

## O ESTRANHO VALE DE ARTUR BARRIO E EDGARD NAVARRO

Frederico Franco<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma discussão a respeito do fluxo de conceitos estético-políticos entre o filme *O Rei do Cagaço*, de Edgard Navarro, com três obras do artista visual luso-brasileiro Artur Barrio, especificamente *Trouxas de sangue*, *Livro carne* e *21 Petites Sculptures en Cheveux*. O artigo parte, primariamente, de uma reflexão a partir de pressupostos de uma nova vanguarda brasileira a ser construída por meio de uma ruptura com os moldes clássicos do fazer artístico ao longo dos anos 1960 e 1970. Lendo textos de autores como Décio Pignatari, Frederico Moraes e Hélio Oiticica, nota-se, por exemplo, uma excessiva, porém fortuita, ideia em ter o corpo como protagonista dessa proposta vanguardista. Em seguida, será realizada uma leitura do conceito do *vale da estranheza*, oriundo de um estudo do robótico japonês Masahiro Mori adaptado, aqui, para o ramo da estética. Analisando, dessa forma, os preceitos aqui citados, busca-se compreender como ambos Barrio e Navarro trabalham o corpo humano através do repulsivo e do escatológico e, ao mesmo tempo, como fazem dessas suas expressões artísticas atos, sobretudo, políticos.

**Palavras-chave:** cinema experimental; artes visuais; corpo; vale da estranheza; repulsa.

## THE UNCANNY VALLEY OF ARTUR BARRIO AND EDGARD NAVARRO

**Abstract:** The present work proposes a discussion about the flow of aesthetic-political concepts between the film *O Rei do Cagaço*, by Edgard Navarro, with three works by the Portuguese-Brazilian visual artist Artur Barrio, specifically *Trouxas de Sangue*, *Livro Carne* and *21 Petites Sculptures en Cheveux*. The article starts, primarily, from a reflection based on assumptions of a new Brazilian avant-garde to be built through a break with the classic molds of artistic making throughout the 1960s and 1970s. Reading texts by authors such as Décio Pignatari, Frederico Moraes and Hélio Oiticica, it is noted, for example, that there is an excessive, but fortuitous, idea of having the body as the protagonist of this avant-garde proposal. Then, a perusal of the concept of the *uncanny valley* will be carried out, derived from a study by the Japanese roboticist Masahiro Mori here adapted for the field of aesthetics. Analyzing, in this way, the precepts cited here, we seek to understand how both Barrio and Navarro work the human body through the repulsive and the scatological and, at the same time, how they make these artistic expressions of their acts, above all, political ones.

**Keywords:** experimental film; visual arts; body; uncanny valley; repulsion.

---

<sup>1</sup> Mestrando/a do Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado/a à linha de pesquisa (1) Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Navis (Unespar/FAP/CNPq). Graduado em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). É, também, crítico de cinema do portal Plano Crítico desde 2020. A atual pesquisa versa sobre as relações estético-políticas entre cinema experimental brasileiro e artes visuais ao longo dos anos 1960 e 1970. Link para currículo lattes: <https://lattes.cnpq.br/7370024889400848>

## 1 introdução: o corpo em *Terra Brasilis*

O que é, ou melhor, o que pode ser um corpo? O que é essa estrutura viva que damos o nome de *corpo*? Agamben (2015), por exemplo, recorre aos gregos e compreende que um corpo é, na verdade, um receptáculo da essência interior do ser, de sua vida; o corpo é o que dá à alma a possibilidade de transitar com uma *forma*. Mas, talvez, seja mais relevante para a seguinte pesquisa levantar o seguinte questionamento: o que esse invólucro de carne tem a oferecer para o mundo? Como um corpo pode, de certa maneira, encontrar um meio de comunicação através de sua própria forma?

