

DIMENSÕES

Revista de História da Ufes

Artur Barrio e a visualidade da violência: da (im) possibilidade da memória do autoritarismo no Brasil

Artur Barrio and the visibility of violence: the (im)possibility of the memory of authoritarianism in Brazil

Alan Crhistian Quadros Alvão¹
Cristiane Fátima Lawall*

Resumo: O artigo analisa o trabalho *Situações TT1* do artista visual Artur Barrio (1945-atual), realizado no ano de 1970 em Belo Horizonte (MG), durante o auge da violência da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). A revista dos materiais imagéticos produzidos a partir da obra do artista, sob o prisma das discussões da memória, evidencia os aspectos que representam as implicações das políticas de esquecimento na história recente, além da contribuição da arte para pôr em questão os discursos oficiais e o empenho na produção da memória coletiva.

Palavras-chave: Artur Barrio. Ditadura civil-militar. Memória.

Abstract: The article analyzes the work *Situações TT1* by visual artist Artur Barrio (1945-present) created in 1970 in Belo Horizonte (MG), during the apogee of the violence of the civic-military dictatorship in Brazil (1964-1985). The review of imaginative materials produced from the artist's work, from the perspective of discussions on memory, highlights the aspects that represent the implications of the policies of the forgotten in recent history, in addition to the contribution of art to the questioning of them official speeches and the commitment to the production of collective memory.

Keywords: Artur Barrio. Military Civil Dictatorship. Memory.

1 Doutorando em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciado em Ciências Naturais pela Universidade Federal do Pará. Graduando em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa e escreve sobre temáticas relacionadas às memórias, trabalho, pesca artesanal, e mais recentemente, sobre a Educação de Jovens e Adultos e a relação com a velhice. Professor de Ciências da Secretaria de Educação de Taquari, Prefeitura Municipal de Taquari/RS. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7815-3363>. E-mail: alanquadrosalvao@gmail.com.

*Doutoranda e mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale, graduada em Artes Visuais, Feevale. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8714-2340>. E-mail: crisyanelawalllawall@gmail.com.



Introdução

“Quando eu falava dessas cores mórbidas
Quando eu falava desses homens sórdidos
Quando eu falava desse temporal
Você não escutou”.
(Lô Borges e Milton Nascimento, 1972).

270

Visualizar as obras aqui analisadas talvez exija mais estômago do que olhos. Exige sensibilidade sem a qual jamais teriam sido feitas. Olhar os retratos de corpos triturados, papéis higiênicos atirados, excreções do corpo ou as carnes que tonalizam os tecidos brancos com seu líquido carmin. Visualizar as coisas miúdas e asquerosas do dia a dia integrando espaço/tempo numa produção artística que brinca com o convencional, horroriza os espectadores, desperta os observadores, atíça as autoridades... e que, além de tudo, contamina a memória. Aquilo que, como diz Conceição Evaristo, incomoda o sono dos injustos.

A análise do trabalho do artista Artur Barrio levanta questionamentos sobre o que pode a arte contra as práticas que normalizam a violência e abrandam as memórias traumáticas. Propomos pensar a imagem como uma forma de materialização visual da memória social, isto é, como meio de perturbação dos enquadramentos realizados pelas políticas de memória instauradas na sociedade brasileira na ditadura e na construção de sentidos posteriores.

Artur Barrio destaca-se no cenário das artes visuais no Brasil pela introdução de tendências do cenário internacional, incorporando em suas obras as transformações que são características da passagem do período moderno ao contemporâneo ao materializar e corporificar a precariedade, as violências vinculadas à sua experiência de marginalização,



colocando em tensão as convenções em torno das noções hegemônicas de “obra de arte”.

Para tanto, dividimos o texto em dois momentos. No primeiro, buscamos conceituar o nosso entendimento de memória, mais especificamente, apresentar as discussões sobre a produção das memórias da ditadura militar para colocar em evidência as operações instauradas no âmbito político.

No segundo momento, apresentamos aspectos gerais da trajetória de Artur Barrio e uma leitura crítica e atenta da obra *Situações TT1*, realizada no ano de 1970 em Belo Horizontes (MG). Nossa crítica reforça o vínculo da obra ao momento ápice da violência implantada pelo governo militar. Assim, investigamos aspectos do trabalho do artista que, se não denunciam a violência daquele período apenas, provocam olhares para as brutalidades permanentes e atualizadas no processo de formação da sociedade brasileira. Nesse sentido, discutimos a política de transição que segue o término da ditadura civil-militar marcada por tentativas de apagamento dos crimes cometidos a partir de uma “política de reconciliação” (Bauer, 2014).

271

A metodologia deste estudo compreende uma leitura de aspectos formais das obras (produção, espaço, materiais, temporalidade, entre outros) e a vinculação social e histórica na qual foram produzidas. Por via da análise de seus aspectos conceituais, refletimos sobre as escolhas estéticas, espaciais e políticas do artista para questionar elementos naturalizados e convencionados no campo político, artístico e social. Dessa maneira, este estudo se justifica pela apresentação de uma tentativa de dar visibilidade a uma obra que contesta a gestão da “memória oficial” que se empenhou em inviabilizar as “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989) do autoritarismo brasileiro.



