

## UM TRANCA-RUA: a guerrilha artística e a Situação T/T1 *A Tranca-Rua: The Artistic Guerrilla and the Situation T/T1*

Tainan Barbosa<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 27/06/2019.

Artigo aceito em: 07/10/2019.

### RESUMO

O trabalho busca uma análise da obra Situação T/T1, do artista Artur Barrio, apresentada no evento Do Corpo à Terra, em 1970, a fim de entender de que maneira o campo artístico do período ditatorial brasileiro conjugava a gramática da violência instaurada, a arte de guerrilha. E, ainda, esclarecer como sua obra foi um ato de resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte de Guerrilha – Ditadura Militar – Artur Barrio.

### ABSTRACT

The paper seeks an analysis of the work Situation T/T1, by the artist Artur Barrio, presented at the event Do corpo à Terra, in 1970, in order to understand how the artistic field of the Brazilian dictatorial period conjugated the grammar of violence established, the art of guerrilla. And further, clarify how his work was an act of resistance.

**KEYWORDS:** Art of Guerrilla – Military Dictatorship – Artur Barrio.

---

<sup>1</sup> Tainan Barbosa é formada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestranda em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Arte e Culturas Políticas, pela Universidade Nova de Lisboa.

“A estética da política é a guerra.”  
– Artur Barrio

Final da década de 60, 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” (MORAIS, 1986, s.p.) e 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, tamanha insatisfação era calada pela repressão.

O artista luso-brasileiro Artur Barrio fazia parte de “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou” (MORAIS, 1986, s.p.). Nascido em uma ditadura portuguesa, veio para o Brasil – aos 10 anos de idade – para viver outra, o que impactou intensamente seu trabalho. O final da década de 1960 foi decisivo para os desdobramentos da seguinte. 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 (MORAIS, 1975, p. 26).

Neste sentido, analiso que a estratégia criada pelos artistas na década de 1960-70, em especial por Barrio, se manifesta de maneira violenta, em resposta a uma violência sistêmica maior. 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. Os corpos usados pelo artista – tudo aquilo que possui massa, podendo ter vida ou não –, 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 e que mudam diante das condições do meio, das circunstâncias do momento. Isto é, diversos pulsares instantâneos.

Desta forma, estava, de fato, decretada a “guerrilha artística” (MORAIS, 1975, p. 26.). A expressão, do crítico, curador e artista Frederico Morais, explicava as ações no campo da arte brasileira, tanto no campo político quanto no campo estético. Diante disto, 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>2</sup>. O autoritarismo vigente no país gerou uma incompreensão que implicou no desenvolvimento artístico através de estratégias em mapas, que eram construídos de acordo com determinados sistemas de projeções e escalas, e passaram a ressignificar espaços e funções utilizando uma poética pautada nas metáforas. Para Barrio, a vida e a arte devem estar em conflito para criar situações extremas. Seu sistema constrói pilares que permitem um estado de flutuação, obras em trânsito, com expressivas linhas imaginárias que se ligam por fluxos. O espaço é considerado por uma súbita experiência de tempo, dilacerada e associativa e 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, propondo, assim, uma obra que se acaba não se segura em um lugar preciso, mas se forma e desforma por qualquer tipo de secção.

Para a experiência vivida o espaço não é um simples marco, comparado ao marco de uma pintura, nem uma forma ou continente neutro, cujo destino não fosse outro senão receber simplesmente todo aquilo que pudera derramar sobre ele. O espaço é a morfologia social; nesse sentido, o espaço é para o vivido o que o organismo vivo é em sua própria forma, intimamente ligada as funções e estruturas (LEFEBVRE, 2013, p.149, tradução nossa).

Diante da movimentação de Barrio no espaço social, é importante compreender suas diversas facetas. Henri Lefebvre, em seu livro *La Producción del Espacio*, discorre sobre a multiplicidade infinita da produção do espaço social. Na verdade, esse não é tomado isoladamente, “não há um espaço social” (LEFEBVRE, 2013, p.144, tradução nossa), mas vários deles. Eles se comportam em redes e filias,

---

2 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)>\_. Acesso em: 03 Maio 2019.

se compenetraram e/ou se superpõem e não são limitados uns pelos outros. Para o autor, o espaço social possui uma dupla determinação, conduzidos por grandes movimentos e atravessados por pequenos movimentos. Assim, sua forma é gerada pelo encontro, pelas simultaneidades e reuniões de tudo que é produzido no espaço. Este, emerge diante da diversidade de produção – no seu sentido ampliado-, numa hipercomplexidade com “unidades individuais e particulares, pontos fixos relativos, movimentos, fluídos e ondas, uns se aglutinam e outros se enfrentam, etc.” (LEFEBVRE, 2013, p.144, tradução nossa).

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 (CANONGIA, 2001, p.146).