Dentro da *arte contemporânea* - e faz-se notar: não se trata aqui de uma generalização da arte contemporânea; como nota Heinich (2008), não há *uma grande arte contemporânea*, mas vários movimentos, complementares ou não, que constroem essa gama de influências - há uma busca pela saída do *canva* da pintura, do pódio da escultura. É um movimento que, desde os minimalistas às performances de Marina Abramovic e Ulay, parece permear parte daquilo que conhecemos como *arte contemporânea*. Para Kosuth (2006, p. 217), há um claro movimento contemporâneo pós-Duchamp de conceitualização da arte: "a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança de 'aparência' para 'concepção'". Não se fala aqui de uma arte despida de preocupação formal, muito pelo contrário: agora a forma, a morfologia, é, de certa maneira, o conteúdo da obra.

Direciona-se o olhar ao Brasil na década de 1960. Durante o período da ditadura militar, debates acerca da uma nova vanguarda artística permeiam o cenário artístico e, invariavelmente, a questão do papel *corpo* surge como componente crucial. O texto de Gullar (1978) permite compreender que, antes de tudo, é necessário observar a arte contemporânea brasileira como um fenômeno de vanguarda de particularidades estritamente do Brasil; ou seja: passa a defender como fundamental para um país subdesenvolvido como o Brasil uma espécie de experimentalismo que deixe de lado o rebuscado aparato teórico para, assim, aproximar a arte das massas. Se o autor considera a aplicação de conceitos de vanguarda internacional *stricto sensu* para o contexto brasileiro um exercício falho, o caminho seria, para ele, o estabelecimento de

uma vanguarda experimental capaz de absorver características do subdesenvolvimento e de uma possível identidade brasileira.

Hélio Oiticica (1966) introduz em sua escrita propostas estéticas que, diretamente, colocam em questão o *corpo* como prioridade na nova vanguarda brasileira. Em uma espécie de crítica sutil aos *concretos* e *neoconcretos*, Oiticica (1966, p. 1) aponta que "não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte". A questão, na escrita referida, está na inserção do corpo do espectador como fator fundamental da arte, tornando-a algo vivencial, uma experiência sensorial física, dando ao público liberdade para interagir de modo livre com o objeto artístico. Indo além, assim como Gullar (1978), Oiticica (1966) frisa a importância da compreensão do contexto sócio-político como norte de sua proposição *avant garde*: para ele, apenas compreendendo seu *zeitgeist*, a nova vanguarda floresce.

O mais impressionante, no entanto, é perceber como Oiticica realiza o puro exercício da *práxis*: unir teoria à prática. Como o próprio refere (1966, p. 1), suas estruturas, desde os *Parangolés* até os penetráveis, como *Tropicália*, são uma tentativa de fuga do clássico *canva* e do objeto escultural isolado. Suas obras apenas são completas enquanto experiência a partir da interação com o espectador. O corpo aqui referido, portanto, é o corpo de *quem vê*. Enquanto artista, Hélio Oiticica parece preocupado em como o *corpo espectadorial* pode interagir com seus objetos ou construções.

As ideias expostas por Oiticica (1966) também são refletidas no pensamento do crítico de arte Frederico Morais (1970). O autor discorre, também, sobre a falência, ou crise da arte de objetos estáticos, isolados em um pedestal. Para ele, tal corrente de pensamento ronda o mundo das artes desde os primeiros *ready mades* de Duchamp, passando pelo surrealismo de Breton e, chegando, por fim, às declarações de *fim da arte*.

Um dos últimos coveiros da arte no Brasil, Décio Pignatari [...] disse em seu livro *Informação, Linguagem, Comunicação*: "[...] a arte entrou em estado de coma pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se ajustando ao consumo em larga escala". E não há porque chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas está nascendo algo mais amplo e complexo. (Morais, 1970, s/p).