Memória e esquecimento: a produção da desmemória social no Brasil

O termo “desmemória social” refere-se à forma como a historiadora Caroline Silveira Bauer² denominou as práticas políticas de esquecimento do passado. E isto se dá por meio de intervenções, ainda no contexto democrático, de amortecimento das dissonâncias que colocam em questão a democracia e os projetos vindouros. Neste primeiro momento nos concentramos em aspectos que contribuem para a construção da memória e suas implicações sociais. O foco recai sobre esforços coletivos empregados no apagamento de outras determinadas memórias, ou seja, lembranças que não interessam às classes dominantes, especialmente sobre períodos e fatos que estas desejam deixar na escuridão.

272

Bauer, em sua obra *Brasil e Argentina: Ditaduras, Desaparecimentos e Políticas de Memória* (Bauer, 2014), compreende que as leis de anistia e o longo período de transição política que, no caso Brasil, estende-se dos anos de 1979 a 1986, contribuíram para a imposição de uma normalização social dos atos de violência praticados, justificando os crimes de sequestro, tortura e, em muitos casos, de morte, como uma necessária medida de saneamento moral.

Segundo Carlos Fico (2004), foi construída a ideia de crise moral para viabilizar uma intervenção higienizadora. O discurso moralista do governo militar projetou a imagem de que somente um Estado militarizado poderia conduzir, correta e serenamente, o Brasil para o futuro. Na época, eram veiculados comerciais que mostravam relações familiares

2 A historiadora Caroline Silveira Bauer direciona sua pesquisa às ditaduras que são implantadas no Brasil e na Argentina, transição do regime militar ao democrático, e suas problematizações como as políticas de apagamento da memória dos crimes de lesa humanidade cometidos pelos governos autoritários.



idealizadas e vendiam a ideia de progresso, prosperidade e segurança. Tratava-se de instaurar modelos de cidadania comprometidos com o autoritarismo para manutenção da ordem diante dos riscos que ameaçavam a nação, como o comunismo.

Segundo Bauer (2014), para desvincular a abertura política, o esquecimento foi tomado com uma espécie de processo de cicatrização semelhante ao que ocorre em cortes na pele, por via da imagem da perda e da melancolia. Para continuar a vida se fez necessário esquecer. O fato que fica no passado desvincula-se, então, da memória, gerando um estranhamento ao revisitá-lo.

Essa sensação difere do sentimento despertado pela arte, que desestabiliza o lugar comum, dando-lhe destaque, criando desconforto ao impedir que dores passem despercebidas, como a luta contra a naturalização de práticas violentas por mais ínfimas que elas sejam. A arte desperta novas formas sensíveis de perceber e de recortar os processos políticos e sociais, e objetiva “a criação de equivalentes sensíveis, em que sua potência reside em afetar ou não” (Soares; Barbalho, 2015, p. 312).

273

Governos autoritários se valem de deslocamentos de sentido nos processos de transição política que cooperaram para a construção de uma desmemória acerca dos fatos, dentre os quais podemos destacar a subtração da militância, a construção de uma representação de uma guerra civil com equivalência entre adversários e uma ideia de que a sociedade nunca ofereceu apoio ou legitimou o regime militar (Bauer, 2014).

A Lei de Anistia³, um dos pontos iniciais da transição do governo militar para a abertura política, absolveu sujeitos considerados “culpa-

3 Lei Nº 6. 683 de 28 de agosto de 1979. Resultado de forte mobilização popular que concedeu perdão aos perseguidos políticos.



dos” pelo regime – leia-se: os cidadãos que se opuseram ao regime, artistas que protestaram, os presos políticos, exilados e torturados. Em contrapartida também absolveu os torturadores, perseguidores e assassinos.

Apesar deste trabalho sobre a memória oficial⁴, os “cadáveres insepultos”, como cita Carlos Fico (2004), continuam nos assombrando. Dessa maneira, a saída “à brasileira” do regime ditatorial nos deixou à mercê de um fantasma que parece assombrar a sociedade contemporânea. Trata-se de uma reconciliação extorquida, baseada no esquecimento (Bauer, 2014). Em outro texto, Caroline Bauer pôs em debate a justiça de transição a partir da continuidade de práticas brasileiras na resolução de conflitos no âmbito de uma ideologia da reconciliação.⁵

274 Tais intervenções, ancoradas em tal ideologia, podem ser compreendidas a partir da produção de um “enquadramento da memória” (Pollak, 1989) que conduz para atravessamentos que complexificam a discussão sobre a memória. Para Halbwachs a memória é considerada como um fenômeno social que deve ser tratado como uma reconstrução do passado a partir de referenciais do presente (Schmidt, 2006). Nesse sentido, a construção da memória coletiva envolve o pertencimento a “quadros sociais” fundamentais para a produção de sentidos compartilhados.

De acordo com esse autor, as memórias que nascem dentro de um grupo apoiam-se umas às outras. Cada membro é definido por seu lugar e a duração de tal memória limita-se à força das coisas, na duração do grupo, e se reforçam no caso de haver pontos de contato com outros

4 Conceito discutido por Michael Pollak para tratar das intervenções e produções de uma memória coletiva comprometida com um projeto de nação.

5 A autora utiliza o conceito do historiador catalão Ricard Vinyes em referência as ações estatais de “equiparação ética e de impunidade equitativa em relação a crimes cometidos em conjunturas autoritárias, como a ditadura brasileira” (BAUER, 2014b, p. 151).



pequenos grupos, a quem também interesse determinado fato (Halbwachs, 2006). Portanto, considera-se a memória como um fenômeno que envolve indivíduo e as coletividades das quais este faz parte, além das condições sociais em que está inserido, em um permanente conflito entre esquecer e lembrar (Pollak, 1989).

