

## **BARRICADAS NAS ARTES**

PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA<sup>1</sup>

### **RESUMO**

A partir de uma reflexão sobre a caminhada como prática artística o artigo busca o seu oposto, ou seja, ações que detêm o movimento, interditam acessos e rompem com o fluxo dos corpos no espaço. Para este fim, discorre sobre a poética de trabalhos e artistas distintos, que buscam provocar o público obstruindo a passagem.

**PALAVRAS CHAVE:** arte - barricada - caminhada

A pé, rastejando, de bicicleta, a cavalo, no campo, na natureza, no espaço urbano, trajetos curtos, longas distâncias, percursos aleatórios ou rotas pré-determinadas. Visitar, flunar, marchar, vagabundear, ficar à deriva. A partir do século XX, as práticas artísticas que exploram o deslocamento e a caminhada consolidaram-se no campo da arte.

Somente no último século, ao desvencilhar-se da religião e da literatura, o deslocamento adquiriu o estatuto de puro ato estético. Atualmente é possível construir a história da caminhada como uma forma de intervenção urbana, que intrinsecamente contém os significados simbólicos do ato criativo primário: o errar enquanto arquitetura da paisagem, onde o termo paisagem indica a ação da transformação simbólica, e não somente física, do espaço antrópico. (Careri, 2003, p.20)<sup>2</sup>

Um dos precursores desta prática foi o artista brasileiro Flávio de Carvalho. Na década de 1930, Carvalho realizou a *Experiência n.2* (1931), na qual caminhou na contramão de uma procissão católica com a cabeça coberta com um boné. A experiência resultou na perseguição do artista que precisou esconder-se dos devotos, “ele só escapou de um linchamento pela

---

<sup>1</sup> Artista brasileira, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília e bolsista da CAPES. E-mail: patriciateles86@gmail.com

<sup>2</sup> Only in the last century has the journey-path freed itself of the constraints of religion and literature to assume the status of a pure aesthetic act. Today it is possible to construct a history of walking as a form of urban intervention that inherently contains the symbolic meanings of the primal creative act: roaming as architecture of the landscape, where the term landscape indicates the action of symbolic as well physical transformation of anthropic space. (Careri, 2003, p.20)

intervenção da polícia. O conflito surgia do embate entre o corpo físico, singular e fragmentário do artista provocador e o corpo místico e unitário dos fiéis” (Osório, 2005, p.12).

Em 1978, Paulo Bruscky vagou pelas ruas de Recife com uma placa, pendurada em seu pescoço, com a frase escrita: ‘O que é a arte? Para que serve?’. Na década de 90, a artista cubana Tania Bruguera andou em Cuba e nos Estados Unidos com um traje feito de ‘terra cubana’, madeira, pregos, unhas e cola. A ação, intitulada *Destierro* (1998-1999), faz referência a um objeto religioso conhecido como *Nkisi-nkonde*. Na obra *Palomo* (2012), a performer Berna Reale cavalgou pelas ruas do centro de Belém com uma focinheira na boca, trajando uniforme policial e montada em um cavalo vermelho.

A artista argentina Ana Gallardo, na falta de um local para guardar os móveis herdados, utilizou uma bicicleta para construir sua *Casa Rodante* (2007). Em 2014, ano em que o Brasil sediou a Copa do Mundo, a performer Flávia Naves realizou a ação *À Brasileira* (2014). Naves criou a figura da *Carnavalesca*, vestida com a indumentária de uma passista de escola de samba e com o rosto coberto com uma máscara de gás, caminhou pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, pela orla de Copacabana e no Aeroporto Galeão (fig.1).



**Figura 1** - Flávia Naves, *À Brasileira* (2014)

Fonte: Foto de Carolina Calcavecchia

São inúmeros os exemplos de ações que compreendem o deslocamento do corpo no espaço urbano. Trabalhos que empregam o caminhar como prática poética para discorrer sobre temáticas múltiplas: violência policial, religião, poder público, crise imobiliária, o estatuto da arte, entre outros. Performers como Tania Bruguera, Berna Reale e Flávia Naves rompem

com o fluxo do cotidiano, subvertem a rotina urbana, surpreendem e desestabilizam o olhar das pessoas que passam por esses corpos.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (Fabião, 2008, p. 237).

