

Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino*

Talita Trizoli

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Nesse artigo, proponho a expansão do conceito *Arte de Guerrilha*, cunhado por Frederico Moraes em 1970, a partir de análises com ênfase feminista, em alguns trabalhos de Anna Vitória Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Theresa Simões. Tais artistas, além de apresentarem índices de Parresía foucaultiana em suas poéticas, articulam-se aqui como evidências da participação feminina na dita Arte de Guerrilha, denominação essa que possui seus nomes mais representativos ainda do gênero masculino.

Palavras-chave: Arte feminista, Arte de guerrilha, Brasil anos 70

In this paper, I propose the expansion of the concept Guerrilla Art, coined by Frederico Moraes in 1970, from feminist analyzes with emphasis in some works of Anna Victoria Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino and Theresa Simões. These artists, in addition to having Foucault's parresia rates in his poetic, are articulate here as evidence of women's participation in the Guerrilla Art, a designation that has its most representative names in male, still.

Key-words: feminist art, guerrilla art, Brazil 70.

* O presente artigo é uma versão estendida do texto publicado em inglês pela revista feminista N.Paradoxa: TRIZOLI, Talita. Brazilian Art Guerrilla: expansion of poetic fields during the Brazilian military dictatorship in Anna Victoria Mussi and Teresa Simões. N.Paradoxa, v. 35, p. 03, 2015. Disponível em: <http://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=35>

No texto de apresentação da mostra "Do corpo à Terra" de 1970, o crítico mineiro Frederico Moraes apresentou o conceito de *Arte de Guerrilha*, ao definir a produção político-crítica de alguns jovens artistas participantes da mostra em Belo Horizonte. Em sua formulação:

"O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada... A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um, 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, isto é, criação."¹ (MORAIS, 1970:26)

Na assertiva de Moraes, o artista seria então um combatente do simbólico e um propositor de situações de risco que desencadeariam medo e receio no espectador, e a Arte um dispositivo de guerrilha urbana e poética, capaz de captar e interferir em seu tempo. Tal concepção corresponde a uma tentativa de delimitação conceitual e crítica das ações artístico-poéticas elaboradas por parte de uma juventude criadora, com ênfase política e cunho crítico, afastadas de práticas de investigação formalista e de enaltecimento do imaginário nacional, e que atuavam dentro de certo eixo de formação: ora entre as relações críticas de troca (e Moraes e Pedrosa seriam dois nomes fortes nessa equação), ora entre os espaços de experimentação e estudo do MAM-RJ e da Escola de Belas Artes da UFRJ.

É pertinente notar que tal conceito de Moraes concentrava-se com maior ênfase nos trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonso, apenas para citar alguns nomes de artistas presentes em suas mostras, em detrimento de outros agentes do gênero feminino, como Theresa Simões, Odila Ferraz, Pietrina Checcaci, Wanda Pimentel e mesmo sua esposa Vilma Martins – e tal postura, infelizmente, acabará por delimitar o recorte histórico do período, e sedimentar um cânone sobre a arte brasileira dessa geração.

Em bibliografia relativamente recente, tal concepção de arte política vem sendo retomada tanto por uma via de revisionismo crítico da produção de época, quanto por apropriações contemporâneas que visam uma reinstauração política do fazer artístico. Para citar obras próximas à questão, é pertinente considerar o livro de Claudia Calirman, "Arte Brasileira na Ditadura Militar" e "Arte de Guerrilha" de Artur Freitas. Apesar de um curto intervalo entre as publicações (o livro de Calirman em inglês é de 2012, o de Freitas 2013), vale a observação de que ambos os autores, para audiências diferentes, se propõem a estabelecer um panorama didático sobre o cenário das artes durante a ditadura civil-militar. Tendo o mesmo recorte temporal, bibliografia similar e convergência de artistas, ambos propõem uma aproximação da arte dos ditos "anos de chumbo" sobre a chave da resistência simbólica e da guerrilha poética – um dueto que ressoa as premissas de Moraes, sobre uma égide acadêmica de *revival* crítico.

¹MORAIS, Frederico. *Do corpo à obra*. In: Op cit, p. 26.