Bem como Lefebvre, Barrio entende que para ressignificar o espaço é preciso movimento, ações abstratas vividas. O local de trabalho do artista – 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 ressignificar 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 é o resultado formal do processo criativo de uma rede de atos, ideias e do comportamento de um artista que atua no mundo e reage contra o modo de ser normativo e regular. É também continuidade de uma ação, 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. Assim, a ressignificação dos espaços no trabalho do artista se dá diante da combinação destes elementos, a ação, em um determinado tempo, criando gestos fragmentários que se desdobram em “espaços de vivência” (BASBAUM, 2001, p. 101). Na verdade, não importa a obra, importa a vivência, e a contestação se dá pelo processo efêmero neste lugar que está fora da normatização artística.

Não por acaso, o emprego dessas ações pode ser articulado como “estratégia de guerrilha”, um conceito difundido por Frederico Morais diante de

uma análise lúcida das ações artísticas da época, especialmente a Situação T/T1. 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, Morais acabou por realizar um dos mais marcantes eventos da história da arte brasileira: a mostra *Do Corpo à Terra*. A estratégia vigente era buscar alternativas de ação, partindo, então, da problematização da arte e de seu cenário para se chegar as 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.

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 (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.

As trouxas ensanguentadas talvez sejam as partes mais conhecidas da estratégia de luta de Barrio no campo da arte. Não era a primeira vez que Barrio compilava as famosas *Trouxa Ensanguentadas*, amarrados de diversos materiais precários, que se compunham em um corpo e se decompunham no meio em que eram abandonados. Ele começou a apresentá-las a partir do salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1969. Também já as havia

abandonado, junto com sacos de lixo ou apenas espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, juntando as ruas e assustando os transeuntes. Conta o artista que várias delas foram deixadas em frente à lanchonete Bob's, de Copacabana, causando enorme rebuliço entre os empregadores da casa, que começaram a escondê-la. Porém, talvez o momento mais violento da série se concretize 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>3</sup>.

O que sobra, ou o que fica do que se gastou ou usou, é 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. 1). A situação se consolidou em três partes, registradas pelo fotógrafo e amigo do artista, 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. 2), talvez a mais provocativa, as trouxas foram jogadas em um rio/esgoto do parque, como corpos anônimos descartados, boiando e chamando a atenção do público, aproximadamente 5.000 pessoas (Fig. 3). 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. 4).

---

3 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.