Ainda segundo Halbwachs (2006), é necessário que a memória daquele determinado sujeito continue concordando com a memória do grupo para que possa encontrá-la. Ademais, complementa o autor:

Que me importa que os outros ainda estejam dominados por um sentimento que eu experimentava com eles outrora, e que não experimento hoje mais? Não posso mais despertá-lo em mim, porque, há muito tempo, não há mais nada em comum entre meus antigos companheiros e eu. Não é culpa nem da minha memória nem da deles. Porém uma memória coletiva mais ampla, que compreendia ao mesmo tempo a minha e a deles desapareceu (HALBWACHS, 2006, p. 34).

275

Contudo, Pollak (1989) coloca em questão o silêncio e o esquecimento provocados pelo “desapego ao grupo” como proposto por Halbwachs, de modo que os entende como formas de gestão do que pode ser dito e do “não-dito” em cada época (Pollak, 1989).

Considerando que o nível da recordação se apoia também no nível de engajamento do sujeito com o fato, para uma maioria, influenciada pela promessa do país do futuro, a memória de uma minoria que sonha com justiça social pode não encontrar pontos de apoio suficientes para sustentar-se sozinha na dinâmica que a história faz entre jogos de poder. Apesar disso, o silêncio de grupos minoritários sobre o passado está longe de conduzir ao esquecimento, ou de ser totalmente diluído na memória oficial. De acordo com Pollak (1989), as lembranças dissidentes circulam em regimes limitados de alguns grupos apontando



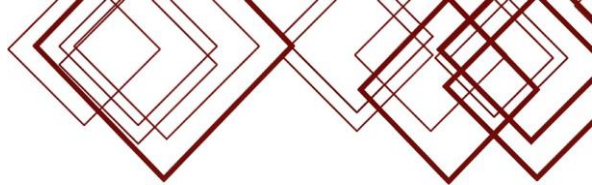
certos limites dos discursos oficiais.

As memórias sufocadas pelos investimentos oficiais permanecem entre os grupos minoritários na forma de memórias subterrâneas que geram dissonâncias locais até que condições políticas amplas permitam que emergjam e entrem em disputas mais amplas. Deste modo “... essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (Pollak, 1989, p. 4).

276

A ausência de políticas de memória e reparação, durante os governos transicionais, configuraram as políticas de desmemória e esquecimento como características desse período (Bauer, 2014). Coube às famílias das vítimas o ônus da prova sobre a responsabilidade do Estado nas mortes e nos desaparecimentos. Nesta perspectiva, a autora ainda sustenta que não devemos considerar vítimas somente os torturados, mortos ou os desaparecidos, uma vez que é imprescindível estender essa condição a toda a sociedade pois foi imposto um limite de viver (ou morrer) em um regime autoritário.

Em diálogo com a socióloga Irene Cardoso podemos dizer que o esquecimento imposto pela Lei de Anistia configura um “inexistencialismo”, isto é, uma realidade que passa a não existir por intervenção dos “assassinos da memória”, conforme a expressão cunhada pelo historiador francês Pierre Vidal-Naquet. Assim, apontando os limites da reconciliação da justiça de transição e suas estratégias apaziguadoras, pode-se indagar como a arte se constituiu como forma de resistência para dar contornos à memória social, produzindo certa visualidade estético-política. Assim, desenhamos a nossa análise da obra de Artur Barrio como uma memória subterrânea, ainda que disposta em espaços institucionais. O surgimento de sua obra parece irromper contra as violências



estruturais da sociedade brasileira, reafirmadas em um período marcado por um golpe de Estado, a formação de um governo militar que contou com amplos apoios da sociedade civil brasileira e urdiu formas de apagamento da memória e da história frente às forças provenientes de diferentes setores da sociedade civil, inclusive no campo artístico.

Artur Barrio e a visualidade da violência

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes nasceu na cidade de Porto em Portugal no ano de 1945 e chegou ao Brasil dez anos depois, passando a viver no Rio de Janeiro. Iniciou seu percurso nas artes visuais com desenhos no ano de 1966 e, no ano seguinte, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceu por um curto período. A saída do artista se deu por discordâncias com as disciplinas componentes do currículo, de modo que a sua linguagem estética precocemente se afastou das linguagens convencionais de representação visual (Enciclopédia Itaú, 2022).

277

O artista despontou no cenário da arte brasileira com experimentações artísticas que questionaram e expandiram o conceito formal do que é arte, intervindo criticamente sobre a estrutura institucional artística. Na análise de Freitas (2014), os trabalhos de Barrio não estavam descolados da insubordinação deliberada em relação aos valores artísticos da época como uma afronta à “previsível permanência das obras de artes”. E isso se deu pela valorização do precário, pela apreciação de temporalidades e uso do “próprio corpo como dispositivos poéticos” (Freitas, 2014, p. 186). Desse modo, Freitas (2014) apontou elementos importantes da crítica feita ao “objeto da arte” do período de efervescência contracultural da nova vanguarda dos anos 1960 e 1970.



