

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Ebulições da performance brasileira nos anos 1950 a 1970

Bianca Tinoco
UnB

Resumo

A performance no Brasil teve seu amadurecimento nos anos 1950 e seus adeptos muitas vezes se arriscaram durante a ditadura militar no país, nos anos 1960 e 1970. A performance do período diferenciou-se da européia e norte-americana por seu caráter combativo, em especial contra a violência. A sensibilidade corporal do brasileiro também foi instigada por elementos como a poesia, o carnaval, a Tropicália e o corpo em evidência nos festivais musicais.

Palavras-chave

Performance; arte contemporânea; história da arte no Brasil.

Abstract

The performance art has achieved its maturity in Brazil in the 1950s, and its followers have risked themselves during the military dictatorship in the country, in the 1960s and 1970s. The performance art of the period differed from that of Europe and North America for its militant character, especially against violence. The sensitivity of the Brazilian body was also prompted by factors such as poetry, carnival, the Tropicália movement and images of the artistic body in music festivals.

Keywords

Performance art; contemporary art; Brazilian history of art.

Como arte híbrida e multidisciplinar, a performance não possui uma narrativa histórica, e sim inúmeras¹. Assumir tal vastidão é condição primeira para o recorte que aqui proponho, tateando os primeiros passos da apropriação dessa linguagem por brasileiros. A produção nacional dos precursores e dos adeptos da performance, até os anos 1970, desenrolou-se em meio a contextos político, econômico, social e cultural muito distintos dos vivenciados pelos países da Europa e da América do Norte no período. Tal diferença é inegável especialmente durante o regime militar no Brasil, de 1964 a 1985.

Um prenúncio do que se classificaria como performance foi a *Experiência n. 2*, realizada por Flávio de Carvalho durante uma procissão de Corpus Christi em São Paulo, em 1931. O artista atravessou o cortejo sem tirar o boné da cabeça – atitude considerada desrespeitosa – e a polícia o salvou de um linchamento. Ele desafiou novamente os costumes, 25 anos depois, na *Experiência n. 3*. Em pelo menos duas ocasiões, em 1956 e em 1957, caminhou pelas ruas de São Paulo vestindo o *New look*, um traje com saia plissada acima do joelho, chapéu com abas largas e meias arrastão. Segundo ele, aquela era a roupa mais adequada para o homem no clima tropical.

Carvalho inspirou artistas paulistanos de uma geração posterior. Wesley Duke Lee protagonizou aquele que entrou para os anais como o primeiro *happening* realizado no Brasil, em 1963. Exibiu desenhos da série *Ligas*, em um bar de São Paulo às escuras, no qual o público usava lanternas. O evento incluiu cinema, dança, manifesto e um *striptease* de um manequim de gesso, todas as ações coordenadas pelo artista.

Três anos depois, Duke Lee uniu-se a Nelson Leirner, Geraldo de Barros, e também a seus alunos Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, no que veio a se tornar o Grupo Rex². As principais metas do Rex eram estimular a arte contemporânea e evidenciar as relações viciadas nas instituições de arte. Na Rex Gallery & Sons, o grupo promoveu conferências (inclusive uma com Flávio de Carvalho); organizou cinco mostras e editou cinco edições do boletim *Rex Time*³. O Rex se extinguiu em 1967 com a *Exposição-não exposição* de Leirner. Nela, o artista liberou todas as obras para que os visitantes as carregassem consigo. A galeria foi esvaziada em oito minutos.

Do Concretismo à Tropicália, a integração do participante

Um número considerável de artistas, nos anos 1940 e 1950, passou a desejar o contato não mais com um espectador estático, mas com um participante, que dialogasse e contribuísse com o trabalho.

Mário Pedrosa foi o líder teórico do primeiro núcleo de artistas abstratos no Rio de Janeiro, formado em 1947 por Abraham Palatnik, Almir Mavignier e

1 Para mais informações, recomendamos a leitura de: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna* (Cosac Naify, 2003), de Amy Dempsey; *A arte da performance: do futurismo ao presente* (Martins Fontes, 2006) e *Performance: live art since de 60s'* (Thames & Hudson, 2004), ambos de RoseLee Goldberg.