Poder-se-ia citar também autoras e autores que discorrem sobre o período, e que perpassam a problemática da arte política como dispositivo de combate e resistência: Celso Favaretto com ambos os livros sobre Tropicália e Hélio Oiticica, onde a prática política reside no movimento de pulsão e embaralhamento da Arte com a Vida, Ligia Canongia que também segue pela vertente de um levantamento panorâmico com fins didáticos, Marcelo Ridenti com um já icônico estudo sobre as convergências da cultura com a militância durante o período ditatorial, Cristina Freire e Dária Jaremtchuk, que analisam a produção artística do período, uma sobre a chave das relações museológicas e de trânsito institucional de artistas latino-americanos com vocabulário conceitualista, outra também preocupada com trânsitos dos agentes poéticos, mas com enfoque nos movimentos de exílio, troca e contradições de relação com o maquinário estatal.

Nessas pontuais indicações, as quais complementam-se para a constituição de um panorama das atividades e motivações da época, contata-se um aspecto em comum, resultado, ainda de fundo, de certa postura patriarcal inconsciente do sistema das artes: grande parte dos protagonistas nessas narrativas são do gênero masculino.

Mesmo considerando a intensa e incontestável presença da produção da dupla de Lygias: Clark e Pape – com trabalhos de aglutinação e desencadeamentos de problemáticas plástico-discursivas, e que estabeleceram um conjunto de problemas outros no fazer artístico, inaugurando um corpo de ação pautado pelo Outro como força-motriz, da experiência estética – a grande parcela de artistas nas exposições, coletivas ou individuais, mostras experimentais e ações de investigação norteiam em sua maioria artistas homens, ficando as artistas mulheres em segundo plano, como coadjuvantes (quando aparecem nos estudos e narrativas oficiais).

Assim, a partir de uma perspectiva de crítica feminista da cultura e da história da arte, é pertinente verificar que desde o texto inaugural de Moraes, mas também na produção escrita derivativa dele, oblitera-se a participação de artistas mulheres nessas exposições, assim como na delimitação de uma arte política de caráter guerrilheiro – postura essa não exclusiva das análises críticas da arte de ênfase política, mas de larga extensão por toda narrativa oficial da historiografia da arte, como já evidenciado por Linda Nochlin ao destrinchar as estruturas de interdição à formação e circulação das mulheres artistas no sistema europeu do XIX, mas também com Griselda Pollock e suas intervenções epistemológicas em contato direto com os ambivalentes estudos ditos 'pós-modernos', Amelia Jones que segue dos estudos performáticos para as investigações de caráter *Queer* na recente produção artística, e Heloisa Buarque de Holanda e Ana Paula Cavalcanti Simioni, ambas atuando na investigação crítica da produção poética de mulheres artistas no Brasil, considerando as especificidades de contingências de seus período de estudos, respectivamente a década de 70 com a abertura política, e o século XIX com a virada para o Moderno.

Com esses parâmetros, proponho aqui a expansão do conceito *Arte de Guerrilha* de Moraes, assim como de seus desdobramentos nas pesquisas recentes, a partir das

análises de alguns trabalhos que apresentam índices de Parresía foucaultiana em suas poéticas.

O conceito foucaultiano aqui empregado, que diz respeito a prática de veridicção por excelência, opera como mediador ético das ações artísticas, no sentido de permitir um estabelecimento crítico das vivências ético-poéticas em sua potência de enfrentamento, já que sua tradução é "fala-franca", ou seja, o ímpeto, a coragem e a obrigação de se dizer a verdade, mesmo que sobre risco².

Para uma efetiva existência do gesto parresiático, é preciso considerar alguns aspectos, como a espontaneidade no ato do emissor, uma 'pureza' no vocabulário devido a seu caráter impulsivo de confissão, e uma situação de risco de vida, eminência de morte (mesmo que simbólica). Foucault sintetiza:

"A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve".³

Sua correlação então, no âmbito da Arte de Guerrilha de Morais, segue pela via de um envolvimento ético, mesmo que com ares romantizados, das possibilidades de transcendência e emancipação política via experiência estética. Estabeleço aqui um vínculo com a produção das mulheres artistas nesse quesito, por considerar as contingências e especificidades dos gêneros um fator potencializador da prática política, ainda mais quando materializada no campo das artes.

Assim, trabalhos de Anna Vitória Mussi, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Theresa Simões (essa última, única participante da mostra de Morais que gerou o conceito) articulam-se aqui como evidências da participação do gênero feminino na Arte de Guerrilha.

No caso de Anna Vitória Mussi e Sonia Andrade, as artistas fazem uso do arcabouço das chamadas Novas Mídias da época (fotografia, filmes e seus derivados), para pensar não apenas a natureza das imagens e seus processos de formação, recepção e constituição crítica, mas também para elaborar ícones das lutas e resistências políticas, possíveis, durante o período ditatorial.