A que se refere Morais (1970, s/p) quando cita "algo mais amplo e complexo"? Ao longo de seu texto, percebe-se que, como diz o título, o corpo há de ser essa mudança radical no pensar artístico no Brasil. Propondo uma arte agressiva, de guerrilha - termo, este, que voltará a ser utilizado no texto - Morais (1970) nota que o principal objeto de experimentação há de ser o corpo humano. Para ele, houve um esgotamento da ideia de transformar objetos cotidianos em peças artísticas; segundo o autor, agora, o tensionamento do corpo com o espaço e as possibilidades interativas do público com a obra (agora dependente de relações corporais) são, na verdade, o fundamento básico da construção coletiva da obra de arte - "o artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador" (Morais, 1970, s/p). Os próprios espaços são modificados: saem as galerias, os estúdios, e entram em cena as ruas, as favelas, as praias, os lugares *comuns* da vida humana.

Por mais que no texto de Morais (1970) haja uma ligeira crítica ao ensaísta e poeta Décio Pignatari (1967), suas ideias, de certa maneira, parecem estabelecer um breve diálogo. É ele quem cunhou o termo *arte de guerrilha* em seu texto *Teoria da guerrilha artística*. Segundo Pignatari (1967), há uma guerra cultural em curso e não se trata de uma guerra tradicional, de vanguarda clássica: mas de guerrilha. A arte, portanto, deveria recusar padrões que o autor nomeia como *lineares*, de *lógica discursiva*; sendo assim, é necessária uma arte que, sobretudo, ultrapasse os limites da informação e encontre o *sentir*. O texto levanta a bandeira, portanto, de uma arte que desperte no público os mais variados tipos de sensações, que se desprenda de uma lógica *arte pela arte*, fechada em seus próprios limites morfológicos. Seria o corpo, também, um caminho de encontrar, assim, uma guerrilha artística? Fazendo o público participar da construção da arte, este deixa de ser refém da lógica discursiva e estabelece uma espécie de co-criação com o autor da obra. Voltando-se, brevemente, a Oiticica (1966, p. 1), fala-se, inclusive, do apagamento da figura do *artista* como *autor*, quando refere-se ao fazedor de arte como *propositor*.

Dentro do cinema brasileiro, o cinema experimental dos anos 1960 e 1970 propõe diálogos diversos com as artes visuais e, sobretudo, com a questão do corpo no cinema. O teórico André Parente (2000), tratando do experimentalismo, traça ideias de como o mecanismo cinematográfico pode se relacionar com o corpo filmado. Segundo

o autor, a experimentação corporal deve se dar por meio da espetacularização do gesto mais banal; se o corpo cinematográfico já é algo antinatural - que se opõe ou contrária à natureza ou às suas leis -, assim deve ser captado: de modo espetacularizado. "O cinema do corpo se deu os meios de uma cotidianidade que não para de transcorrer nos preparativos de uma cerimônia [...] ou de uma lenta teatralização cotidiana [...]"

Estaria o cinema experimental de Parente (2000) fazendo um movimento de retorno às origens da sétima arte ao transformar atos triviais em cenas a serem espetacularizadas pela câmera? No experimentalismo brasileiro, desde Jairo Ferreira ao próprio Edgard Navarro (principal objeto de interesse do presente estudo), o corpo é o centro das atenções dos filmes. As mínimas ações, falas, trejeitos, tudo é captado pelas lentes das câmeras dos diretores. Assim como o corpo depende da máquina para ser visto, a câmera necessita de algo para observar; cria-se, dessa forma, uma relação de codependência entre *exibicionismo* e *voyeurismo*.

O cineasta e crítico de cinema Rogério Sganzerla (2001) também arrisca palavras a respeito da relação do corpo com a sétima arte. Em direta conexão com Parente (2000), o diretor cita a existência de um cinema estritamente corporal, cuja única função é captar a aparência das coisas, traduzindo debates filosóficos, existenciais em forma de violência, corpo contra corpo, humano contra humano.

Os cineastas do corpo captam os exteriores dos seres, valorizam as superfícies. [...] Justamente como na literatura [...], em que o autor se preocupa em apreender uma situação ótica objetiva [...]. Filmam as situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidade [...] sem preocupar-se com o futuro. (Sganzerla, 2001, p. 84).

Ou seja: Sganzerla (2001), aqui, propõe um cinema despudorado, preocupado apenas em captar algo, exprimir por exprimir. Parafraseando Júlio Bressane (1975), em *Viola Chinesa*, o que importa na arte é exprimir, o que se exprime não importa.

