabeça para baixo.

Os filmes foram rodados em continuidade, com a câmera na mão, sem o recurso de corte, montagem ou até mesmo de créditos. Neste viés, o cartaz exposto ao final de *Abertura I* simboliza essa conexão, recusa um tratamento sofisticado do vídeo, bem como remete à assinatura do artista. A precariedade técnica como traço distinto dos filmes era proporcional à precariedade expressa nos materiais pertencentes às suas situações – simbolizado, por exemplo, no desenrolar do papel higiênico em *Ritual I* – e, conseqüentemente, prolongam a discussão sobre a perspectiva socioeconômica e ética do terceiro mundo. Assim, todos os elementos envolvidos na situação do artista sintonizam o modo de registro da ação. Contudo, esta sintonia não sobrepõe o vídeo no lugar do objeto, apenas apresenta uma outra diretriz para a discussão da realidade do terceiro mundo, exposto pelo artista por meio dos materiais precários. Abrindo, assim, um novo caminho para as discussões que permeiam o precário na produção de Barrio.

Existem dois propósitos na gramática cinematográfica dos três filmes: a descrição e a ação. A primeira está pautada em um caráter informativo. O artista através do dispositivo documenta e divulga a obra que irá desaparecer. Porém, este caráter não se desenvolve sozinho, despertando, assim, a ação. Esta, mostra o tom experimental exprimido entre a obra, o modo e a poética do registro. Assim, o projeto do artista não é caracterizado por uma transferência mecânica dos seus elementos de pesquisa, é, deste modo, uma extensão destes elementos. É a força resultante de cabo de força entre o experimental e um “mero” testemunho.

A novidade da câmera com os temas de vanguarda, os acontecimentos políticos do país e da arte, lhe traziam também questionamentos sobre como a própria obra se relacionaria diante da projeção estética de um filme. Abordando uma questão primitiva e não racional da realidade, assim como a busca por uma liberdade interior e exterior no campo artístico. Deste modo, estes “filmes de artista”, realizados naquele período por Barrio, acabam por tangenciar a consolidação de sua obra, mas não podem ser ignorados. Na verdade, eles se articulam em um tom mais experimental em detrimento do registro de uma obra. Assim, as experimentações cinematográficas de Barrio possuem “uma relação carnavalesca, irresolvida e sem solução” entre a “informação da obra” e “a sua ausência”<sup>65</sup>, mas seus traços formam uma linha poética.

---

<sup>65</sup>BASUALDO in: CANONGIA (Org.), 2000, p. 236.

## 4.2. Entre a situação e o desaparecimento

A obra como situação não possui um espaço exclusivo de atuação e, assim, acaba por confluir diferentes práticas artísticas e dispositivos técnicos. As negações dos suportes tradicionais da arte ativaram a produção de imagens que se alocam em arquivos digitais. Desta forma, o tempo real da experiência, situações e ações da obra se manifestam em fotografias, filmes, vídeos etc., dando continuidade à ideia inicial. Essas tecnologias de reprodução se transferem, se traduzem e se deslocam circulando imagens que aparecem e desaparecem em suportes diversos.

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas pelo sentido da informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram todo os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semana, meses etc. Portanto, renego em função do meu trabalho o enquadramento da foto etc como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer.....OU NÃO.....”<sup>66</sup>

Ao trabalhar com aquilo que não é permanente, Barrio gera uma investigação acerca da perda da memória e da experiência. Não obstante, o artista rejeita qualquer tipo de sacralização do registro de sua obra, atestando que estes possuem, apenas, um caráter informativo. Ou seja, a ampliação proposta pela técnica do registro é reduzida pelo artista quando este afirma ser um “mero” testemunho, uma simples constatação de sua ação. O intuito é de impossibilitar qualquer probabilidade de fetiche de seu registro, negando o valor estético e formal do mesmo. A recusa de Barrio não está pautada na precariedade técnica e estética de seus registros, como constatamos na afirmação: “situação de precariedade está desligada de qualquer compromisso estético-técnico”<sup>67</sup>. Ao contrário, este artifício é uma tentativa de menosprezar os registros e empregá-los como uma informação pura das situações, a fim de não proporcionar uma exploração excessiva das mesmas.