2 Para mais informações, consultar LOPES, Fernanda. *A experiência REX: Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

3 Pronuncia-se Time, como os de futebol, e não “taime”.

Ivan Serpa, a partir dos estudos sobre a arte do inconsciente no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro. Tais reflexões estimularam o *Aparelho cinemático* de Palatnik, caixa na qual engrenagens e lâmpadas internas eram acionadas por um botão. A obra, exibida na I Bienal de São Paulo, em 1951, foi a primeira de muitas do artista com a previsão de interação do público. No mesmo ano, Pedrosa defendeu sua tese de doutorado *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.

Pedrosa também foi um dos mentores do Grupo Frente, formado em 1954 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Integrado por Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann, Abraham Palatnik e Ferreira Gullar. Gullar, poeta e crítico de arte com atuação no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, desenvolveu em 1958 o *Livro-poema*, um volume com páginas de recortes irregulares que revelavam palavras à medida que eram viradas. Da mesma época é o *Poema enterrado* – que, segundo Gullar, só não foi o primeiro *happening* nacional porque não pôde ser realizado⁴.

Gullar foi o redator do “Manifesto neoconcreto” (1959), assinado por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, durante a *I Exposição Neoconcreta* no MAM/RJ. O manifesto declara que os neoconcretos concebem a obra de arte como algo que só se dá plenamente à abordagem fenomenológica. Em 1959 e 1960, respectivamente, Gullar publicou os artigos “Diálogo sobre o Não-Objeto” e a “Teoria do Não-Objeto”, nos quais negava a representação, defendia o abandono dos suportes tradicionais de arte e requisitava o diálogo direto da obra com o espaço e o público.

Devido a uma divergência de opiniões, Gullar afastou-se dos neoconcretos, mas muitos dos preceitos defendidos por ele nos anos 1950 se refletiram em seus companheiros de manifesto. Em trabalhos e séries como *Caminhando* (1963), *Bichos* (1960-64), *Ar e Pedra* (1966) e *Objetos relacionais* (1967-68), Lygia Clark aprofundou-se gradualmente em um ativamento de todos os sentidos, lidando com variações de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade ou movimento. Tal pesquisa culminou nos anos 1970 com trabalhos em que o corpo dos participantes era inteiramente mobilizado, entre eles *Túnel*, *Antropofagia* e *Baba antropofágica*, ambos de 1973.

Lygia Pape realizou em 1967 e 1968, respectivamente, as experiências *Ovo* e *Divisor*. Na primeira, ao som da escola de samba Mangueira, três sambistas saíram de uma estrutura cúbica coberta de plástico colorido azul, vermelho e branco. *Divisor*, um tecido de 30m x 30m com fendas, ganhou ao ar livre dezenas de participantes que enfiavam suas cabeças nessas aberturas, tornando o trabalho uma espécie de *Parangolé* coletivo.

O *Parangolé*, criado em 1964 por Hélio Oiticica, significou talvez a maior revolução do período na tentativa de integração entre público e trabalho artístico. Desde 1960, Oiticica demonstrava inquietação sobre o assunto – é desse ano o *PNI*, primeiro dos *Penetráveis*, ambientes nos quais o visitante era convidado a experiências corporais. Com os *parangolés*, obras para vestir, Oiti-

⁴ O relato completo está em GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 60 e 61.

cica deu ênfase à pesquisa sobre o contato do corpo com os trabalhos artísticos, o que conduziu à construção de mais *penetráveis*. Na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967 no MAM/RJ, ele apresentou dois deles, *PN2* e *PN3*, em um conjunto chamado *Tropicália*. Era um labirinto sensorial inspirado nas favelas, que requisitava uma “participação sensorial-corporal e semântica” e propunha a total aderência corpo/obra na vivência, conforme escreveu Oiticica no artigo “Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira” (1967).

A *Tropicália* de Oiticica não foi a única ousadia artística do período. Em 1967, o Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, lançou uma montagem estrondosa de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; Gilberto Gil e os Mutantes chocaram com sua interpretação de *Domingo no parque* no Festival de Música Popular Brasileira; e foi lançado o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, considerado um dos mais incisivos do Cinema Novo. Caetano Veloso fez da canção *Tropicália* uma alegoria do Brasil. A liberdade com o corpo, vivenciada no palco por Veloso, Gil, Gal e Bethânia, serviu de estímulo para a quebra de tabus, no que se tornou um movimento sociocultural.