Em sua produção juvenil, quando Mussi iniciava sua carreira durante os cursos com Ivan Serpa e as experimentações de filme nos laboratórios do MAM-RJ, é possível verificar uma prática corrente de sua geração, que é a apropriação poética de imagens de larga circulação midiática, como gesto de enfrentamento e subversão dos discursos oficiais.

² "A *parresía* é uma *certa maneira* de dizer a verdade". FOUCAULT, Michel. A Coragem da verdade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 51.

³ FOUCAULT, Michel. Op cit, p. 13.

Nos recortes de fotografia de jornal, que sofrem interferência da artista com desenhos de ossos e possíveis objetos de caráter ritual⁴, como pratos, copos e altares, percebe-se uma transmutação do osso, um símbolo do *vanitas*, tanto em objeto de combate quanto oblação. A peça alçada à condição de signo de arma, aparato de labor, funciona também como um ponto de referência para uma cripta coletiva, de omissão de memória. Há totens e monumentos dispostos centralmente ao longo desses trabalhos, intensificados pela apropriação do monumento moderno (a fotografia), e efetuando assim uma também condição de adoração do inevitável. A artista comenta: *Minha pintura apresenta ossos. E uma angústia. O que fica de transitório, e nada é tão transitório quanto o osso. E mórbido. É uma pintura expressionista com ligações surrealistas e preocupações sociais.*⁵

O largo uso da cor preta nessas imagens, principalmente como um método formal de homogeneização da paisagem, estabelece uma aura de mistério e eminência de tragédia, onde as figuras em branco e tons de cinza, os remanescentes da imagem original de jornal, instituem-se como símbolos de resistência, e de manifestações de luto.

Mussi nessa primeira série de 68, fala de um luto político, coletivo. "Muralha" e "A rebelião" inauguram um cortejo imagético de lamentação grupal, que aos poucos vai sendo mesclado pelo privado, pelo particular, como no caso de "A arma", "A espera" e "A cerimônia". A fatalidade dessas imagens segue desde a presença de uma massa informe, cinza, quase que como fantasmas ou sopros de sujeitos, e talvez prestes a se tornarem mais uma pilha de ossos, atributos de morte, até a consternação subjetiva defronte os vestígios dessa coletividade, com uma tentativa animista de luta.

Já Sonia Andrade, com os vídeos experimentais da década de 70, originalmente um conjunto de primeiros estudos da mídia, sem titulação, mas muitas vezes com codinomes, como feijão, fio, gaiola, dentes, tv's, martelo entre outros, percebe-se construções narrativas conceituais que tomam de assalto gestualidades banais, as quais são cooptadas e transmutadas em sentidos poéticos de resistência e crítica cínica.

Do conjunto de oito, tratemos aqui de três videoteipes, com os codinomes "Martelo", "Gaiola" e "Tv's". Apesar de todo conjunto apresentar uma uniformidade de problematização sobre a natureza e possibilidades da imagem em movimento, juntamente a uma afinada percepção das contrariedades e interdições do cotidiano mundano de um estado de exceção, as três peças aqui escolhidas, recortadas, possibilitam um olhar específico sobre os depósitos de forças sobre os corpos, e suas possibilidades de negociação e desvio dentro de uma estrutura autoritária – aliás, mais abstrata e fluída que matéria e jurídica.

⁴ STODIECK, Beto. O jornal. Rio de Janeiro. 10 de abril de 1970.

⁵ Idem.

No primeiro videoteipe, realizado entre 74 e 77 com auxílio tanto de Tom Azulay quanto Andreas Hauser, vemos uma mão feminina passivamente depositada sobre uma tábua de madeira. Imóvel, com pregos entre os dedos que são atingidos por um martelo, instala-se no espectador uma condição de incomodo e angústia, pela possibilidade dos golpes escaparem as cabeças das pontas metálicas e atingirem a mão branca, estática. Passada a condição de ameaça da agressão, outra gestualidade se instaura, fortificando a condição de risco e interdição, pois fitas de borracha preta são grosseiramente transpassadas entre os pregos, numa tentativa de intensificar a imobilidade e aprisionamento da mão.

No segundo vídeo, Sonia em tomada única, sentada em um jardim privado e aparentemente bem cuidado, passa a embrenhar-se em pequenas gaiolas de pássaros, penetrando nas pequenas estruturas metálicas com suas extremidades: cabeça, mãos e pés, e desajeitadamente esforçando-se por se movimentar, ignorando seus "grilhões" simbólicos, ridículos e inadequados.