As caminhadas artísticas interrompem o trânsito 'automatizado' dos transeuntes, que param para observar o deslocamento dos corpos e das coisas, ou até mesmo para segui-los. Uma roupa estranha, uma casa-bicicleta, um cavalo vermelho, uma passista mascarada, uma escultura ambulante, elementos que ativam a percepção do outro para o momento presente. Não obstante, há trabalhos cuja poética não reside no movimento da caminhada, mas, ao contrário, em reter a passagem dos corpos e das coisas.

Na exposição *Primeiros Papéis do Surrealismo* (1942), Marcel Duchamp envolveu as pinturas da mostra com um fio, ziguezagueando o cordão por todo o espaço da exposição, dificultando assim a passagem dos visitantes. Em 1960, Arman realizou a exposição *Le Plein* na Galeria Iris Clert em Paris. Na ocasião, o artista encheu de material descartado todo o espaço expositivo da Galeria, de modo que os espectadores eram impossibilitados de entrar. Da rua, o público podia observar o interior da Galeria através da vitrine. Por meio de suas intervenções artísticas, os artistas franceses provocavam os espectadores e questionavam o estatuto da obra de arte.

Durante o *Ciclo de Arte Experimental de Rosario* (1968), a artista argentina Graciela Carnevale realizou a ação *El Encierro*, na qual trancou os espectadores em uma sala e foi embora. Foi preciso quebrar a parede de vidro para que o público saísse do confinamento. Assim como o Brasil, a Argentina atravessou um duro golpe militar. Ações como a de Carnevale – de impedir o ir e vir, de estorvar a liberdade de circulação dos visitantes da mostra – além de provocar os espectadores e tensionar os limites da arte, discorre sobre o contexto político de violência e repressão ditatorial.

Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. (...) Previene de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra consideración de los impulsos naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio (Carnevale, 1968, s.p.).



**Figura 2** – Christo e Jeanne Claude, *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (1961)

Fonte: <http://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain>

Também na década de 1960, Christo e Jeanne Claude construíram uma barricada, com grandes barris coloridos de combustível, fechando a passagem da Rua Visconti em Paris (fig.2). A obra, *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (1961-1962), remete a dois eventos importantes, o início da construção do Muro de Berlim (1961-1989) e a Guerra de Independência Argelina (1954-1962). Neste último, os argelinos que lutavam contra a colonização francesa, construíram barricadas como um ato de resistência. Em escritos acerca da obra, os artistas descrevem as características e dimensões da barricada e discorrem sobre as

funcionalidades da “cortina de ferro”, que seria própria para facilitar o trabalho público nas vias ou para construir uma rua sem saída. Por fim, apontam que a ação poderia ser repetida por toda a capital francesa<sup>3</sup>.

Por outra parte, o bloqueio da passagem pode ocorrer sem que esta seja a intenção do artista. Neste âmbito, Richard Serra protagonizou um dos casos mais notórios. Serra criou uma escultura encomendada pela GSA (*US General Services Administration*) para *Federal Plaza* de Nova York. A peça de ferro, intitulada *Tilted Arc* (1981), possuía grandes proporções: 36 metros de comprimento, 3,70 metros de altura e uma inclinação de 30 centímetros em direção a *Courthouse* (Edifício da Corte Internacional).

Diferente de Carnevale, Christo e Jeanne Claude, Richard Serra tencionava ‘abraçar’ as pessoas que caminhassem pela praça. Entretanto, sua intenção não foi bem recebida pelos nova-iorquinos, a escultura foi considerada um empecilho no caminho, um obstáculo inoportuno que privava os passantes de ver o horizonte e de circular livremente.

