

O exercício experimental da arte comprometida

Sissa Aneleh Batista de Assis¹

Doutoranda em Artes - UnB

Resumo: Este artigo pretende discutir a Arte Contemporânea produzida no Pará que tem como principal temática a denúncia e o protesto artísticos como forma de responsabilidade social. A fim de discutir a produção artística ativista, sendo dispositivo de protesto, denúncia e exemplo de arte compromissada. Serão apresentadas obras com tendências de responsabilidade social e teor ativista que provocam a reflexão sobre os problemas enfrentados por nosso país. Para tanto, o pensamento social dos críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar servirá de viés condutor deste trabalho, além de de teóricas e teóricos brasileiros que pensaram obras de arte com conteúdo social.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Crítica de Arte, Ativismo, Artivismo.

1. No começo era assim

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma.

Mário Pedrosa, 1933².

Este trabalho tratará a arte como uma arma de luta como anunciado pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) na década de 30. Posto que, tal atração pela luta é conferida em poucos artistas que ativam a sua liberdade expressiva para o protesto. Para tal interpretação, recebo a influência do pensamento de Pedrosa, um dos grandes responsáveis pela renovação da arte moderna brasileira, sendo também um dos precursores da interpretação de obras de arte de conteúdo social. Embora Pedrosa lance seus pensamentos profundamente sociais no início de sua carreira como crítico e pesquisador de arte na década de 30, mesmo antes de conferirmos na arte brasileira uma arte com acento tanto político quanto social, seu legado crítico não deixou de influenciar as gerações futuras como iremos conferir adiante. Deste modo, a presença deste crítico se fez necessária neste texto pela sua importância em nossa História da Arte.

Otília Arantes (1940), pesquisadora brasileira, ressalta a importância do pensamento crítico de Mário Pedrosa para o desenvolvimento da arte brasileira. Para Arantes, estava na essência da lição que o crítico nos deixou a evolução da arte. Em tal lição, Pedrosa acreditava que havia a possibilidade de reeducação da sensibilidade humana a partir da busca do artista pela força expressiva da forma, para assim, fazer com que o ser humano pudesse transmutar a sua visão limitada, “obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a ‘recondicionar-lhe o destino’” (ARANTES, 1995: 18, aspas da autora). Não obstante, Arantes interpreta a luta crítica de Pedrosa como parte de sua própria personalidade política, pois como

¹ Doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília, Mestre em Artes, sissadeassis@yahoo.com.br, (61) 8133-8802.

político e revolucionário foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista, ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de ‘exercício experimental da liberdade’ (ARANTES, 1995:17, aspas da autora).

Se para Pedrosa, a arte era uma daquelas oportunidades para o exercício experimental da liberdade e, por ele ainda ser revolucionário e ativista; naturalmente, suas reflexões eram dotadas de uma vertente da crítica moderna de natureza social, política e marxista. Para este artigo, esse exercício de liberdade se traduz na produção artística contemporânea que incita a sociedade a pensar sobre suas mazelas sociais, políticas e humanas. No entanto, quando a arte brasileira iniciou o exercício de sua liberdade para protestar e denunciar? É a história que responde.

Na segunda metade do século XX, as novas práticas artísticas propostas pela Arte Conceitual lançadas pela Europa e EUA, foram traduzidas na América Latina e no Brasil com vigor político e social. Segundo a crítica de arte Cristina Freire a diferença da Arte Conceitual latino-americana e brasileira para a européia e norte-americana estava no contexto histórico e social vividos por cada sociedade.

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com as ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu. (FREIRE, 2006: 10).

Os/as artistas brasileiros/as, a seu turno, motivaram questionamentos acerca da situação da sociedade brasileira no infame período ditatorial, tendo o seu apogeu na década de 80. De fato, o conflito entre o universo artístico e a ditadura militar proporcionou uma explosão criativa no período com obras de arte impactantes, provocadoras e instigantes. O pesquisador e curador de arte Moacir dos Anjos (1963) justifica o efeito político dos questionamentos artísticos sobre arte e política da seguinte maneira:

Nosso entendimento do que seja o efeito político da arte ultrapassa a mera conscientização sobre conflitos. Seja qual for a natureza desses conflitos, o fundamental é que a arte seja capaz de, por meio do impacto que possui sobre nossos sentidos, alterar o modo como nos relacionamos com o entorno físico e afetivo. (ANJOS citado por COSTA, 2007: 8).

