

O QUE RESTA DE DO CORPO À TERRA? REFLEXÕES EM CIMA DA HORA

Maria Angélica Melendi

Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos.
Ferreira Gullar

O que resta de *Do Corpo à Terra*? A primeira resposta que nos vem na cabeça é: nada, ou quase nada. Depois de refletir um pouco, percebemos que a mítica manifestação persiste ainda na memória de alguns dos participantes, em poucos catálogos, em teses e dissertações. Sem perceber, quase, passaram-se 50 anos. O país mudou, a cidade mudou, o parque mudou..., rodeado de altos edifícios, gradeado, cada vez menor e mais acanhado em uma Belo Horizonte que se espalha-se por morros e matos.

Uma foto vem sempre à memória: em verdade a foto de uma foto. No passeio da Avenida Afonso Pena, perto do Palácio das Artes, está fincado um cartaz onde se vê o mesmo lugar, alguns dias antes. No cartaz, o horizonte confina com a borda superior da imagem, tão alto que quase não permite ver os cumes das montanhas que ainda existiam na época. No primeiro plano, uma grande canaleta se abria seguindo a perspectiva da rua e, dentro dela, uma tubulação recém colocada. Alguns pedestres se aproximavam pelo que restava do passeio escavado. Sob a foto, a frase: *1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro.*

Na foto da foto, a vala estava tampada e o passeio aparentemente concluído. O cartaz era parte de uma obra que levava o nome de *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, realizada como intervenção crítica por Frederico Morais (na época Frederico de Morais), curador (na época organizador), da manifestação *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, 1970.

Manifestação a escavar o futuro. Quero me deter nestas duas expressões singulares.

As primeiras acepções do Houaiss (2009, p.1234) para a palavra *manifestação* são:

1. ato de dar a conhecer, de revelar (pensamento, ideia);
2. ato de exprimir-se, pronunciar-se publicamente;
3. conjunto de pessoas que se reúnem em lugar público para defender ou tornar conhecidos seus pontos de vista, suas opiniões;

É evidente que o Parque Municipal é o lugar público, onde as pessoas manifestaram, com ações artísticas, seus pensamentos e ideias. Um texto mimeografado, distribuído em volantes pela cidade, afirmava que: “se nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça” (NEOVANGUARDAS, 2008, p.33).

Um texto manifesto, então, um evento/exposição/manifestação. Artistas/participantes, espectadores/participantes e crítico/artista/curador. Todos os papéis estavam em suspensão e em suspeição. Morais acredita que:

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. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, ou seja, criação. (MORAIS, 1975, p.49)

A outra expressão, *escavar o futuro*, não deixa de ser um paradoxo. E não deixa de ser um desejo, intenso e tresloucado, de viver num mundo melhor porque, em 1970, o futuro existia de fato. O futuro tinha uma consistência límpida, quase cristalina. Parecia fácil se apoderar dele. Só bastaria esticar a mão como para pegar uma fruta de uma das ramas altas da árvore. Chamava-se futuro, mas o chamávamos também liberação, amanhecer, vitória.

É difícil hoje falar do futuro como falávamos então, quando tínhamos a certeza de que estava tão próximo. Em 1970, me lembro, era possível escavar o futuro, questioná-lo, interpelá-lo, aprová-lo ou o pôr sob suspeita. Como todos nós, Frederico Moraes acreditava viver num momento no qual já não existiam posições determinadas, críticos, artistas e espectadores já não tinham papéis bem definidos. Na “guerrilha artística” todos eram guerrilheiros e combatiam por convicção. O artista, o público e o crítico mudariam continuamente de posição.

Mas meio século depois, o paradoxo de Moraes já não surte efeito: nos últimos anos vivemos perplexos uma temporalidade singular na qual o futuro imaginado está a ruir, minuto a minuto.

O texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, de Frederico Moraes — publicado por primeira vez em fevereiro de 1970 na revista *Vozes* —, constitui, de certa maneira, o último suspiro do projeto de uma vanguarda nacional brasileira. O conceito de corpo era coletivo e estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico com a repressão, às fugas, ao exílio, à guerrilha e, também, à tortura e à morte. O corpo, palco da vida social, era o mesmo da vivência e da experimentação artística compartilhada. A vanguarda, além dos seus pressupostos históricos, além de uma experiência sociológica, era agora antropológica, pois estabelecia, nos seus ritos de experimentação artística, fricções evidentes entre os múltiplos corpos: políticos, sociais e culturais.