Já no terceiro vídeo, a artista, novamente em tomada única, calmamente se dirige a uma pilha de televisores ligados em canais abertos diversos, os quais transmitem tanto telejornais quanto programas de variedade e filmes. Um por um ela os desliga, sem se importar muito com o conteúdo da transmissão e o encerramento da comunicação unilateral, para no fim, encarar a câmera de modo sóbrio e indiferente, deixando em aberto um gesto final de encerramento da gravação.

Nas três peças descritas acima, é possível verificar uma seletiva de gestos performáticos para a câmera, onde alegoricamente materializam-se as condições de existência e subjetivação dos indivíduos, sobre o jugo de uma estrutura política sem representação direta e conexão com as contingências dos cidadãos. Nos trabalhos de Sonia Andrade, a opção formal por analogias, sugestionalidades, desvios simbólicos e metáforas da banalidade adquirem a condição de peças ético-poéticas de seu tempo, crônicas de uma mundaneidade de controle e embargo. Marisa Flórido César realiza uma boa síntese dessa prática:

Posturas que exibem uma inadequação, um estremecimento no interior dos sistemas, pois reivindica ritmos diferentes àqueles que são assinalados às existências, entre o visível e os modos de enuncia-lo, exibi-lo e significa-lo. E essa é dimensão, mais que estética, ético-política de sua obra.⁶

Na mesma chave operacional de Sonia Andrade, onde vemos um uso metafórico das gestualidades frente a câmera, em performances privadas que abarcam as limitações políticas das subjetividades, Maiolino também experimenta essas ações em super 8, usando seu rosto como suporte para um depósito simbólico das circunstâncias, possibilidades e cerceamento de discursos.

⁶ CÉSAR, Marisa Flórido. Sobre servidões e liberdades. In: Sonia Andrade. Retrospectiva 1974-1993. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011, p.13.

Enquanto Andrade aproxima-se mais das narrativas cinematográficas, apresentando pequenas crônicas de caráter surrealista sobre as contingências nacionais, Maiolino opta por uma posição mais intimista e mesmo pulsional. Em particular, em duas peças da série Fotopoemação, com apelidos "De:Para" e "O que sobra", ambos de 74, a face jovem da artista é auto infligida por objetos e ferramentas pertencentes ao cotidiano, mas que apresentam índices de violência do privado. Ora utilizando uma fita vermelha de tecido que tanto emerge, enfeita e aprisiona o plácido rosto da artista, ora 'aplicando' uma tesoura que ameaça cortes sobre línguas, narizes e orelhas, Maiolino estabelece uma ponte entre as micro-violências do espaço doméstico e suas práticas de controle e normatização dos corpos femininos, mas também com as relações públicas das possibilidades de expressão discursiva, das angústias e desejos. Em ambos os casos, o que se vê é novamente uma condição de ameaça sobre as vontades de existência.

Anterior a essa prática performática privada para a lente das câmeras, é pertinente considerar aqui a fase pop da artista, em especial a peça "O herói", de 67, que tanto se apresenta como gravura quanto pintura sobre madeira, e onde vê-se nela a transmutação plástica daquilo então que fantasmagoricamente ameaça as subjetividades: a constituição icônica de heróis, sobre o jugo de um estado de violência, autoritarismo e interdição.

A caveira, que aqui já não é *vanitas*, mas índice direto da morte, apresenta-se como autoridade - ainda que de subjetividade ausente - das forças estatais, militares e jurídicas que desencadearam o golpe civil-militar de 1964, e que ao longo de 30 anos, controlaram, perseguiram, mataram e torturam os dissidentes e opositores políticos - com suas devidas flutuações de liderança e contingência, se considerarmos as variantes de chefia, os fluxos de resistência e as relações de poder e comércio com outros Estados.

Por fim, há a produção hoje profundamente esquecida e obliterada de Theresa Simões, antiga musa da geração vanguardista, e poeticamente bélica, dos entornos cariocas.

A artista, na mesma chave argumentativa que suas contemporâneas aqui citadas, se apropria de imagens de larga circulação cotidiana, oriundas do fotojornalismo ou de publicações de arte impressa, geralmente de tradição clássica e canônica em âmbito nacional e internacional, a fim de estabelecer uma espécie de heráldica *pop* das lutas sociais.