No contexto dos anos 1960 e 1970, houve uma depreciação generalizada do objeto de arte: uma espécie de transgressão estética e ideológica que se baseava na superação das determinações econômicas e no caráter pretensamente conservador das instituições culturais. Vistas como simples fantoches do mercado, pinturas e esculturas foram profundamente criticadas e deliberadamente substituídas por propostas artísticas invendáveis, porque centradas na dimensão temporal, na implosão da contemplação, na incorporação do espectador e na precariedade dos materiais efêmeros (Freitas, 2014, p. 178).

278

Artur Barrio estava amplamente situado e comprometido com valores de seu tempo – ou de uma certa experiência do tempo, proveniente da contracultura e o movimento revolucionário que eclodiu com as ideias e apostas de Maio de 1968, ganhando o mundo afora –, ainda que se trate de valores marginais diante da moral que se estabelece na ditadura militar e nas Belas Artes. Com trabalhos fundamentalmente provocativos e transgressores, suas intervenções e *happenings* causaram grande impacto. O aspecto violento e a utilização de materiais não convencionais como papel higiênico, detritos humanos e materiais orgânicos, como carne putrefata, interferem no espaço urbano fazendo dele um espaço político e artístico. O espaço de produção artística foi ampliado, pois “propondo a sujeira e a incorporação de materiais precários, incluindo resíduos orgânicos e a utilização do banheiro como um local de produção e de exposição, o artista igualou este último aos espaços do museu e da galeria” (Pequeno, 2012, p. 725).

As obras do autor se caracterizam por experiências e situações em temporalidades e em espaços específicos, o que limita a atividade do pesquisador. Como analisa Fernanda Pequeno, “muitas vezes o contato sensorial com o trabalho é vedado ao espectador e embora os registros fotográficos, sonoros e filmográficos permaneçam enquanto documentação, não substituem a experiência direta com o trabalho” (Pequeno,



2012, 727). Por isso, ao assumirmos a limitação sensorial das situações criadas por Artur Barrio para a nossa análise, abrimos possibilidades de leituras de seus *CadernosLivros*, das imagens e de outras materialidades documentais, pois estes também nos afetam em nossos espaços e temporalidades.

A obra *Situação T/T, 1 (1a/2a/3a PARTES)* foi realizada na cidade de Belo Horizonte (MG) em 1970. Ela faz parte do trabalho/situação do artista desenvolvido em três momentos distintos que se particula-
rizam em suas formas entre os anos de 1969 e 1970 impregnado pelo contexto político do país (Soares & Barbalho, 2015). Portanto, o artista iniciou a série com uma atuação na cidade do Rio de Janeiro em 1969, em atividade no Salão da Bússola do Museu de Arte Moderna, com a obra intitulada: *Situação Orhhhh....OU.....5000.....T.E. Em NY City*, que se dividiu em duas fases: a interna e a externa.

279

Na primeira fase, o artista insere em um saco de papel com pedaços de jornais, espuma de alumínio, cimento velho, que foi depositado por ele no local onde permaneceu por trinta dias. Ao longo deste tempo a obra foi sofrendo alterações com a participação do público que depositou mais detritos sobre o material disposto. Após o término da exposição, o material foi levado para a parte externa do Museu e, sem qualquer informação, acabou por gerar um rebuliço entre os vigias e transeuntes (Baldisserotto, 1999). Para Soares e Barbalho, o que estava em jogo na crítica do artista seria a noção de “obra acabada” predominante no campo artístico.

No ano seguinte, Artur Barrio deu continuidade a série de produção de “abjetos” com os quais interferiu no espaço urbano. Na situação o autor encheu 500 sacos plásticos com diversos detritos humanos, como sangue, restos de unha, saliva, cabelos, urina, fezes, ossos e outras



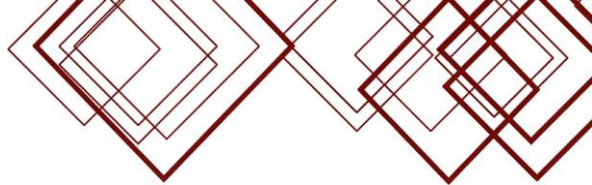
secreções humanas, além de materiais como papel higiênico e absorvente feminino. Destes 500 sacos, vinte por cento continham o nome do artista e a data, o material foi deixado em pequenas quantidades em diferentes ruas da cidade do Rio de Janeiro (Baldisserotto, 1999). Se por um lado o artista buscava interagir com o espaço urbano, por outro ele trouxe para um lugar de crítica o valor dos “objetos-abjetos” que no deslocamento do museu para a “rua” perdem a valorização institucional (Pequeno, 2012).

No terceiro episódio da série, temos a obra que analisaremos mais detalhadamente, a *Situação T/T, 1*. O artista preparou e deflagrou 14 objetos denominados *Trouxas Ensanguentadas* (T.E.) em um rio-esgoto que atravessa o parque central da cidade mineira. Esse episódio ocorreu durante a mostra *Do Corpo à Terra*⁶, organizada pelo crítico de arte Frederico de Moraes na ocasião da inauguração do Palácio das Artes (Freitas, 2012).

A primeira etapa da obra se refere a preparação das 14 trouxas de tecido preenchidas com componentes orgânicos como carne, ossos e dejetos, que posteriormente foram amarradas; a segunda etapa concerne à deflagração destes volumes no rio; e por fim, a terceira parte do trabalho acontece quando o artista desenrola 60 rolos de papel higiênico, com o auxílio de transeuntes, na paisagem local.