A equivalência entre ações guerrilheiras e ações artísticas que o autor preconiza foi também apoiada por muitos artistas sul-americanos que, nas décadas de 1960/1970, identificaram a violência própria das vanguardas históricas com a violência política. Para eles, a violência política se manifestava como execução ou ação. A lógica da guerrilha provocou uma mudança em relação às formas de tratar a violência nas ações artísticas que se vinculavam à política. As práticas utilizadas pelos ativistas— distribuição de panfletos, grafites, atos-relâmpago, sabotagem, ações clandestinas —, foram recriadas como práticas de intervenção urbana acompanhadas por discursos de liberação.

Em junho de 2013, instalaram por todo Brasil manifestações populares encabeçadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) cujo estopim parece haver sido o aumento de R\$ 0,20 sobre a tarifa do transporte urbano. Rapidamente, os protestos se disseminaram sob consignas que demonstraram um descontentamento generalizado com a situação do país, e as manifestações se multiplicaram alcançando a reunir mais de um milhão de pessoas que saíram às ruas de quase 400 cidades.

De acordo com o professor da USP André Singer, (que foi porta-voz da Presidência durante o primeiro governo de Lula), a menção, entre séria e irônica, às *Jornadas de Junho* começou a se escutar nos corredores da universidade, durante a última semana daquele mês. Essa denominação é usada por Marx, que em *18 de Brumário de Luis Bonaparte*, considera às *Jornadas de Junho de 1848*, como “o mais colossal acontecimento na história das guerras civis europeias” (MARX, 2011, p.16).

Em nenhum momento as manifestações de Brasil, nem os episódios de violência concomitantes, explicitaram o desejo de tomar o poder, nem sequer demandaram o *impeachment* do governo; por tanto, a alusão às *Jornadas de Junho* não passa de uma vontade esperançada dos intelectuais uspianos. Apesar de tudo, um ano depois, uma Copa Mundial de futebol depois, umas eleições depois, não sabemos ainda qual foi a gênese do que ocorreu, nem dos seus desdobramentos; apenas sofremos suas consequências ...

De todas as maneiras, é um fato que grande parte dos manifestantes eram de classe média, mas que também havia uma participação notável do *precarizado*¹ também conhecido como novo proletariado, que seria constituído pelos trabalhadores — em geral jovens —, que conseguiram emprego na década *lulista* (2003-2013), mas que ainda sofrem com salários baixos e más condições de trabalho. Devido ao processo relativamente acentuado de escolarização ao longo dos últimos quinze anos seria possível pensar num proletariado com nível escolar elevado. De acordo com essa variante, não é arriscado postular a possibilidade de que muitos dos manifestantes pertenciam a uma massa de jovens cuja renda era inferior à que correspondia à escolaridade².

1. O *precarizado*, de acordo com Guy Standing, é um termo criado nos anos 1980 pela combinação do adjetivo “precário” do substantivo “proletariado”, é uma classe emergente composta por um número cada vez maior de pessoas que levam uma vida de insegurança, entrando e saindo de empregos que não dão significado às suas vidas. Muitos de seus membros se sentem frustrados. Dividido internamente, o *precarizado* costuma experimentar sentimentos de ódio em relação aos imigrantes e outros grupos vulneráveis.

2. De 2001 a 2011, com o aumento das vagas nas universidades públicas, com o Prouni e a política de inclusão, a quantidade de ingressos nas universidades elevou-se de 1 para 2,3 milhões por ano. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192

Socialmente heterogêneas, as *Jornadas de Junho*, foram também multipartidárias, ou, melhor dizendo, se pretendiam apartidárias, abarcando desde o ecossocialismo até os neofascismos, passando por diversas gradações do reformismo e do liberalismo. O *Movimento Passe Livre* (MPL), autor e linha condutora das *Jornadas*, declarou que “as barricadas erguidas contra os sucessivos aumentos das passagens são expressão da digna raiva contra um sistema completamente entregue à lógica da mercadoria” (MPL, 2013, p.13). Estava claro, para qualquer bom entendedor, que a revolta contra as tarifas de transporte seria um modo de lutar contra o capitalismo. O lado progressista das manifestações parecia prenunciar um novo ciclo de lutas dos trabalhadores, como o que ocorreu entre 1978 até o final da década de 1980, o que não aconteceu. Surgiram também grupos de direita que se opunham ao governo, nas mãos do PT desde 2003.