Apesar dessa arte politizada, crítica e engajada estar tão ausente em grande parcela de nossas atuais manifestações artísticas, ora vazias de função social e da força da denúncia, ora prostradas e limitadas em seus repetitivos temas e círculos viciosos. Todavia, a arte do protesto volta à luz quando instigada para existir ao ativar a sua principal razão de existência: sensibilizar a sociedade. No cenário contemporâneo das artes visuais brasileiras, a região amazônica se destaca por expressar experiências artísticas ímpares e particularizadas dos artistas que ali protestam contra violência, conflitos e problemas sociais. Por esse lugar de experiência ser o meu foco de interesse, a seguir apresentarei alguns artistas paraenses que, sem esquecerem de confrontar a Amazônia real e da exótica, exemplificaram o projeto de revolução da arte para sua libertação - tão rogado por Pedrosa e derivado de seu trabalho crítico.

2. Quando a arte não esquece

Em 2009, a Folha de São Paulo³ afirmou que a sanguinária ditadura brasileira ocorrida entre 1964 e 1985 foi apenas uma “ditabranda”. Imediatamente, artistas de todo o Brasil ativaram a sua memória social para protestar. O artista ativista paraense Arthur Leandro invoca uma ação de resistência coletiva contra a ditadura brasileira convocando virtualmente artistas, cidadãos e cidadãs brasileiros para participarem do projeto 48h DITADURA NUNCA MAIS - o qual se realizou no dia 31 de março e 01 de abril daquele ano. Arthur Leandro foi enfático em seu pedido

Qualquer manifestação que elucide, excre, denuncie as atrozidades práticas desse nefasto período é bem-vinda nas 48h DITADURA NUNCA MAIS, um espaço aberto que tem apenas a data fechada nos primeiros dias do famigerado golpe militar de 64. Golpe este que implantou a DITADURA que a Folha de São Paulo afirma não ter existido de 1964 a 1985 no Brasil (LEANDRO, 2009: blog Rede [aparelho]-: ⁴)

O artista em seu anúncio ainda recorda que homens e mulheres brasileiros foram brutalmente assassinados durante todo o período ditatorial por defenderem a democracia em nosso país, também ressaltou que não era permitido se reunir mais de três pessoas nas ruas para reivindicar qualquer liberdade, qualquer pessoa desaparecida, muito menos o seu direito de ir e vir. Por fim, enfatiza que caberia a nós resgatarmos a memória da história recente do Brasil que a mídia brasileira tenta ocultar.

Logo, diversos artistas se manifestaram a favor do chamado do artista. O coletivo Rede [aparelho]-:⁵, no qual participa Arthur Leandro, interveio no espaço público com um dos trabalhos mais interessantes desenvolvido para ação contra a ditadura: *Sangria Desatada - Mapeamento da tortura em Belém, 2009* (imagens 1 e 2 em anexo). A qual constitui-se por intervenções de ruas que demarcavam, denunciavam e registravam em fotografias os locais usados pela ditadura militar para a prática da tortura em Belém, capital do Pará. Participaram também da intervenção o coletivo Corredor Polonês Atelier Cultural e quem pudesse participar a partir de 31 de março de 2009.

As intervenções transcorreram em alguns lugares de tortura e prisão que foram transformados após o fim do período da ditadura em institutos de artes, museus, áreas de lazer e de convívio social pacífico; alguns, ainda são lugares militares que permanecem com as mesmas funções. Os lugares foram demarcados com uma mancha vermelha, a mesma do cor do sangue derramado por tantos anos, era a “mancha de alerta e de memória”, declara o coletivo. Assim, manchando, mais uma vez, o chão de vermelho, a ação estava “rememorando e demarcando os locais onde eram torturados os presos políticos na época da ditadura militar; com tinta sangue de urucum, vegetal tipicamente amazônico, uma pintura foi feita em frente aos espaços onde o derramamento de sangue humano foi fato. Uma Sangria Desatada” (SUELEN, 2010: 490).

A subjetividade política de Lúcia Gomes (1966) escolheu a arte para lhe ser a forma ideal de conscientização, resultando em uma produção artística baseada em décadas de ativismo social atuante. A artista realizou mais um trabalho para o projeto *1964DITADURA1985*, na interferência urbana (imagens 3 e 4 em anexo) para lembrar os inúmeros crimes, diretos ou indiretos, cometidos contra tantas mulheres durante as décadas de ditadura militar no Brasil - sendo este trabalho realizado de 31/03 a 01/04 de 2009. A interferência era constituída por fotos da artista que eram deixadas em banheiros públicos do Estado do Pará, lugares de tortura em que as vítimas eram assassinadas.