O artista chamou o primeiro momento da obra de 14 Movimentos, referindo às ações de preparação das trouxas e ao registro escrito de suas sensações no processo que denominou de “abjetos” (Barrio apud Baldisserotto, 1999) (Fig. 1). Com certa liberdade podemos descrevê-la em seus conteúdos, suas formas e cores. Por um meio de cores

6 Mostra realizada com a curadoria do crítico de arte Frederico Moraes, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 1970, com proposta de práticas artísticas realizadas no local.



monocromáticas, vemos um homem negro com luvas e sacos brancos dispostos em um espaço igualmente branco. Aos poucos, e imaginando os movimentos de preenchimento dos sacos e do espaço, idealizamos a sujeira, os líquidos, o odor tomando o ambiente a partir do piso (chão, base, superfície). O corpo que dobra para baixo, a mão que toca a imundície, o manuseio de estruturas moles e duras, secas e molhadas. O corpo que excreta é o corpo que manuseia, que organiza, que dá o valor dos objetos, das coisas e, conseqüentemente, da obra.

Figura 1: Artur Barrio, *SITUAÇÃO T/T1 1 a parte*, 1970.



281

Fonte: Barrio ([entre 2008 e 2022]). Disponível em: [https://arturbar-](https://arturbarrio.com.br/)



rio-trabalhos.blogspot.com/. Acesso em: 15 jan. 2023.

A obra já não se dispõe na tela branca em cavaletes a altura dos braços e dos olhos. Ela exige do artista o dobramento do corpo, uma mão que adentre a sujeira que esse corpo produz e sinta as texturas, um olhar que se jogue pelo precipício de uma estatura para notar as cores mais baixas. Essas questões estavam no horizonte do autor, como se percebe na imagem de Barrio preparando as trouxas. De acordo com Pequeno (2012), o trabalho de Barrio com o “abjeto” se trata de uma crítica à subjetividade, uma vez que a constituição desta tem a ver com a linguagem,

Ele é o que foi expulso do corpo e transformou-se em elemento alheio, estabelecendo os limites do corpo – que são mantidos pela regulação social e o controle -, mas também os do sujeito. Abjetar é negar, rejeitar algo como sendo baixo, ignóbil, asqueroso. À abjeção, portanto, está ligada a aversão, a repulsa, o nojo, a náusea (Pequeno, 2012, p. 720).

282

A segunda parte da obra consiste em conduzir e deflagrar os “abjetos” (Fig. 2), em um rio/esgoto no Parque Municipal na cidade de Belo Horizonte no início da manhã. Os registros fotográficos que constituem os catálogos e o acervo do próprio artista foram realizados às 15h quando os volumes encontram a margem. Primeiramente a polícia chega ao local, mais tarde é chamado o corpo de bombeiros (Barrio, 2022).

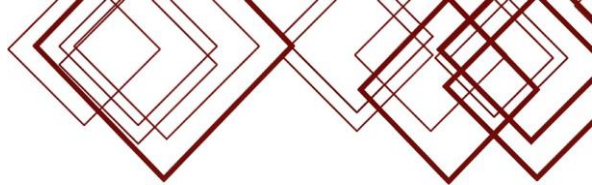


Figura 2: Artur Barrio, *SITUAÇÃO T/T, 1 2a parte*, 1970.



283

Fonte: Barrio ([entre 2008 e 2022]). Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

Na figura 3 podemos perceber que o artista não se encontra, mas nem por isso deixa-se de imaginar outro corpo. Em tal cena, o “abje-to” passa a informar uma “coisa” reconhecida pelos agentes públicos de segurança, por transeuntes da cidade, qual seja, o “corpo-abje-to”. As formas que se desenham no tecido fortemente amarrado por cordas, e as tonalidades do vermelho que colorem o tecido branco são familiares às imagens da cidade. A aposta em uma ética da contestação do artista na obra analisada propõe um tratamento de choque à indiferença da sociedade civil diante do autoritarismo e violência do regime de go-verno da época. De forma transgressora e política dissolve os limites



entre linguagens, promovendo atravessamentos entre símbolos gráficos e visuais, entre a obra de arte, artista e o espaço público.

Figura 3: Fotografia do público.



Fonte: Barrio ([entre 2008 e 2022]). Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

No entanto, temos de estar atentos às reduções que podem ocorrer no diálogo entre arte e política em uma análise, pois de acordo com Pequeno (2012, p. 720) “apesar de lidar com aspereza ou desmaterialização, sua poética não se reduz a comentários políticos. É claro que a negatividade dessas obras também se deve à atmosfera política, social e cultural adversa, mas são mais do que reflexos”. Assim, a autora situa como parte dos interesses do artista “fluxos e refluxos energéticos que mantêm o universo em movimento e, consequentemente, possibilitam



a vida humana” (Pequeno, 2012, p. 723). Com isso, pretendemos diagnosticar que se por um lado a obra aponta as violências da ditadura, por outro a ditadura encontra com um fazer artístico pulsante e brutal.

A parte final da obra foi realizada às margens do Ribeirão Arrudas onde o artista desfez rolos de papel higiênico e espalhou pela paisagem (Fig.4). O ambiente perturbado momentaneamente por linhas brancas de papel que atravessavam em sentidos misturados expunham os nervos precários de uma sociedade projetada sobre o descartável, sobre o “abjeto”.

Figura 4: Artur Barrio, *SITUAÇÃO T/T 1, 3 a parte*, 1970.