Em 1968, durante o carnaval, artistas cariocas e paulistas reuniram-se em Ipanema para o Domingo das Bandeiras, em que estandartes de alto teor crítico foram expostas por nomes como Nelson Leirner, Glauco Rodrigues e Claudio Tozzi. Oiticica exibiu na ocasião *Seja marginal, seja herói*. Em *Apocalipose*, idealizado por Oiticica e Rogério Duarte, a contestação reforçou as vivências relacionadas ao corpo. Foram exibidos os *parangolés* de Oiticica, os *Ovos* de Lygia Pape, e as *Urnas quentes* de Antonio Manuel.

Com a assinatura em 13 de dezembro de 1968 do Ato Institucional n. 5, os direitos constitucionais foram suspensos. Artistas e críticos foram vítimas da repressão, e muitos mudaram-se para o exterior. Veloso e Gil foram presos e depois exilaram-se na Inglaterra. As peças *O rei da vela* e *Roda viva* foram proibidas. Oiticica viveu em 1969 em Sussex, na Inglaterra, e radicou-se em 1970 em Nova York, após ganhar uma bolsa da Fundação Guggenheim.

O corpo é a obra

O Brasil de 1969 entrou para a posteridade como o do “vazio cultural”. Mas este suposto vazio estava repleto de investidas artísticas. O corpo, nesse contexto, estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico, às fugas, exílios e tortura. Como definiu Frederico Moraes em “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” (1971), o artista tornou-se uma espécie de guerrilheiro, cuja tarefa era levar o público ao estranhamento, à repulsa e ao medo, mobilizando todos os sentidos rumo à criação.

Antonio Manuel inscreveu o próprio corpo como obra no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, no MAM/RJ, foi recusado pelo júri e, na inauguração, ficou nu, na performance *O corpo é a obra*. O protesto teve ampla repercussão, o MAM foi temporariamente fechado e o artista foi proibido de participar de salões oficiais por dois anos.

Em abril de 1970, Frederico Moraes organizou em Belo Horizonte a exposição *Do corpo à terra*. Durante a mostra, Artur Barrio lançou 14 *Trouxas ensangüentadas* (com pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido

e barbantes) no Ribeirão das Arrudas, criando o rumor de “desova” de corpos, ação de grupo de extermínio ou tortura. Cildo Meireles, em 21 de abril de 1970, fez a performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, em que queimou 10 galinhas sobre um poste de 2,5m, evocando a violência deliberada e um sentimento coletivo de horror.

No mesmo ano, Meireles iniciou o projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. Fazem parte dele o *Projeto Coca-Cola*, que consistiu em gravar sobre garrafas de Coca-Cola informações e opiniões críticas contra o capitalismo, devolvendo-as depois ao comércio, e o *Projeto Cédula*, que consistia em carimbar mensagens políticas em notas de cruzeiro. Um dos carimbos foi “Quem matou Herzog?”, após o assassinato do jornalista em 1975.

Em algumas capitais, artistas reuniam-se para dar vazão a manifestações, inclusive performáticas. Xico Chaves integrou em 1970 e 1971 o grupo Tribo, em Brasília, antes de exilar-se no Chile. Segundo ele conta⁵, as reuniões, com até 200 pessoas, foram investigadas pelo Exército.

Após o exílio, Chaves mudou-se para o Rio de Janeiro, onde participou da Nuvem Cigana. A Nuvem reuniu-se de 1972 a 1982, e teve em seu núcleo central Charles Peixoto, Ronaldo Santos, Chacal, Bernardo Vilhena, Claudio Lobato, Café, Ronaldo Bastos, Lucia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio e Guilherme Mandaro (que morreu em 1979, fato que marcou o ocaso do grupo). Junto com Chaves, gravitaram em torno dela poetas como Samaral, Cacaso e Ana Cristina César. A Nuvem Cigana foi o berço da poesia marginal. De 1975 a 1980, ele manteve o Almanaque Biotônico Vitalidade e o bloco de carnaval Charme da Simpatia, precursor do Suvaco do Cristo e do Bloco das Carmelitas. E exercitou a performance, chamada por eles de artimanha.