<sup>66</sup> Artur Barrio em Ligia Canongia (org.), 2002, p.147.

<sup>67</sup> Idem, p. 153



Fig. 14. Livro de Carne. Artur Barrio, 1979

Os registros, de fato, não são as obras. Por exemplo, todo o processo das *Trouxas Ensanguentadas*, que foram retratadas por César Carneiro – como narrado no capítulo anterior – em vídeo e foto possui outra dinâmica de interação com o espectador. Ou seja, a reação do espectador em relação à narrativa das imagens é, claramente, diferente dos espectadores que presenciaram o desenrolar das *Trouxas* e por todas as intervenções que ocorreram. Isto se faz presente por dois principais motivos: 1) a obra de Barrio se pauta no cheiro, na espessura do corpo e na sua decomposição, isto é, a partir do instante em que é petrificada por um dispositivo, ela se perde, como ele mesmo afirma; 2) O interlocutor, entre a obra e o dispositivo, se faz ausente, propondo uma nova linguagem e obra e não aquela apresentada pelo artista naquela situação específica. O mesmo ocorre na relação entre as fotos do *Livro de Carne* (Fig.13), de 1979, e sua materialidade. Trata-se de um pedaço de carne retangular com cortes que o divide em camadas como páginas de papel. O material ficou exposto para “leitura” (Fig.14) do público e aos poucos foi passando por transformações no decorrer do seu apodrecimento. No texto sobre o Livro de carne feito por Barrio, ele orienta que:

[...] [a] leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras;/fissuras, etc., etc., – assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc .....