285

Fonte: Barrio ([entre 2008 e 2022]). Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

Um material ordinário, utilizado para a higiene do que o corpo expulsa, ou seria uma analogia à miserabilidade de um país de terceiro



mundo? Conceito também mobilizado por Glauber Rocha no cinema novo, onde expunha as contrariedades de um país subdesenvolvido com estruturas precárias que idealizava um primeiro mundo americanizado. Dessa maneira, Barrio, assim como Glauber e Hélio Oiticica⁷, leu Franz Fanon, o que o tornava crítico das contradições de um país colonizado e dos empreendimentos de um projeto de nação desejoso de higiene e ancorado nos privilégios da branquitude. O artista esteve consciente de sua posição de homem negro e artista subversivo em uma sociedade normativamente branca (Freitas, 2014).

Assim como Oiticica problematiza a miséria trazendo os Parangolés da favela para dentro do museu, o artista atua no limite tensional entre arte e política, dando visibilidade aos restos sociais que o governo militar deixava para o país. O volume de panos ensanguentados em alguma medida denuncia corpos calados, esvaziados de palavras e eliminados, de modo semelhante, os materiais precários denunciam a precariedade que devora a liberdade do indivíduo:

Partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima (Barrio apud Canongia, 2002, p. 145).

7 Hélio Oiticica trata-se de um artista performático, visual e escultor com obras caracterizadas por experimentações situadas no período contemporâneo que esfecam os projetos modernos no Brasil. Cf: (Faveretto, 1992)



Tal análise corrobora com as proposições de Pequeno (2012) de que as trouxas e o descarte do papel higiênico por se tratar de materiais sem utilidade e sem uma aplicação prática se comparam aos “lixos anônimos” dos “cidadãos de bem”. De modo similar podem ser comparadas aos “presuntos desovados”, isto é, as vítimas de práticas comuns de violência do regime militar. A partir dessas considerações nos perguntamos sobre os propósitos do artista ao envolver a paisagem com um material ordinário desenhando pequenos espaços e linhas através dos elementos locais, pedras, terra, água, vegetação e o vento.

Naquele momento, entre o fim dos anos 60 e início dos anos 70, o país vivia um crescimento econômico, no qual o lema “Nunca fomos tão felizes” foi *slogan* amplamente utilizado para legitimar ações do governo militar e proteger o país da famigerada ameaça comunista propagada pelos militares (Napolitano, 2014). Apesar do desenvolvimento, a maior parte da sociedade não tinha acesso aos seus frutos, de modo que as desigualdades nesta distribuição se tornaram objeto de algumas produções visuais, cinematográficas e musicais que contestavam o “milagre econômico”, o lugar do Brasil na geopolítica mundial e na divisão internacional do trabalho e da produção no capitalismo.

287

Desde o golpe de 1964, o país enfrentava o período mais opressor e violento do regime militar após a instituição do Ato Inconstitucional nº 5, o AI 5, no dia 13 de dezembro de 1968. Este dispositivo jurídico cassava uma série de direitos civis e políticos, bem como institucionalizou a censura à imprensa. O direito ao *habeas corpus* por crimes políticos foi extinto e, assim, foi instaurada a censura prévia a músicas, filmes e peças de teatro (Memorial da Democracia, 2015). Desse modo, certamente a obra e a atuação de Artur Barrio se deu a partir do “campo de possibilidades” de sua época, de modo a negociar “realidades” de um mundo de relações bastante complexas (Velho, 1995). O artista



esteve atento às mudanças no campo artístico, nas condições políticas de marginalização que se tornou mais severa com a industrialização e urbanização, além das violências dos governos golpistas.

A obra de Artur Barrio para além da imagem, precisa ser vista pela multiplicidade e convergência de meios, tais como: a inserção do corpo do artista, escolha dos materiais, o uso das palavras, a escolha do espaço de inserção. Nessa multiplicidade devemos permitir ser afetados pelas experimentações do artista em meio aos conflitos da vida urbana para produzir espaços de criação, pois, segundo Soares e Barbalho, ele “potencializa o uso desses espaços como territórios de criação e circulação” (Soares; Barbalho, 2015, p. 316).

288 Como afirma Jacques Rancière “[...] as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade.” (Rancière, 2009, p. 18). Dentro do violento contexto, os volumes ensanguentados poderiam ser qualquer coisa, inclusive corpos de torturados e desaparecidos, remetendo ao Esquadrão da Morte⁸.

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (Rancière, 2009, p. 16-17).

Neste sentido, a arte de Barrio ocupa-se da política, da ética da

⁸ Esquadrão da morte foi um grupo paramilitar organizado com o objetivo de capturar e torturar pessoas consideradas inimigos potenciais do regime ditatorial. Cf.: Nascimento (2019).



denúncia dos fétidos porões subalternos da ditadura civil militar, feitas de carne morta, sua obra denuncia uma realidade viva, mas paradoxalmente mortificante.

Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas fica o corpo, como lixo. Um dos problemas desta civilização: o que fazer com o próprio lixo. As carcaças de automóveis, as latas de cerveja, os restos de matanças. O corpo boia. O corpo vai dar na praia. O corpo brota da terra, como na Argentina (Veríssimo apud Bauer, 2014, p. 30).