Outros expoentes do período foram os poetas-processo e a arte postal, que teve como um dos principais representantes Paulo Bruscky, autor de experiências com arte postal, áudio-arte, artdoor e xerografia/fax-arte, além de cerca de 30 filmes de artista/videoarte de 1979 a 1982. Em 1978, ele caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, com uma placa no pescoço com os dizeres: *O que é arte? Para que serve?*. Unindo xerox e performance, em 1980 ele criou o que chamou de xeroperformance.

Alternativos por opção

Em meio ao *boom* de leilões e venda de obras de arte de 1970 a 1973, decorrente do chamado “milagre econômico”, e a uma corrida às obras modernistas, devido aos 50 anos da Semana de Arte Moderna em 1972, poucas foram as galerias que apoiaram poéticas inovadoras. A maior parte dos artistas assumia a condição de carta fora do baralho e desenvolvia estratégias para criar obras invendáveis, explorando a postura crítica e materiais precários e perecíveis.

Tal fórmula foi seguida, por exemplo, pelo grupo formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Letícia Parente e Ana Vitória Mussi⁶. De Anna

⁵ Em depoimento à autora, em março de 2009.

⁶ Sobre a produção do grupo, consultar JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Bella, destacam-se obras como *Circumambulatio* (1972), *Passagens*, (1975) e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977). Herkenhoff fez performances como *Judge Meets Out a Written Punishment to Offenders* (1975), realizada durante uma exposição na Sala Experimental do MAM/RJ em referência a uma notícia de jornal, e produziu vídeos como o trio *Fartura, Jejum e Sobremesa* (1975). Parente criou a célebre *Marca registrada* (1974), vídeo em que bordou as palavras “Made in Brasil” na planta dos próprios pés com agulha e linha preta.

Teresinha Soares tornou-se precursora em Belo Horizonte ao apresentar a primeira performance da cidade, em 1971. Em 1973, exibiu a trilogia de performances *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição* em Belo Horizonte, no MAM/RJ e em São Paulo.

A Cooperativa de Artistas Plásticos, formada em São Paulo em 1975, reuniu artistas ligados à performance, entre eles Ivald Granato e José Roberto Aguilar. Autor de uma série de performances desde os anos 1960, a começar por *A Safada de Copacabana* (1964), Granato organizou e coordenou, em 1978, o encontro *Mitos vadios*. Em um estacionamento vazio, reuniram-se o próprio Granato, Oiticica, Aguilar, Claudio Tozzi, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Regina Vater, Portilhos, Ubirajara Ribeiro e Olney Kruse (que enviou obra), além de colecionadores, marchands, artistas e apreciadores de arte. De acordo com depoimentos de período, o evento lembrou em muito o espírito de eventos como *Apocalipópótese*, desta vez em um momento político inverso – o início da decadência do regime militar.

Aguilar já participava de experimentações artísticas desde 1958 e, nos anos 1970, realizava performances e era um dos pioneiros da videoarte no país. Após experiências de videoarte em Nova York, em 1974 e 1975, foi convidado para a Bienal de São Paulo em 1977 e 1979, e realizou em sua primeira participação o espetáculo *Circo Antropofágico*, com 12 monitores de vídeo no palco. Em 1980, fundou a Banda Performática, com Paulo Miklos, Sandra e Arnaldo Antunes, José Thomaz Brum, Lanny Gordin, entre muitos outros. Até 1983 realizou feitos como uma ópera-rock para 15 mil pessoas na paulistana Praça Roosevelt, chamada *Macunaíma Performática*.

São Paulo sediou ainda, no fim da década, três grupos de performance e intervenção urbana que tornaram-se conhecidos: o Viajou sem Passaporte, o Manga Rosa e o 3Nós3. No Rio de Janeiro, grupos teatrais como Asdrúbal Trouxe o Trombone começavam a difundir uma linguagem corporal menos combativa e mais mordaz. O regime militar agonizava e a liberdade de pensamento ganhava força. E a performance, antes um ato de extrema coragem, enfim experimentava sem o medo da prisão, trilhando novos caminhos a partir dos anos 1980.