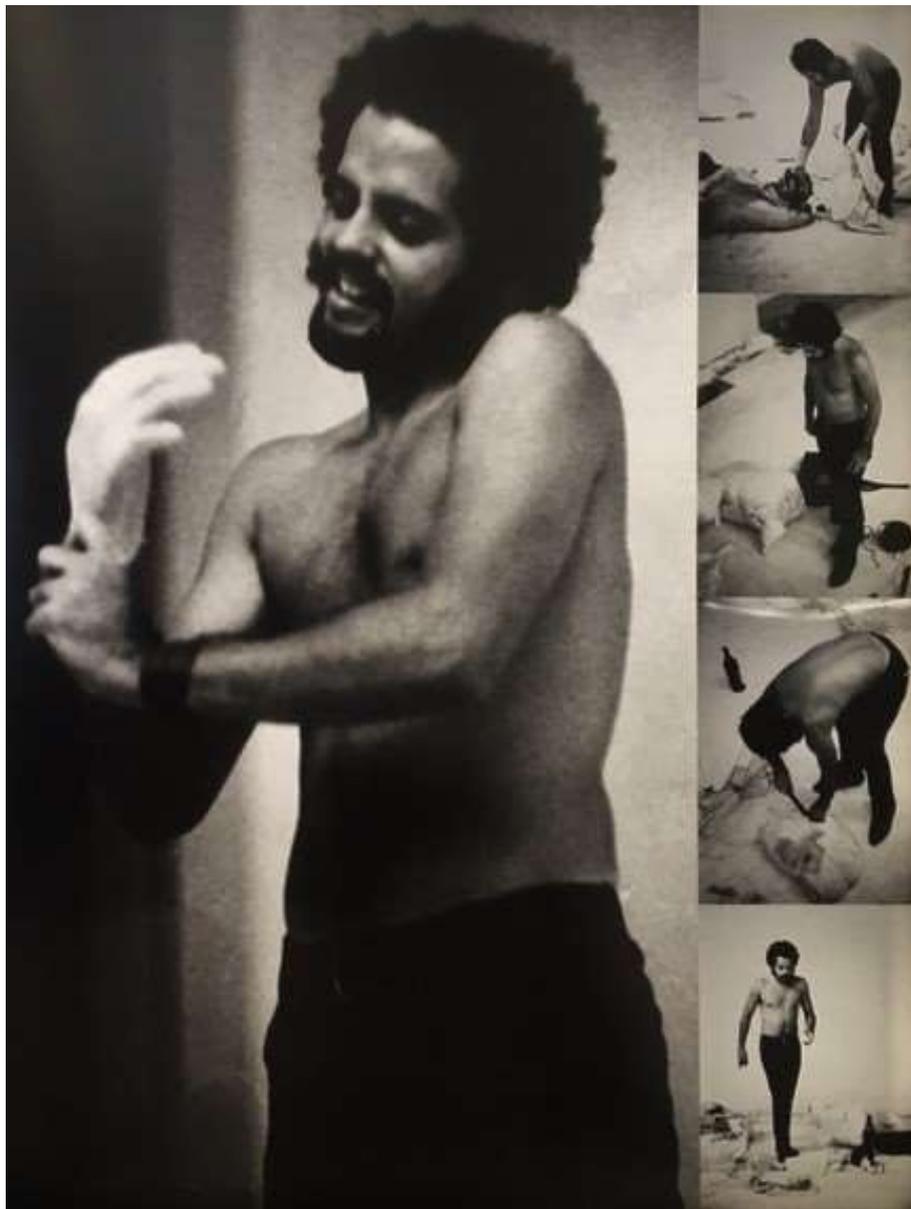


Fig.1. Artur Barrio, 1ª Parte Situação T/T,1 Belo Horizonte, 1970  
Arquivo Barrio



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

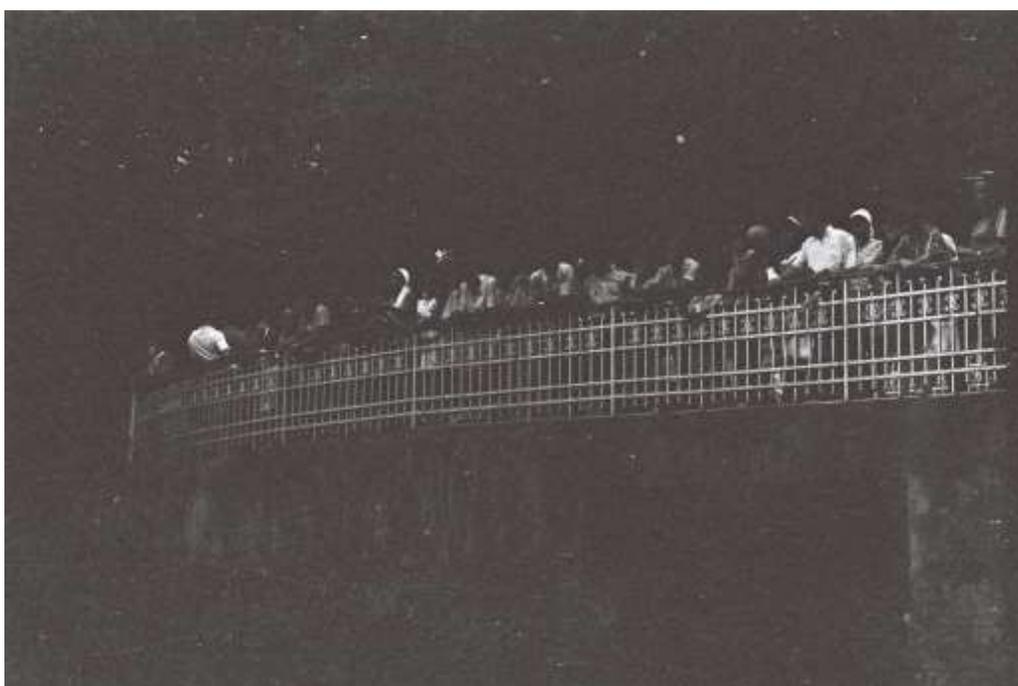


Fig.3. Artur Barrio, 2ª Parte Situação T/T,1 Belo Horizonte, 1970  
Arquivo Barrio



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

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 Esquadrão da Morte 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” (LOPES; PREDENBON, 2016, p. 33). 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.

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. (FREITAS, p. 88, 2013.)

Através das metáforas da matéria em comunhão com o a ação do artista, o espaço de atuação – o rio, um lugar que seria propício para calar os corpos subversivos da ditadura - 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 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 transgride 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”(ŽIŽEK, 2014, p. 23). É o que Žižek chama de violência subjetiva (ŽIŽEK, 2014, p. 23). 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 (ŽIŽEK, 2014, p. 23). 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 também violento, reativo e transgressor. É uma violência desesperada por um alguém que busca incessantemente sair do anonimato para a visibilidade. A 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, devolvendo 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”. Essas, assim, legitimam um comportamento insurgente diante da repressão, uma estética política instalada, que além de pulsarem uma grande denúncia ao regime, busca a partilha de uma memória coletiva para um não apagamento do que tanto queria estar escondido. Uma grande “situação” de resistência.

## Referências Bibliográficas

BAUSBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções** estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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. Marina. Conversas submersas com Artur Barrio. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/05conversas-submersas-com-artur-barrio/>. Acesso em: 03 Maio 2019.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

LEFEVBRE, Henri. **La Producción del Espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

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. **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.

ZIZEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.