Em geral, barricadas são símbolos de luta e resistência associadas a atos de violência e confronto. São construídas com o intuito de travar o avanço do inimigo. Contudo, *Hanging Garden* (2008) de Mona Hatoum subverte essa lógica. A artista construiu uma barricada empilhando sacos de terra com sementes dentro, com o passar do tempo, as sementes brotaram compondo um grande paredão verde (fig.3), portanto, a barricada foi transformada em um “jardim suspenso”.

A poética de Hatoum não foi pensada para dificultar ou impossibilitar a circulação de pessoas, animais ou veículos. Hatoum é oriunda do Oriente Médio, uma zona de conflitos intensos, entretanto, ao contrário de *El Encierro* de Carnevale, *Hanging Garden* opera não pelo confronto com o público, mas por seu caráter sensível, por meio de sua potência visual e simbólica.

---

<sup>3</sup> This "iron curtain" can be used as a barricade during a period of public work in the street, or to transform the street into a dead end. Finally its principle can be extended to a whole area or an entire city. Disponível em < <http://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain?view=info> > Acesso em 28.mar.2019.



**Figura 3** – Mona Hatoum, *Hanging Garden* (2008)

Fonte: <https://www.timeout.com/london/art/mona-hatoum-the-more-people-can-relate-to-the-stuff-the-happier-i-am>

A barricada de Hatoum foi transformando-se pelo processo natural de crescimento da vegetação, mas este processo de transformação também pode ocorrer por meio da intervenção humana. Na ação *Barrenderos* (2004), Francis Alÿs contatou vinte varredores de rua que, alinhados com vassouras, deslocavam o lixo urbano das ruas do centro da Cidade do México até o ponto em que não se pudesse mais mover os despojos amontoados.

Os performers foram instruídos a empurrar o lixo até que a massa de desperdícios os detivesse (fig.4). Nesta ação coletiva o progresso dos varredores gera uma ‘massa urbana’ que os impede de continuar. De acordo com o artista, o lixo do centro histórico da capital do México reflete “a questão da inércia na política de massas e na vida dos conglomerados urbanos”<sup>4</sup>.

Em *Barrenderos* o deslocamento é a obra e não o objeto escultórico em si, a poética do artista se fundamenta na ação de varrer os resíduos urbanos e esta existe somente enquanto é executada. A ação culmina em um amontado de lixo que esvaziasse de sentido sem a presença dos varredores.

---

<sup>4</sup> “The question of inertia in mass politics and in the life of urban conglomerations”. Disponível em < [https://issuu.com/francisalys/docs/a\\_story\\_of\\_deception](https://issuu.com/francisalys/docs/a_story_of_deception) >. Acesso em 28.mar.2019.



**Figura 4** – Francis Alÿs – *Barrenderos* (2004)

Fonte: [http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_feature/cO1vhAVQa9eIY8nXEPHr/?lang=ja](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/cO1vhAVQa9eIY8nXEPHr/?lang=ja)

Exceto por Richard Serra e Mona Hatoum, os trabalhos de Duchamp, Arman, Carnevale, Alÿs, Christo e Jeanne Claude detêm a caminhada por meio da obstrução do caminho, do entupimento das ruas ou das galerias, do encarceramento do público. A ironia, a agressividade, o imprevisto, o risco e a provocação, caracterizam, em maior ou menor grau, os trabalhos abordados. Estas práticas artísticas formam o conjunto de referentes artísticos da obra, de autoria própria, *Montulho Barricada* (2017).

*Montulho Barricada* consiste em ressignificar um amontoado de entulho por meio de sua redistribuição no espaço. Para este fim, escombros, latas de tinta, pedaços de pau, blocos de concreto, faixas, cadeiras quebradas, entre outros resíduos, foram trasladados do local onde foram jogados até o caminho entre o Restaurante Universitário e o Minhocão (ambos prédios da Universidade de Brasília), um trajeto de intensa circulação de passantes. Os objetos encontrados no campus da UnB foram depositados em um ponto estratégico, no qual o caminho torna-se mais estreito e rodeado por arbustos.