Gomes usa sua própria imagem fazendo referência a morte de mulheres na ditadura, mas claramente faz alusão ao feminicídio que ocorre na história da humanidade. A fotografia em *close-up* com os olhos cerrados e boca pálida, lembra a primeira fase das fotografias póstumas, *post mortem*, tão populares no século XIX na Europa até o início do século XX. Eram retratos que as pessoas tiravam de seus entes queridos logo após morrerem, os quais seriam uma homenagem ao familiar indicando que estes jamais seriam esquecidos pois suas imagens estavam eternizadas na fotografia. Na época, os retratos póstumos ou máscaras mortuárias foram consagrados à altura de relíquias da imagem e da memória.

Tanto o coletivo Rede [aparelho]-: quanto Lúcia Gomes atuam no campo do ativismo artístico quando unem arte, ativismo e política em seus trabalhos, com a intenção de denunciar, questionar e chamar a atenção da sociedade para a história brasileira, seja local, regional ou nacional. Portanto, os artistas que foram escolhidos para compor esta parte do trabalho representam as formas de arte e política ou arte e ativismo unidos à verdadeira política e a necessária responsabilidade social. Sem esquecerem de reavivar a potência revolucionária da arte, lutando contra essa permanente “circunstância ameaçadora dos trópicos”⁶, como deduziu Otilia Arantes.

3. O protesto artístico contra a violência no Norte

A artista plástica e performática Berna Reale (1965) explora em seus trabalhos a violência urbana, nos quais apresenta em suas obras um forte teor de denúncia social. Reale baseia sua produção artística em sua segunda profissão onde ela atua como perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, vê de perto quotidianamente todos os tipos de crime, por isso não se ausenta da realidade que nos incomoda, emudece e entorpece. Nessa violência cotidiana que salta diante de seus olhos, sua inspiração vem dos centros urbanos, incansáveis produtores de violência e injustiças. É das cenas de crimes e dados criminais que a artista retira elementos conceituais e estéticos para a sua criação artística criando obras verossímeis e viscerais. Assim, a proposta de Reale é fazer com que as pessoas reflitam sobre a banalização das mortes em crescentes assassinatos no Estado do Pará, principalmente na capital Belém.

A performance *Ordinário* (imagem 5 em anexo), está dentro de uma série de performances realizadas para vídeo entre 2011 e 2013 por Berna Reale, as quais foram destinadas ao protesto e denúncia das inúmeras mortes da área metropolitana da capital. Na performance, Reale recolhe e transporta cerca de 40 ossadas não identificadas de vítimas de homicídios cometidos na área metropolitana da capital. Os restos mortais de pessoas ainda não identificadas, geralmente são encontrados por policiais em cemitérios clandestinos ou locais de desova, sendo levados para depósitos públicos onde aguarda-se à procura de familiares ou afins por pessoas desaparecidas - a maioria da ossada nunca chega a ser identificada e é enterrada em vala comum.

A artista quer nos mostrar que incontáveis mortes se harmonizam com o banal, com a impunidade, pela falta de respeito com a vida humana. Ao vivermos a experiência de observar suas obras, faz-nos acordar para o estado de violência dentro e ao redor de nós, ao qual estamos submetidos sumariamente. Deste modo, chocar não é mais suficiente, seja com qualquer dispositivo artístico, fazer pensar e refletir profundamente pode ser mais eficiente do que atos subversivos, perturbadores e agressivos. Reale nos faz pensar criticamente, sendo em imagem fotográfica ou em vídeo, sobre a crescente banalidade da violência em nosso país e em nós mesmos ao admitirmos isso. Observe novamente a fotografia de *Ordinário*, para ela há sempre uma nuvem negra sob nossas cabeças.

Com obras de teor religioso, social, cultural, político e histórico em sua produção, o artista paraense Armando Queiroz (1968) também usou a violência na história brasileira como forma de informar crimes do passado eternamente impunes. O artista, então, usa a história da Cabanagem como referência para sua criação. Em seus primórdios, a Província do Pará no século XIX protagonizou um dos mais bárbaros acontecimentos já visto na história do Brasil Colônia: o massacre do navio *Brigue Palhaço*. A história conta que em outubro de 1823, os prisioneiros da revolta dos cabanos foram transferidos da cadeia pública do Estado para o navio *São José Diligente*, o *Brigue Palhaço*, como ficou conhecido posteriormente. Sendo todos os 252 prisioneiros assassinados no porão do navio, seus corpos desaparecidos e a história da impunidade vencido.

Para lembrar o massacre ocorrido no navio, Armando Queiroz cria o vídeo *Pé na cova*⁷ (imagem 6 em anexo). No vídeo, o artista coloca frutas no local onde supostamente os corpos dos cabanos foram enterradas, deixando-as apodrecendo enquanto são tomadas por moscas e insetos. Mas um trabalho que nos lembra a impunidade dos crimes do Estado.