Ao final, pouco se sabe, em concreto, o que levou às ruas o povo brasileiro, sempre tão moderado nas suas manifestações políticas. Podem aventar-se algumas questões objetivas, entre as quais a politização crescente dos estudantes secundários e universitários, depois do longo período de silêncio durante a ditadura e a pós-ditadura. Posso atestar, também, um desejo de heroísmo permeado de certo nihilismo neo-anarquista, que leva a esses jovens estudantes a confrontar à polícia remanescente dos comandos ditatoriais, acostumada a lidar com a violência de narcotraficantes e bandidos comuns.

Aos manifestantes iniciais do MPL, se juntaram grupos de classe média emergente, minorias, gente do 68, avós rejuvenescidos pela festa popular e os black blocks, imediatamente batizados de vândalos, pela imprensa. Não me estenderei muito em esclarecer que a polícia agiu com brutalidade ao reprimir os manifestantes que acabaram depredando, em muitos casos, monumentos históricos, sedes de empresas e agências bancárias.

Estupefatos, constatamos que, sim, a revolução seria televisada, e que seria pelas câmaras que cada um de nós portava. Estupefatos, também observamos a reaparição anacrônica e trágica de *miguelitos*³, coquetéis molotovs, garrafas de vinagre, gás lacrimogêneo, bastões e balas de borracha, que já acreditávamos haver sepultado nas vitrines dos museus da memória. De novo, falávamos de violência policial e proliferavam os *habeas corpus*,

3. Espécie de cruz formada com pregos entrelaçados para furar pneus de carros.

repórteres feridos e pessoas presas para averiguações. Alguém se caía de um viaduto e morria *na contramão, atrapalhando o trânsito* (e os planos da festa populista programada pelo governo e a Fifa). Meses depois caíam viadutos e ciclovias ...

A exposição *Escavar o futuro* foi inaugurada em dezembro de 2013, cinco meses depois das manifestações populares, que agitaram o país. Sob a frase *Escavar o futuro*, Felipe Scovino e Renata Márquez, curadores da mostra, articularam um grupo de obras de artistas e não artistas de diversos períodos. Os trabalhos históricos de artistas de renome como León Ferrari, Raimundo Collares, Claudia Andujar ou Marcel Gautherot conviviam com vídeos “brutos” feitos e (não) montados pelos ativistas de junho, vídeos produzidos por indígenas nas suas terras, obras de jovens artistas do *mainstream*, e apresentações de artistas populares e de não artistas.

A curadoria manifestou em entrevistas, mesas redondas e, por fim, no livro que acompanhou a guisa de catálogo a exposição, o desejo de trabalhar conjuntamente arte e arquitetura, partindo da noção de uma prática espacial urbana que se constituiria como o eixo transdisciplinar que uniria arte, arquitetura e vida. Desejavam promover uma reflexão sobre a arte dos anos 1960/1970, — que entenderam como um período no qual prevalecia a preocupação com o espaço como matéria-prima da arte —, investigando nas suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço.

A *exposição-pesquisa*, como foi chamada pelos organizadores, estendia-se entre o Centro de Arte Contemporânea e Fotografia e o Palácio das Artes, o Parque Municipal e a Avenida Afonso Pena.

A montagem da exposição — desenhada por arquitetos — se fez com um mobiliário especial, no qual se alternavam placas de compensado naval com abraçadeiras, porcas e parafusos, à maneira de andaimes de construção. De alguma forma, era evidente que as obras de artistas dos 1960 a 1970 legitimavam produções sem pretensão artística mas que “queriam passar uma mensagem” ou muitas.

Escavar o futuro, a exposição de 2013, se propôs a atualizar a investigação sobre continuidades e rupturas nas relações entre cidade, arquitetura, arte e ocupação urbana, conduzindo uma reflexão sobre a produção de espaços de dissenso e de como esses territórios são pensados e ocupados social e esteticamente abraçando, incluso, as manifestações urbanas desse ano como uma das formas de apropriação do espaço público.

De alguma maneira, essa mostra evocava a memória da manifestação *Do Corpo à Terra*. Mas não pretendia mais do que fez e sua importância resumiu-se a lembrar o evento de 1970. O contexto era diferente, em 2013 vivíamos numa democracia, que não supúnhamos tão cambaleante como se demonstrou anos depois. E, sobretudo, nesses (agora sabemos) aziagos dias era impossível vislumbrar um futuro, quanto mais escavá-lo.