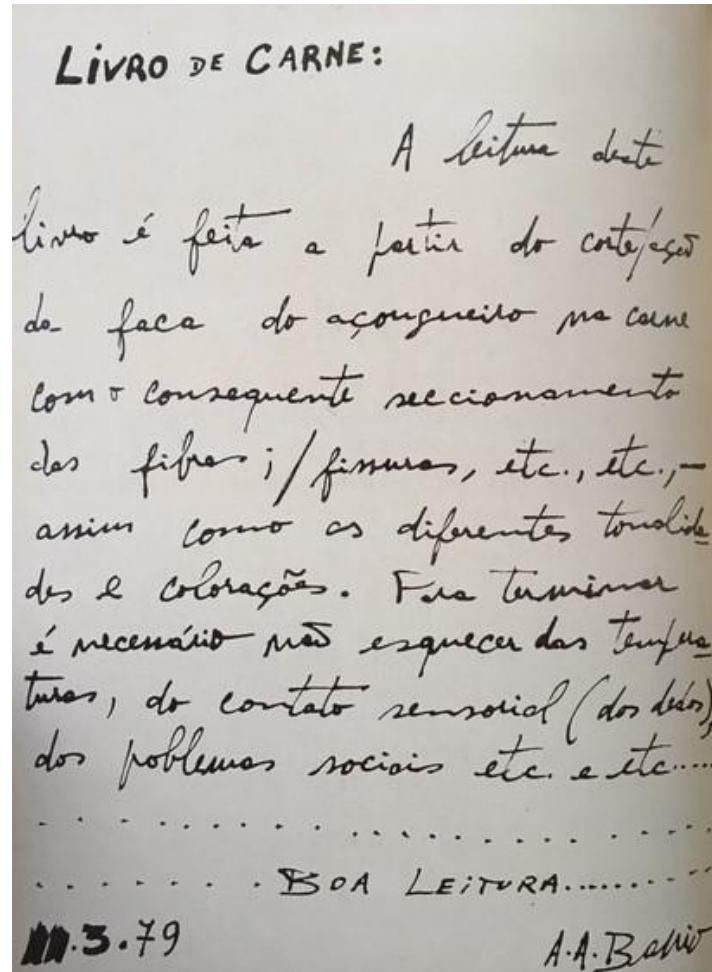
Boa leitura .....<sup>68</sup>

Fig. 15. Cadernos Livros, Artur Barrio, 1979

Assim, a “leitura” é realizada a partir do toque da pele humana com a as fibras da carne do animal – crua, fria, úmida e sangrenta – que ainda pulsa. O livro expõe a fragilidade do corpo, e a sua interpretação não é colocada em evidência pela força que foi exercida sobre ele. A obra consiste no passar do tempo entre o que ainda pulsa e o que está morrendo. É sobre o interior intocável no exterior alcançável. A ironia se encontra em um “livro”, que tradicionalmente é feito para perpetuar conhecimento, ser de “carne, destinada a putrefação, ocasionando, assim, uma reviravolta na razão. Desse modo, a obra que é fruto do estado efêmero da carne, no ato da morte se torna o oposto do

<sup>68</sup> Artur Barrio em Ligia Canongia, 2002, p.56



objeto – abjeto, na verdade – criado pela imagem. Barrio não permite que a reprodução da obra seja a obra”. Como disse Artur Freitas:

Sabemos que toda fala do artista sobre a própria obra é via de regra esclarecedora, mas jamais determinantes: é um discurso privilegiado, sem dúvida, pois nos remete ao campo das intenções e dos problemas formativos, sociais etc., mas numa uma leitura maior do que as questões inerentes à própria obra.<sup>69</sup>

A complexidade para avaliar o trabalho de ordem documental desenvolvido com o/e a partir da obra de arte é legítima. No entanto, é impossível ignorar o envolvimento de quem a registra e, propriamente, os critérios formais e discursivos particulares da mesma. O registro sempre implica um discurso e sentidos de um contexto – campo social e lugar físico –, dessa forma, criam seus próprios valores e sua própria poética. A autonomia da obra em registro se inscreve, transfere e traduz impressões, sentidos e problemas de várias ordens. Assim, a tentativa de redução de Barrio, através da precarização e de sua própria negação não garantem uma condição não artística à imagem gerada. Seu papel de mediador não consegue invalidar um discurso, pois este já está intrínseco, apenas por existir. Estes “transformam o passado, antecipam o futuro, produzem relações temporais e constituem contextos e sentidos”<sup>70</sup>. Isto é, os registros possuem uma autonomia e uma profundidade que o artista não é capaz de controlar – por mais que queira, como Barrio – pois passam a se ramificar em outros suportes, imagens e espaços, bem como a se conjugar com materialidades distintas. Ou seja, há uma reflexividade crítica diante da imagem que o registro cria. Contudo, ressalto que não há uma autonomia completa, pois seus contextos espaciais e temporais se prendem à documentação de uma ação do passado. Por fim, este passado do artista adentra o presente do espectador, agenciando a criação de uma nova memória sobre aquela ação.

Desta forma, os atos de registro das obras de Barrio apenas fortalecem a imposição inicial. Tendo em vista que a sua poética se desdobra na efemeridade do seu processo, a sua petrificação apenas reforça seu discurso e a tentativa de fetiche ironiza a mesma. O registro afirma a ausência da situação ou reafirma o “entre”, a contestação.

---

<sup>69</sup> FREITAS, 2014, p.127.

<sup>70</sup> COSTA (Org.), 2009, p.24.

### 4.3. Escrever tudo, em tudo

*“Palavras soltas..... / Distante, longe, perto  
De certo incerto / Como tais que  
Enquanto que deserto”  
– Artur Barrio*

Os registros de Barrio não se mantinham exclusivos à fotografia ou ao vídeo. Assim, o suporte com uma conexão mais intensa com o artista e suas obras são seus CadernosLivros compostos antes, durante ou depois da situação. Ou, ainda, em todas as etapas. Barrio define que:

[Os] CadernosLivros têm como conteúdo textos/ projetos/ ensaios/ anotações/ divagações/ contos/ idéias/ fragmentos de idéias/ desenhos/ colagens/ etc. CadernosLivros têm em si a quase totalidade da documentação referente a meu trabalho. CadernoLivros têm como conteúdo dinamite. AdernosLivros têm como recheio a livre criatividade. CadernosLivros são caóticos. CadernosLivros são um novo suporte.<sup>71</sup>

O artista afirma que o suporte é o seu núcleo embrionário, as ideias em estado bruto que podem, ou não, ser realizadas (Fig. 16). O objeto se torna uma máquina que interliga palavra, imagem e objeto. Um elo entre o plástico e o material, em que a base se consolida em uma escrita não linear, ultrapassando o simples automatismo da psique. Os registros, sempre feitos pelo artista, confirmam a ideia de correnteza, de fluxo e fluidez de sua produção (Fig.16). Como se o seu excesso de retinências explicitasse as correntezas do mar, uma mistura de tranquilidade e caos, gerando imagens nas palavras em um jogo paradoxal, ele encontra a sua liberdade tão resistida. Seus registros se mostram selvagens, como um buraco profundo onde tudo pode germinar. Não há nenhuma intenção didática, sua forma é seu conteúdo e, seu conteúdo, sua forma (Fig.17).

---

<sup>71</sup> Artur Barrio, Cadernos Livros, 1970.

1)

CADERNOS LIVROS

CADERNOS LIVROS REPRESENTAM EM MEU TRABALHO O EMBRIÃO DO MESMO, POIS É LÁ A ONDE SE ENCONTRA QUASE QUE EM ESTADO BRUTO O GERMINAR DAS IDÉIAS PARA CONSEQUENTES REALIZAÇÕES DAS MESMAS. CADERNOS LIVROS COMEÇOU COMO TRABALHO EM 1966 SENDO QUE O MATERIAL REFERENTE A 66/67/68 E UMA PARTE DE 1969 FOI UTILIZADO POR MIM, BARRIO, DURANTE A REALIZAÇÃO DO TRABALHO PROCESSO 4 DIAS 4 NOITES — MAIO 1970 — PELAS RUAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, SENDO QUE ESSE MATERIAL FOI COLOCADO SOBRE AS CAPOTAS DE ALGUNS CARROS ESTACIONADOS EM DIFERENTES LOCAIS DESSA CIDADE. CADERNOS LIVROS TEM LIGAÇÃO DIRETA COMO MATERIAL E SUPORTE COM A TEORIA DESENVOLVIDA POR MIM (1969) NO REFERENTE À REALIDADE SÓCIOECONÔMICA DA AMÉRICA LATINA E CONSEQUENTE ATUAÇÃO NO MEIO ARTÍSTICO. CADERNOS LIVROS TEM COMO CONTEÚDO TEXTOS/PROJETOS/DOCUMENTOS/TRABALHOS/REFLEXÕES/ENSAIOS/ANOTAÇÕES/DIVAGAÇÕES/CONTOS/IDÉIAS/FRAGMENTOS DE IDÉIAS/DESENHOS/COLAGENS/ETC. — CADERNOS LIVROS TEM EM SI A QUASE TOTALIDADE DA DOCUMENTAÇÃO

Fig. 16. Cadernos Livros. Artur Barrio, 1970.