O entulho foi utilizado na construção de uma ‘barricada’ com a finalidade de desautomatizar a passagem dos transeuntes, desarticulando o movimento cotidiano de circulação dos corpos. A produção da barreira visava provocar nos passantes uma tomada de decisão, seja ela a de travessar, desviar ou de desmantelar o obstáculo. Desta forma, o trabalho reflete sobre a questão da caminhada a partir de duas instâncias: em um primeiro momento a caminhada se dá no ir e vir dos atuantes, no vai e vem dos corpos que carregam o entulho do espaço no qual foi depositado ao ponto onde será construída a barricada.



**Figura 5** – Patrícia Teles, *Montulho Barricada* (2017)

Fonte: Arquivo Pessoal

Por último, o estudo da caminhada reside na relação dos passantes com a estrutura armada. A maioria dos passantes optou por desviar-se do caminho habitual, seguindo o fluxo de pessoas que davam a volta pelo gramado do campus. Alguns transeuntes empurraram ou removiam - por vezes mais violentos, por vezes mais cuidadosos - parte da barricada para poder passar. Durante as duas horas de observação somente um senhor derrubou toda a estrutura.

Transladar os objetos descartados para uma localização de fluxo constante de pessoas implica um novo sentido para o entulho, este deixa de ser uma massa amorfa, cotidiana, encoberta, imperceptível e torna-se uma substância ‘viva’, notória, que desorienta os passantes. Portanto, o trabalho fundamenta-se na relação com os estudantes e funcionários que transitam no campus.

*Montulho Barricada* gera distintas leituras dos pedestres: uma estudante ficou apreensiva por acreditar tratar-se de uma greve; um senhor, que habita o campus, pensou ser uma provocação dos vigias que trabalham na Universidade e provavelmente o monitoram; alguns estudantes afirmavam, com deboche, que o montante de entulho era uma ‘obra de arte’.

Ademais das interpretações divergentes promovidas pela redistribuição dos objetos no espaço, a barricada provoca uma redistribuição dos corpos, que saem do fluxo habitual de caminhada e necessitam atravessar outros espaços para chegar ao seu destino. Isto porque a estrutura se encontra no entremeio, apontado por Onfray (2009) como uma ‘zona branca, neutra’, entre o ‘lugar deixado’ e o ‘lugar cobiçado’. O autor refere-se a longas distâncias, entretanto o termo

é apropriado para pensar, não somente o entulho, mas o próprio caminho como algo ressignificado. Em outras palavras, com o deslocamento dos escombros, o entremeio deixa de ser uma zona branca e neutra e passa a ser um perímetro ativo.

Por fim, está breve abordagem de obras que rompem o fluxo e detém a caminhada aponta, em grande parte, para ações efêmeras cuja temporalidade depende de fatores como o trajeto a ser percorrido, a velocidade do deslocamento ou a intervenção de terceiros. Ações que subvertem a lógica do mercado de arte e dos espaços museísticos engessados, do objeto de arte único e acabado em prol do processual, do precário e do transitório. Transcendem o pensamento do artista-gênio kantiano, dotado de talento para a “arte bela”, colapsam as categorizações e denominações artísticas em nome de novos predicados, na qual o deslocamento é prática, o entulho é matéria e os espaços são múltiplos.

## **BIBLIOGRAFIA**

CARERI, Francesco (2003) *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CARNEVALE, Graciela (2017) *Graciela Carnevale: 7 al 19 de octubre*. Rosario, 1968.

Disponível em

<<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753392/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: 27.nov.

FABIÃO, Eleonora (2008) “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, Universidade de São Paulo, v.8, p. 235-246.

ONFRAY, Michel (2009) *Teoria da Viagem*. Porto Alegre: L&PM.

OSÓRIO, Luiz Camillo (2005) “Eu sou apenas um: as experiências de Flávio de Carvalho”.

In: *Caderno 1 – Performance*. RIBEIRO, José Augusto (Ed.). São Paulo: Edições SESC-SP e Associação Cultural VídeoBrasil.

SENIE, F. Harriet (2009) “A Polêmica em torno de *Tilted Arc*: um precedente perigoso?”.

*Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, v.17, p.149-165.