Se considerarmos apenas o campo artístico, a manifestação significou uma expansão dos limites do fazer e marcou uma mudança de paradigmas que somente agora nos atrevemos a considerar: a abolição do objeto foi uma delas e sua substituição dele por registros fotográficos, escritos ou simplesmente narrados foi outra. A única foto existente de *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* do então jovem Cildo Meireles, só se compreende a partir do relato de quem esteve presente. O mesmo acontece com *Situações TT/1* de Arthur Barrio, trabalho em que fotos e textos escritos dão, apenas, uma vaga ideia do tumulto que os presuntos (trouxas) causaram na pacata cidade.

Na edição do Suplemento Literário de Minas Gerais, Marcio Sampaio publica uma bela nota sobre o trabalho de George Helt, na manifestação. Dessa obra, temos somente a foto dos pés do artista impressos sobre uma longa faixa de papel à entrada do Palácio das Artes. O texto de Sampaio segue sua caminhada saindo pelos fundos do edifício em direção ao parque. Uma vez lá, Helt, com um saco plástico recolhe água do riacho que então corria entre as árvores para logo despejá-la no lago,

... perfazendo o percurso natural da água do córrego, em direção ao Arrudas. [...]Adiante, há um grupo de árvores que perderam quase todas suas folhas. George Helt ajunta as folhas secas espalhadas no chão. Colocando-as no saco de plástico, devolve-as às arvores... (SAMPAIO, 1971, p. 5)

Em 1970, em Belo Horizonte, pouco ou nada se falava em land art, menos em arte ecológica e não se mencionava sequer que a inauguração do Palácio das Artes diminuiria mais uma porção da grande área verde no centro da Capital. Ainda passariam muitos anos para que a artista Isabela Prado⁴ mapeasse e sinalizasse os rios e riachos que correm sufocados sob o asfalto da metrópole. Mas, nesse ano de 1970, por um segundo a água do afluyente foi conduzida ao lago pelas mãos de um artista.

Poderíamos também sinalizar que se instaura, em *Do Corpo a Terra*, uma prática que privilegia a ação efêmera em detrimento do objeto, o qual não se mantém, nem sequer, como resto ou resíduo da obra.

Começa também a aparecer uma arte do corpo presente, o corpo do artista ou corpos metonímicos — galinhas vivas, ossos e carne de boi — são exibidos ou manipulados em ritos cruéis ou exaltações dionisíacas. A política/poética do corpo não só denunciava a repressão e a tortura, mas também ambicionava restaurar sensibilidades reprimidas.

Sabemos que, durante aqueles dias, a atuação dos censores era evidente e expressa; houve, entretanto, instâncias intermitentes e ocultas, que trabalharam nas sombras, retirando edições de circulação, destruindo teatros, cortando a eletricidade durante uma apresentação, ou apreendendo um caminhão que devolve as obras não selecionadas de algum salão. Essas ações imprevisíveis não tinham como não gerar autocensura tanto por parte dos artistas quanto das instituições em geral.

Hoje muitas dessas instâncias estão escancaradas. Vociferam nome, sobrenome e filiação, atentas e prontas para desatar a destruição e o silêncio.

4. O projeto *Entre Rios e Ruas* (2013) composto por desenhos, fotografias, objetos, vídeos, instalações e performances, procura refletir acerca das relações entre cidade, meio ambiente e indivíduo, tendo como ponto de partida a relação que Belo Horizonte estabeleceu desde sua fundação e estabelece ainda hoje com os rios e córregos presentes em seu território.

O que resta, então, de *Do Corpo à Terra*? A recusa a deixar objetos colecionáveis, mercadorias suntuárias para a então florescente burguesia da capital? A ilusão de dizer além das palavras e das coisas? A coragem, inocente e juvenil, mas ainda assim coragem, de acreditar que a arte poderia melhorar o mundo? O impulso de cometer atos temerários quando já não há nada a perder?

Afinal, qual era o futuro que Frederico queria escavar? O futuro a que se refere Hal Foster (2014), quando afirma que a vanguarda retorna do futuro para fazer significativo aquilo que não o era no momento de sua gestação? Somos nós, os que vivemos agora nesse futuro possível de 1970, nós, os que vemos a manifestação como ninguém viu então, os que avaliamos os ganhos e as perdas, os que, neste presente catastrófico, voltamos os olhos para o passado e entendemos por fim que era nossa narrativa fundacional de violência e a opressão a que deveríamos ter escavado.

Referências

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MBL. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: Maricato, Ermínia e outros. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. (Publicado originalmente com o título *Contra a arte afluyente* pela revista *Vozes*, janeiro/fevereiro, 1970)

NEOVANGUARDAS. Catálogo da exposição do mesmo nome. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

SAMPAIO, Márcio. *Do corpo à terra*. Belo Horizonte: Suplemento literário, 24/jul./71.