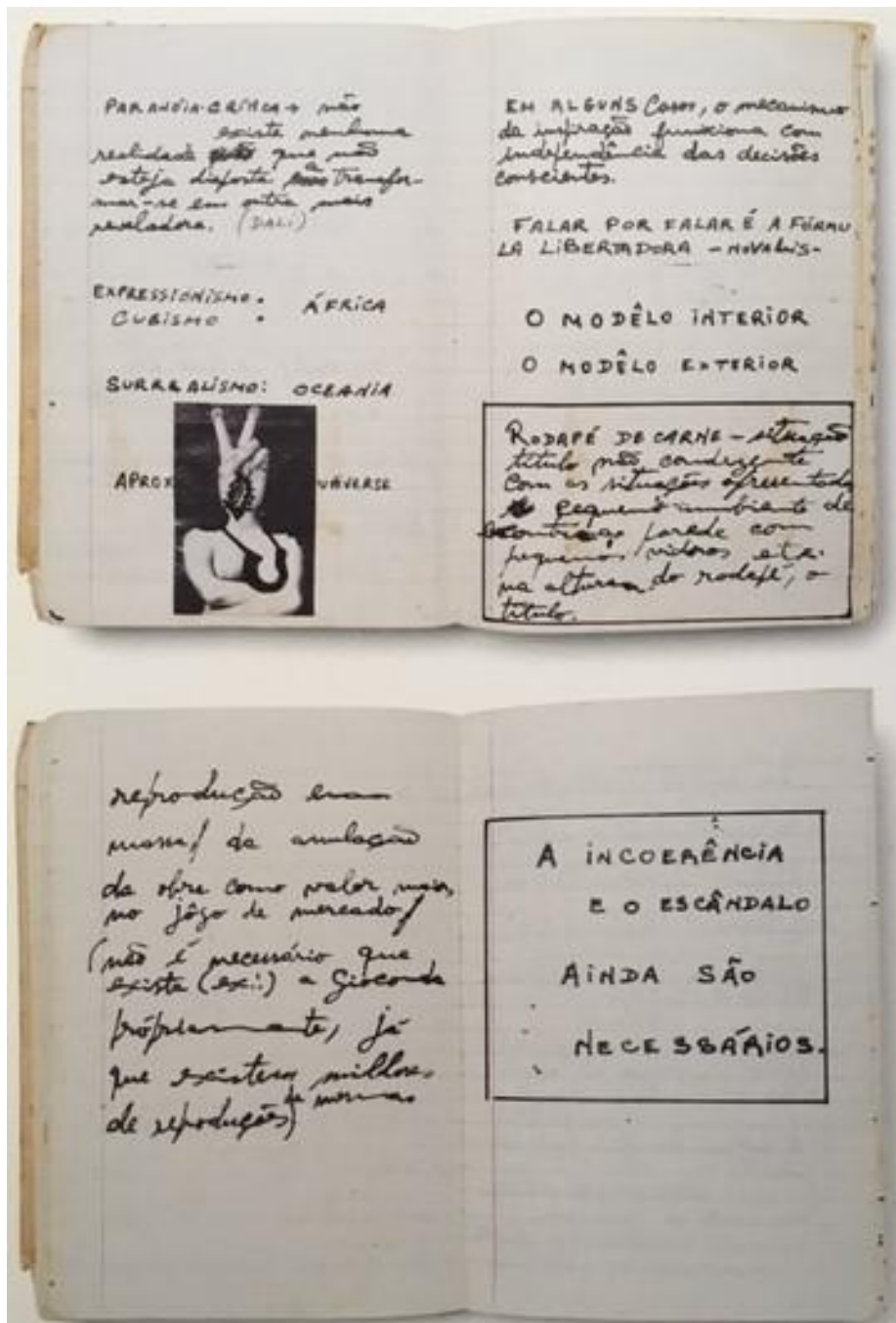


Fig. 17. CadernosLivros. Artur Barrio, 1970

A respeito da relação dos livros com artistas plásticos, Luiz Camillo Osório diz ser “um cruzamento inexorável entre o ler e o ver”. De fato, seus relatos transmutam entre zonas de conflito e atração nas quais a narrativa jamais será confirmada. E se concretizam em um emaranhado de imagens, ideias, tempos e espaços que certificam a simultaneidade e a impermanência.

Ricardo Basbaum: Mas foram mesmo quatro dias?

Barrio: Por que não? Três, quatro, qual é a diferença?

Ricardo Basbaum: Não sei. Para você as coisas não são predeterminadas e mesmo podem ser modificadas depois, rearranjadas posteriormente, de acordo com outras decisões...