A violência do Norte do país é uma das representantes da mesma violência histórica de todo o país. Cujo cerne está no descaso em que as autoridades mantêm o país refém de si mesmo. E nenhuma cidade ou região têm o privilégio de estar plenamente segura, a violência vem de todos os lados do público ao privado. Porque lá, não se mata diferente do que se mata aqui. Lá, não viola diferente do que se usurpa ali. É lá também que a violência padrão brasileiro está sendo denunciada pelos artistas que vivem na porta de entrada da Amazônia brasileira.

É de salutar importância que nenhum artista social contemporâneo esqueça o que promulgou Mário Pedrosa em seus escritos há décadas

O artista verdadeiro não pode fazer concessões no plano da criação ao gosto do público, ou aos preconceitos dominantes. Uma de suas funções mais importantes é, ao contrário, apurar o gosto do público, ampliá-lo, vencer os preconceitos dominantes e propor novos estalões de sensibilidade, que irão posteriormente se revelar mais consentâneos com a própria época (PEDROSA, 1995: 110).

Pedrosa na década de 50 já havia criticado quem defendia a concepção que limitava o papel da arte na sociedade como apenas ser o reflexo desta - o que gerou em alguns países um reflexo de submissão ao Estado. O crítico acreditava que se esta arte não é apenas um reflexo, então “a arte é, porém, responsável como qualquer outra força decisiva do contexto cultural-social onde medra. A crise das artes individuais de nosso está precisamente nessa ausência de sentimento de responsabilidade em face do homem e do mundo” (PEDROSA, 1959: 114). Para Pedrosa, a arte deveria ser autônoma e crucial para a sociedade e para o mundo.

A responsabilidade artística também foi pensada por Ferreira Gullar (1930), o qual acreditava que para considerar a função social de uma artista ou de um artista, e assim denominá-los de artistas “comprometidos”, primeiramente devemos examinar se na proposta da obra contém um sentido revolucionário sob um ponto de vista social. Do contrário, artistas que prezam apenas pela valorização estética da obra estão fadados a serem considerados “descomprometidos” (GULLAR, 2006: 37). A meu ver, cada tipo de artista expressa a necessidade que lhe convém para, deste modo, ter o compromisso que possa suportar.

4. Enfim

Naturalmente, posso concluir que a função da arte é tornar o ser humano sensível à situação de si mesmo, do outro e do planeta. Contudo, acreditar que somente a arte pode revolucionar a sociedade seria de uma utopia pueril e irresponsável. A revolução que a arte engendra é o despertar da sensibilidade, esta deverá ser incentivada sob todas as possibilidades, conquistada em luta incansável, sem tempo para acabar.

A rigor, as artistas e os artistas escolhidos para compor este artigo possuem em sua trajetória de vida influenciado pelo ativismo político e social, são comprometidos com a tomada de consciência crítica acerca da realidade do país. Para tanto, considero que estão inseridos na “arte nacional engajada” - lançada pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar na década de 60, a qual exige além da responsabilidade social e política, ainda comprometimento com arte. Assim, a produção artística militante realizada por eles é uma prática militante do estar comprometido com o mundo. Aliás, eles e elas permanecem responsáveis continuamente com o processo de conscientização de seu público e com o qual vier a ser por sorte ou por ambição. Apesar destes já nascerem raros e iniciados por natureza, tampouco deixamos de nos encontrar por aí entre muros e campos abertos.

Sem parecer exagerado, as mulheres e homens artistas citados neste artigos podem ser considerados artistas sociais - como declarado por Mário Pedrosa - destituídos de caráter classista, partidário, porém completos de atitude militante político-social por almejam as mudanças sociais tão requeridas em nosso tempo. Ou ainda representantes da arte nacional comprometida/engajada como compreendido por Ferreira Gullar. São artistas que não se detém a atender o gosto estético do prazer fácil, efêmero, vão de encontro a pureza estética programada para agradar o senso comum acrítico e apolítico. Afinal, como difundido por este trabalho, o objetivo deste tipo de arte de visível responsabilidade e comprometimento social é sensibilizar a sociedade que ainda permanece em profundo torpor, auto-anestesiada em seu niilismo declarado. Até quando, não sabemos. Quem poderá saber?