Algumas telas da "Série Faixas de Memória", executadas no ano de 68, quando a jovem artista passou a ilustrar de modo mais constante o circuito expositivo de vanguarda, efetuados antes de sua estadia em Nova York e sua virada escultórica para o mármore e neon, apresentam um uso constante de cores vibrantes, superfícies chapadas, típicas do vocabulário compositivo da Nova Figuração. As estruturas pictóricas funcionam pela justaposição de grandes massas de cor sólida, com poucas gradações cromáticas e manchas expressivas, dando assim ênfase ao caráter artificial das imagens, seu ar de simulacro do imaginário, como recortes de revistas sobrepostas sobre papeis coloridos, ou cenários românticos de um sublime tropical.

A relevância desses trabalhos para a discussão aqui posta é justamente seu caráter de crônica política da memória pessoal da artista, inserida na mesma tradição de pintura histórica revolucionária, mas em outras proporções e outras 'confabulações' formais que a acadêmica – e exerceram tão bem sua função a ponto de serem apreendidas e destruídas após a censura da II Bienal da Bahia em 1968.

Com ferramentas dissonantes, mas convergentes de suas contemporâneas, Simões efetua uma captura de fantasmas políticos, mas não em um exercício experimental e subjetivo, mas sim pelo viés de ascensão de estandartes das novas sacralidades modernas, já que, segundo Barthes, "os grandes retratistas são grandes mitólogos".⁷

Simões evoca mitos urbanos de revolução, efígies modernas da revolta juvenil. São rostos inflados pela fúria revolucionária em sua subjetividade, integrados pela massa combativa, ou então elevados à categoria de ícones/monumentos de uma utopia distante, mas almejada. Maio de 68 e UNE tornam-se pares imagéticos da Revolução Francesa e das batalhas épicas do período mercantil e colonial.

As imagens eleitas para essa construção historiográfica dos conflitos políticos de contracultura são ainda as formações canônicas da História da Arte e seus dispositivos de exaltação discursiva da heroicidade nacional e do desejo masculino; são os mitos da Modernidade. Vemos ali exposto o lamento maternal com roupas mundanas, lânguidos corpos de ambos os sexos, mas apenas os femininos em nu, vitimados eroticamente em poças de sangue e exalando lascívia. Fragmentos referenciais de "Almoço sobre a Relva" de Manet, "A liberdade guiando o povo" de Delacroix, "O Beijo" de Rodin, "Madonna Belvedere" de Rafael Sanzio, mas também "Moema" de Victor Meireles, "Tiradentes" de Pedro Américo, e fotografias de Maio de 68 e da passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, mesclam-se em uma heráldica contemporânea, em toda sua estaticidade fúnebre de *memorabilia* das grandes circunstâncias da vida.

Do mesmo modo que a pintura histórica possuía como função pública a oficialização de uma memória bélica de conquista e triunfo, ou como um clamor ao combate nacionalista - se considerarmos as pinturas de Davi sobre a Revolução Francesa e Napoleão, ou mesmo a "Batalha de Avaí" de Pedro Américo – as pinturas de Simões posicionam-se como testemunho poético do espírito rebelde e político da juventude, com suas respectivas contradições pulsionais. E a clara oposição entre as narrativas revolucionárias de combate/ resistência e imagens idílicas pertencentes a um imaginário visual sobre a paisagem brasileira, evidencia um projeto de memória insurreta de sua geração.

A natureza como uma imposição cruel à vida é um sintoma intensificado pela topografia agrícola ali manifestada, com campos de plantação e seus sulcos geométricos, ordenados, civilizados, salientando o caráter econômico e político do

⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 58.

novo imaginário rural, e sua oposição em relação ao ideal doce e gentil do interior brasileiro pré-industrialização.

Breve conclusão (ainda que em construção)

Para finalizar, comenta-se aqui que a produção dessas quatro artistas, que oscila entre vertentes figurativas de vocabulário pop e problematizações de caráter conceitualista, evidencia exercícios de expurgo dos traumas em meio a crises políticas e de ruptura das relações de subjetivação, mas também, cada uma ao seu modo, operam pela chave do testemunho poético de seu tempo. Tais produções ancoram-se nos preceitos ainda modernos de apreensão das contingências de sua época e de declaração visual do espírito jovem de então, mas adquirem relevância justamente pelos índices de parresía foucaultiana, e sua ainda pertinência em tempos de subversão de direitos civis e massacre constitucional atual.

Seu tempo é de guerrilha e seus espíritos são do combate (artístico) e mostram-se como exemplos de resistência e negociação a nova geração de arte-política, de mulheres ou não.