Barrio: É, o número quatro... [...] "4 dias 4 noites" é mais arranjado do que três, a trindade, ou um dia e uma noite ou dois...<sup>72</sup>

O trabalho processo *4 dias e 4 noites* tem um forte elo com o CadenosLivros, pois o único registro do mesmo foi feito pelo artista durante o próprio processo. Esse era seu suporte, fruto também da precariedade material exigida por Barrio. Deste modo, o suporte se comporta de maneira dual: como obra e como registro. O registro é totalmente suscetível ao próprio artista e expelido em seus escritos, imagens, colagens e afins. Os registros dos CadernosLivros se diferenciam por serem manipulados e criados pelo artista, sendo este o mediador entre a ação e o próprio registro. Há, apenas, um desdobramento das ações do artista em um suporte que pode resistir ao tempo, e este lhe atribuir uma outra linguagem. Assim, os escritos de Barrio aparecem de maneira fluida a fim de extrapolar uma leitura corriqueira. As páginas trabalhadas à mão, com manchas, rabiscos e rastros de alterações, já trazem a ausência da razão, própria da fluidez do pensamento do artista e de seu fazer. Barrio busca a liberdade absoluta em suas criações e para alcançar este estado flerta com estratégias surrealistas. Em seus escritos, mesmo quando por algum momento, o artista parece recorrer a alguma lógica. Isto é rompido de maneira bruta no momento em que o leitor vira a página.

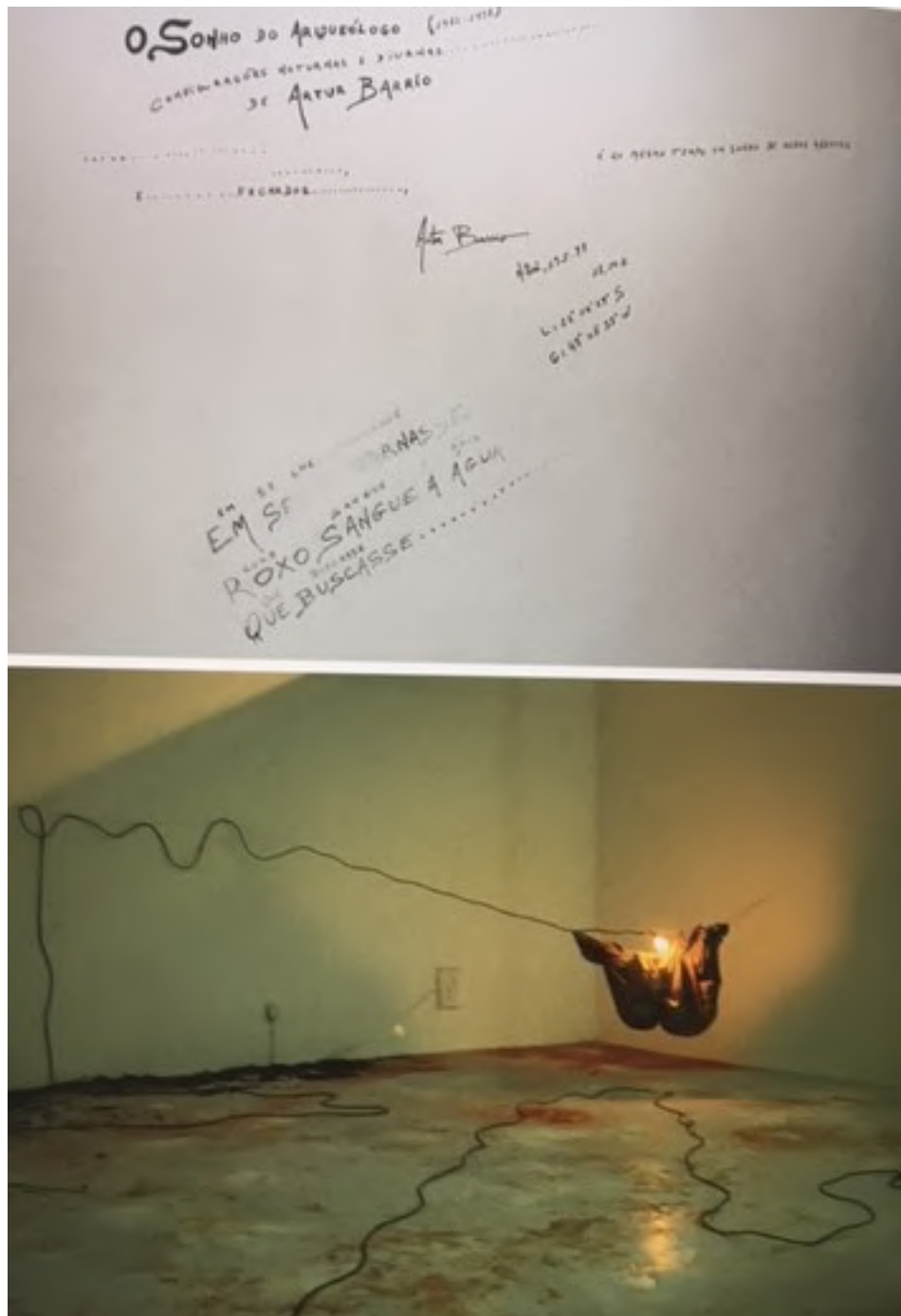
[...] psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Entrevista a Ricardo Basbaum, 2001, p. 92.