NOTAS

2. Pedrosa, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: Arantes, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995, p. 56.
3. Editorial ou ditatorial da edição de 17 de fevereiro de 2009.
4. Fonte: http://redeaparelho.blogspot.com.br/2009/03/ditatura-nunca-mais_17.html
5. Coletivo artístico composto por educadores, produtores culturais e artistas locais. Desenvolve encontros públicos com práticas de cineclubismo e rádio transmissão, experimentando formas de convivência, linguagem e a comunicação nas ruas de Belém do Pará.
6. ARANTES, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995. p. 30.
7. Vídeo apresentado primeiramente no Museu Histórico do Estado Pará (MHEP). Por conseguinte, foi apresentado nas exposições itinerantes pelo Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça, realizadas em 2010.

Referências Bibliográficas

Arantes, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995.

Costa, Carlos (2007). Uma arte política. Revista Continuum. Texto disponível em <URL: <http://www.itaucultural.com.br/bcodemidias/001773.pdf> Consultado em 18/06/14.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: Arantes, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995.

_____, Mário. Comunicação em arte. In: Arantes, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995.

_____, Mário. Arte-reflexo, irresponsabilidade do artista. In: Arantes, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: USP, 1995.

SUELEN, Bruna. Filosofia e arte: diálogos atravessados (um recorte). In: Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 490.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 3ª ed. rev. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.

ANEXO COM IMAGENS



Imagem 1: Coletivo Rede[Aparelho]-:, Sangria Desatada - Mapeamento da tortura em Belém, 2009. Fotografia digital. Local: 5ª Companhia de Guardas do Exército. Atual Instituto de Artes do Pará - IAP. Fonte: http://redeaparelho.blogspot.com.br/2009/04/sangria-desatada-mapeamento-da-tortura_05.html



Imagem 2: Coletivo Rede[Aparelho]-:, Sangria Desatada - Mapeamento da tortura em Belém, 2009. Fotografia digital. Local: Quartel da Polícia Militar na Gaspar Viana. Pará. Fonte: http://redeaparelho.blogspot.com.br/2009/04/sangria-desatada-mapeamento-da-tortura_05.html



Imagem 3: Lúcia Gomes, 48H Ditadura Nunca Mais, 2009. Registro fotográfico da Interferência em locais de tortura em Quatipuru, Estado do Pará. Fonte: Fundação Lúcia Gomes.

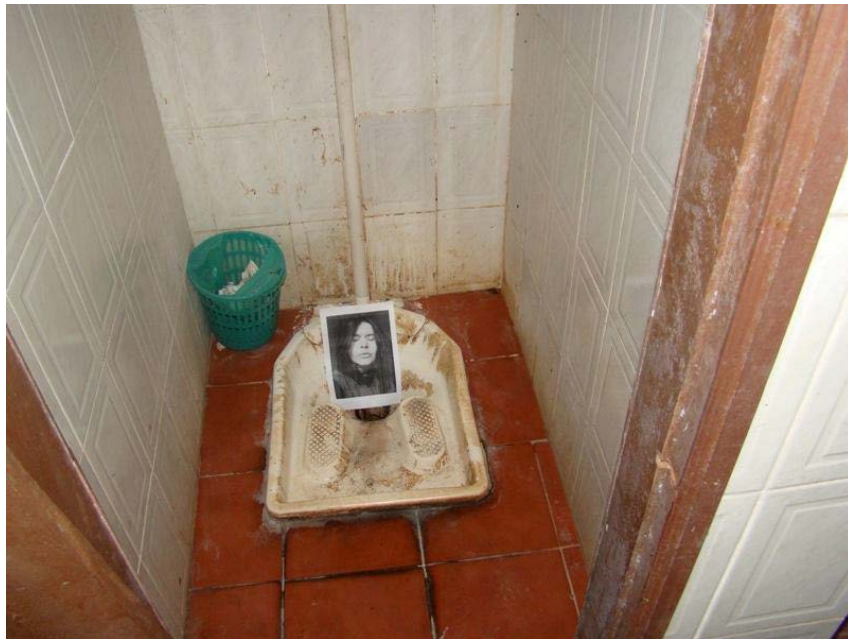


Imagem 4: Lúcia Gomes, 48H Ditadura Nunca Mais, 2009. Registro fotográfico da Interferência em locais de tortura em Quatipuru, Estado do Pará. Fonte: Fundação Lúcia Gomes.



Imagem 5: Berna Reale, *Ordinário*, 2013, vídeo 3`13``. Imagem de registro fotográfico de Janduari Simões.
Fonte: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/atuais?exp=421>



Imagem 6: Armando Queiroz, *Pé na Cova*, 2008, vídeo. *Frames*. Realizado no provável local de vala comum onde foram enterrados os 252 prisioneiros do massacre do Brigue Palhaço. Fonte: Fundação Rômulo Maiorana. Catálogo Arte Pará 2011. 29ª edição, p. 45.