Os volumes de carne, ossos e sangue, denunciam o desaparecimento como implantação do terror, como cita Caroline Bauer (2014) uma estratégia de governos militares na elaboração das políticas de desmemória e esquecimento, mas não se esgotam neste aspecto, trata da transição de objetos de desejo a descartes, o transitório, expelido pela sociedade. Existe uma relação íntima entre os objetos criados pelo artista e nós, a arte nos ensina muito sobre nosso próprio universo, como observa Jorge Coli (2017).

289

A obra materializa aspectos violentos e precários da vida social dentro de um regime ditatorial, expondo cruamente aspectos de uma realidade que se desejava esconder, o que nos remete ao sentido da estética na obra de Rancière,

A palavra “estética” não remete à uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo (Rancière, 2009, p. 32).

Uma obra radical, transgressora e potente. O artista não se sub-



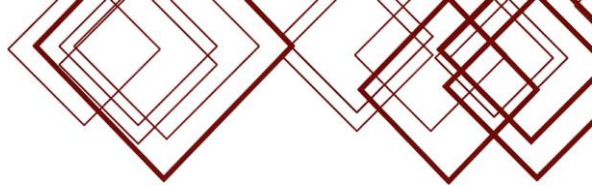
traí de seu comprometimento ético-político, direcionando seu trabalho ao resgate de uma sociedade da inércia, da apatia quanto a sua situação de povo silenciado. Produziu uma arte de confronto que hoje mobiliza e abre condições possíveis para que novas memórias subterrâneas emergam e para a produção de novas leituras do passado.

Considerações Finais

290 As memórias sobre o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) ainda estão sendo disputadas na sociedade brasileira. Ainda que fortes intervenções políticas tenham direcionado para a construção de um cenário pretérito marcado pela reconciliação, como a análise da Lei de Anistia demonstrou, as memórias das vítimas de tortura, de familiares de desaparecidos, e de pessoas críticas ao regime lutam para se afirmar. Na batalha de lembrar, os espaços são disputados por instituições, movimentos sociais, políticos e o Estado. O enquadramento da memória oficial expõe os seus limites a partir de múltiplas experiências, dentre as quais destacamos as experimentações artísticas de Artur Barrio.

Diversos processos de ressignificação constituem essas memórias, como afirma a socióloga Elisabeth Jelin. A autora aponta as complexidades envolvidas pela subjetividade na formação de memórias sobre episódios sociais traumáticos, de modo que “novas conjunturas sociais e políticas não deixam de produzir modificações nos marcos interpretativos na compreensão de experiências passadas e para construir expectativas futuras” (Jelin, 2002, p. 13, tradução nossa)⁹. Nesse sentido, o

⁹ Texto original: “Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios Sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras” (JELIN, 2002, p 13).



passado possui forte relação com as condições atuais da lembrança.

Propomos essa análise como uma narrativa para questionar a arte como uma potência na elaboração de múltiplos olhares e vivências de um mesmo evento. Questionamos a condução “amistosa” pela qual o Brasil retomou seu processo de redemocratização marcada por uma série de continuidades e rupturas. A permanência dos militares com participação da sociedade civil no governo por mais de duas décadas implica sérios desafios para a manutenção da democracia até os dias atuais, como o golpe de 2016 contra a presidente Dilma Rousseff e a eleição do ex-presidente Jair Bolsonaro, assim como a crise política e institucional desencadeadas pelas “Jornadas de Junho” de 2013 demonstram claramente.

A Comissão de Anistia, criada em 2001, prossegue com seu objetivo de buscar a reparação dos direitos humanos violados em políticas de Estado entre 1946 e 1988. Através destas reparações é que se reconhece a violência do Estado. No entanto, a responsabilização de idealizadores e executores desses atos ainda não foi efetivada. Isto não implica que os governos tenham convivido tranquilamente, pois muitas lutas simbólicas e materiais se estabeleceram para agitar as estruturas e os enquadramentos sociais da memória coletiva como a pressão de ONGs, das Comissões de Mortos e Desaparecidos Políticos, das Comissões de Direitos Humanos, entre outros, pela abertura dos arquivos da ditadura e por reparação. Deste modo, Ansara (2012) aponta outros elementos que competem nessa disputa política da memória como a resistência das classes populares, a preservação dos monumentos da ditadura, o combate a repressão policial e o desmonte dos mecanismos de institucionalização da memória social.

291

As reflexões apresentadas pelos autores que abordam a constru-

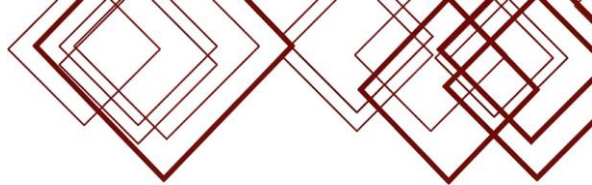


ção de um projeto de apagamento dessas memórias nos possibilitam o entendimento de fatores que contribuíram para o esquecimento dos crimes cometidos e do trauma que deixou em nossa sociedade. O discurso de que o país vivia uma crise moral pautou o terreno social para o golpe, o que, por sua vez, promoveu a fragilidade dos laços familiares e sociais, tornando marginal o sujeito que era contrário ao autoritarismo e que, de alguma forma, afrontava os valores do regime.