<sup>73</sup> BRETON, 1985, p.58

De acordo com Breton, o surrealismo busca um automatismo, assim como Barrio. O artista deixa evidente a marca gestual que compôs as páginas que, por sua vez, narram uma temporalidade que não se prende à lógica objetiva do relógio. O tempo que se faz marcante – o único – é o da criação e o da relação do leitor com aquele dado material. A escrita não pede necessariamente uma leitura racional ou cheia de significados legíveis, que passem pelo campo da lógica e do inteligível. Muitas vezes a leitura dos escritos do artista pode passar por outros sentidos, cabendo uma análise sensível do material que, conseqüentemente, torna-se mais fluida.

A interação do artista com os Cadernos Livros foi mudando sua expressão artística. O artista pós-década de 1980 passou a ter um ateliê, algo que nunca teve ou procurou ter antes. A concentração de seu trabalho ao espaço fechado se relaciona diretamente com a sua postura de resistência – comentada anteriormente – e também com o desmembramento do automatismo do germinar das ideias. Escrever nas paredes, quebrar, rasgar: rompeu com a dissolução de seu trabalho na rua. A escrita se tornou presente na efemeridade de suas obras, de modo que ele passou, assim, a contaminar os espaços sacralizados com suas ideias caóticas em detrimento das ruas. Um exemplo desta expansão se deu na intervenção que o artista realizou no MAC de Niterói, em 1999. A proposta da exposição consistia em fazer uma experiência para ocupar o novo museu – na época com elementos relativos às origens portuguesas. O *Sonho do Arqueólogo* (Fig. 18) foi criado a partir de seus escritos, compôs o espaço recortando sua superfície e volume com fios que traziam em sua ponta uma iluminação amarelada e baixa, deixando o ambiente na penumbra, criando um chão de resina avermelhada e brilhante, sugerindo assim uma paisagem marítima em encontro com o sol. Com odores, barulhos, tecidos retorcidos, fios tensionados, ele ocupou o salão octogonal. Os escritos compunham as paredes do salão. Esta intervenção desestabilizou as relações dadas e des-sacralizou o espaço branco da galeria que se pretendia abrangente. Por outro lado, a força contrária da escrita também agiu sobre a obra, assumindo-a e tornando-a domesticada. Criando uma zona de conflito entre matéria, ideias e escritos. O intuito era olhar para dentro, mostrar o que está sempre escondido. Uma experiência introspectiva, sombria e misteriosa.



**Figure 18. O Sonho do Arqueólogo. Artur Barrio, 1999.**

Neste trabalho, o espaço dos Cadernos Livros passa a abranger a obra e a obra passa a penetrar páginas. A partir destes desdobramentos, concretiza-se a amálgama de seu tempo: escritos, ideias e fluídos. Afinal, nos Cadernos Livros nascem e vivem as instalações.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de Artur Barrio consiste de massas de águas salgadas, provenientes de erupções vulcânicas, que espalharam o sal pela superfície terrestre, escoando para um oceano: o Atlântico. A partir dos fluídos dessa erupção, o artista articula corpos com data de validade, rejeitados, fragmentados, efêmeros. Estes corpos estão à margem. Talvez esta seja a única característica com a qual eles se sintam confortáveis. Contudo, o marginal não o prende a nada, apenas o estimula a fazer e refazer laços com os tempo-espaço que cria para experimentar a aparição e desaparecimento do corpo.

A corrente criada nesta pesquisa buscou novas percepções das ações e situações dentro da própria obra de Barrio a partir de linhas de pensamento e atuação de seu passado, presente e futuro. Repuxou, ainda, a relação já abordada pela crítica e história da arte, procurando um novo avesso naquilo que já havia sido consolidado. Atestou, na verdade, que suas situações não podem ser deferidas ou indeferidas e buscou a aceitação do transitório e da perda, encarando que, a partir destas, suas percepções podem ser sempre remontadas em corpos libertos no apagamento do seu interior e exterior. Não há espaço ou tempo, tudo ainda está por fazer.

Barrio rompe com a superfície da oratória engajada, claramente adentrando o campo social, escancarando como poucos uma realidade que, certamente, não se prestava a subterfúgios de linguagem e precisava ser revolvida em seu íntimo. Uma liberdade que sempre questionou, intimidando e contestando. Cutuca a ferida política sem que se prenda a este título, no materializar e desmaterializar de seus corpos. E ainda, sua dispersão sempre contestou os espaços sacralizados de arte, de modo que a lançar luz sobre as suas aporias.

Os registros resultantes do cabo de guerra entre a instituição e o artista permite sua livre circulação pela contradição, uma vez que são eles que se prendem e contestam o mercado de arte, como evidência da perda. Das reflexões acerca do instantâneo e de como estes dispositivos se comportam em relação à informação e à existência negada de uma poética própria, notou-se esperta um discurso que possibilita que confere a eles as mesmas pressões e fluidos do mar, como seu corpo. Um discurso que não pode ser explicado, para que não morra. Os registros recriam memórias e dissertam sobre o alcance do tempo daquelas ações eternizadas.

O mar pode não estar sempre diretamente ligado à obra de Barrio, mas a ideia de movimento contínuo de algo que segue um curso – qualquer curso – oriundo dele, respira.



## 6. REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. **A alma encantadora das ruas: crônicas/ João do Rio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUSBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOUSS, Vitória Daniela (org.). **Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos – 2000/1968**. São Paulo, Paço das Artes, 2000.
- CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CANONGIA, Ligia. **Quase cinema: cinema de artista no Brasil 1970/1980**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.
- CHOCCHIARELE, F.; PARENTE, A. **Filmes de Artista: Brasil 1965-1980**. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/ Metrôpoles Produções Culturais, 2007. (Catálogo)
- COELHO, Frederico Oliveira. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.
- COSTA, Luiza Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.
- FOSTES, Hal. **O retorno ao real: a vanguarda no final**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FRAGA, Marina. **Conversas submersas com Artur Barrio**. Disponível em: <http://revistacar-bono.com/artigos/05conversas-submersas-com-artur-barrio/>. Acesso em: 03 Maio 2017.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1985.

- HORTA, Bruno. **Artur Barrio, Grande Prêmio Fundação EDP Arte**: “Entrei na arte sem medo, o meu medo era ser comprado”. <http://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>. Acesso em: 03 Fevereiro 2017.
- JAQUES, Paola Berestein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975
- MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas**: A Crise da Hora Atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. **Depoimento de uma geração**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1986. (Catálogo)
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem**: caminhos da arte brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- PREDEBON, A. A.; LOPES, F. (org.). **Arte-dinamite/Francisco Bittencourt**. Rio de Janeiro: Tamanduá\_Arte, 2016.
- ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SITUACIONISTA, Internacional. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.