O Estado perseguiu e prendeu cerca de 50 mil pessoas, matou mais 400 e deixou um saldo de 434 mortos e desaparecidos, segundo dados do relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2015). Diante disso, entendemos que não é possível seguir adiante em nosso processo democrático sem o devido esclarecimento dos fatos e reparação às vítimas, pois, sob a impunidade, o desaparecimento se torna uma arma muito eficaz (Bauer, 2014). No entanto, é preciso, ao menos, imaginar a potência artística no Brasil, sem a censura e a violência assombrando seus criadores, como alerta a pesquisadora Claudia Calirman, na obra *Arte Brasileira na Ditadura Militar*,

Ainda que os trabalhos comentados neste livro tenham surgido de um desejo de resistir ao regime, de provocá-lo e de denunciar os horrores cometidos em seu nome, seria absurdo dar qualquer crédito à ditadura como um estímulo à produção artística pode-se somente imaginar a Riqueza da produção artística que poderia ter florescido no Brasil não fosse o medo da repressão e se o país não estivesse sido subjugado pelos militares (Calirman, 2013, p. 143).

Artur Barrio expande as fronteiras da arte ao tratar de novas corporeidades e outras temporalidades em sua obra. Ao explorar novas formas de linguagem e expressão, denuncia a violência e a precariedade da vida de forma ampla, e especificamente durante o regime militar. Denuncia, ainda, a morte e o desaparecimento por meio de suas expe-



rimentações urbanas.

Propondo uma nova estética visual, o seu trabalho explora novas linguagens e formas de expressão, rompendo com os paradigmas da produção artística em voga. Ele instaura, através de seus manifestos, uma relação de proximidade com o público, contrariando as instituições e seus princípios como o “dispositivo museológico” especializado em congelar as obras aspirantes à eternidade (Freitas, 2014) e o Estado com seus valores conservadores e autoritários evidenciar as trouxas sangrentas descartadas no espaço público. Acreditamos, com Freitas (2014), que o autor profanou espaços e temporalidades. Ele produziu formas sensíveis de rememoração que enfrentaram a violência da ditadura militar e as políticas de reconciliação posteriores.

A arte afeta as lembranças de múltiplas formas podendo mobilizar ou paralisar indivíduos e grupos. A arte afeta as ações, mesmo aquelas pequenas, como a que desenhamos nesse espaço. O pensamento é uma forma de agir e de se afetar pela arte que se coloca de forma tão brutal e visceral como a obra de Artur Barrio. De acordo com Soares e Barbalho (2015), uma potência que produz e mobiliza memórias indissociavelmente políticas e estéticas que fazem do presente um espaço/tempo de estranhamentos.

293

Referências

- ANSARA, Soraia. Políticas de Memória X Políticas do Esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. *Revista Psicologia Política*, v. 12, n. 24, p. 297-311, 2012.
- BALDISSEROTTO, Ana Flávia. *Artur Barrio*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BARRIO, Artur. Blog do Artista, [entre 2008 e 2022]. Disponível em:



<https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

BARRIO, Artur. Livro de Carne. In: BALDISSEROTO, Ana Flavia. Artur Barrio. Porto Alegre: *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo Instituto de Artes* – UFRGS, 1999.

BARRIO, Artur. *Situações: Artur Barrio: registro*. Rio de Janeiro, RJ: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. 63 p.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: Ditaduras, Desaparecimentos e Políticas de Memória*. 2 ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BAUER, Caroline Silveira. Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar. **Dimensões**, n. 32, p. 148-169, 2014.

CALICCHIO, Vera. *Atos Institucionais*. FGV CPDOC, [S.l.], 2022.

294 Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais>. Acesso em: 05 de maio de 2023.

CALIRMAN, Claudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Antônio Manoel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

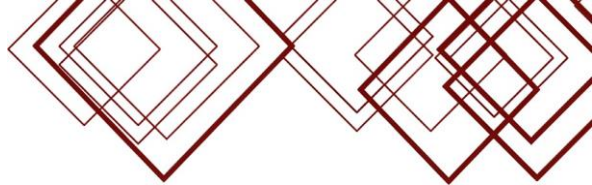
CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Artur Barrio*. [S.l.], 29 ago. 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp, 1992.

FICO, Carlos. *Além do Golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREITAS, Artur. O tempo como profanação: “Situações Mínimas” de



- Artur Barrio. *História: Questões & Debates*, v. 61, n. 2, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEVITSKY, Steve; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2018.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil. Instituto Lula, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/>. Acesso em: 6 mar. 2023.
- MEMÓRIAS DA DITADURA. O maior acervo online sobre a história da Ditadura no Brasil. Site Memórias da Ditadura, [S.l.], 202-. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 15 junho. 2023.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 64, jan./fev. 1970. 295
- NASCIMENTO, Aline de Jesus. *O Esquadrão da Morte no clipping e nas revistas semanais da Editora Abril (1968-1985)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista. 2019.
- PEQUENO, Fernanda. Artur Barrio: historicizando situações e experiências. *Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2012.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Entre a filosofia e a sociologia: matrizes teóricas das discussões atuais sobre história e memória. *Estudos ibero-americanos*. Porto Alegre. Vol. 32, n. 1 (jun. 2006), p. 85-97, 2006.
- SOARES, Sabrina Késia de Araújo; BARBALHO, Alexandre Almeida. Modos de dizer sobre a ditadura civil-militar brasileira: arte política nas intervenções de Artur Barrio e do Coletivo Aparecidos



Políticos. In: GORCZEVSKI, Deisimer (org.). *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária. 2015.

VELHO, Gilberto. Estilo de vida urbano e modernidade. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. 227-234, 1995.