Entretanto, como a utilização do corpo pode aproximar o ser humano e tornar as imagens tão reais, cruas, a ponto de serem quase idênticas à vida cotidiana? Recorre-se à Haruki Murakami (2011, posição 245), ao dizer: "juntam-se os ossos e faz-se o portão, porém não importa o quão maravilhoso se torne, só isso não torna um romance vivo que respira. Uma história não é algo deste mundo". Qual o limite entre a arte e o mundo real? O que delimita essa distância? E melhor, como nos relacionamos com essa

distância, mais especificamente com nosso próprio corpo? Se os trabalhos de Oiticica (1966) buscam uma integração arte/corpo do espectador e os cineastas do corpo tratam do fenômeno de representar o corpo, como nós, espectadores nos relacionamos quando é algo similar ao corpo real de um ser humano, mas ao mesmo tempo de humano não possui nada? Tais perguntas levam a pesquisa a um caminho curioso: o vale da estranheza, conceito criado pelo roboticista Masahiro Mori, que será adaptado da robótica para a estética no presente trabalho.

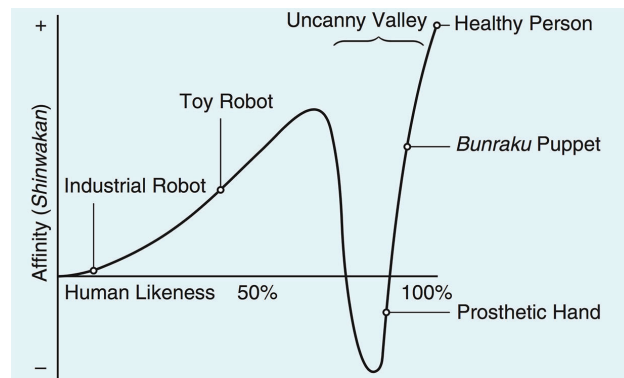
Os dois objetos de estudo aqui contemplados, Artur Barrio e Edgard Navarro são casos peculiares no que diz respeito ao corpo. O primeiro, artista plástico luso-brasileiro, traz ao mundo das artes materiais dos mais viscerais possíveis, como carne, sangue, ossos e cabelos, teoricamente aproximando o ser humano de sua forma carnal; o segundo, diretor baiano que encontra na escatologia e na falta de pudor seu estado artístico. A tentativa, aqui, é de debruçar a análise dos dois objetos tentando relacionar suas convergências estéticas com questões relativas ao corpo; resumindo: unir cinema e artes visuais por vias conceituais. Como dialogam Barrio e Navarro através do corpo humano? Por que a relação de ambos com o físico é objeto de repulsa, nojo e, quem sabe, medo?

## **2 Somos estranhos perante nós mesmos?**

Masahiro Mori (1970) é um famoso roboticista japonês, responsável por diversos avanços na área da robótica, entre eles, o conceito do *vale da estranheza*. A ideia norteadora do artigo *The Uncanny Valley*, de Mori (1970), segue o seguinte caminho: robôs ou objetos prostéticos que possuem grande similaridade com o organismo humano, seja em forma ou comportamento, possuem uma tendência a serem vistos como algo estranho, incomum. No princípio desse processo de reconhecimento da própria imagem, existem momentos nos quais os observadores desenvolvem empatia pelos aqui referidos robôs. Mas, quando tal objeto contemplado torna-se tão real, tão parecido, com a figura humanoide, o gráfico de afeição (Figura 1), despenca, criando um vale. É essa queda brusca, apresentada na Figura 1, que

chamamos de *vale da estranheza*. Ou seja, quando o humano encontra sua imagem e semelhança e sabe que o que vê, não é realmente uma figura da espécie humana.

**Figura 1 - O vale de Mori**



Fonte: Masahiro Mori (1970)

Em Mori (1970, p. 33, tradução nossa) vemos que tal movimento de queda no gráfico de afeição para com a figura contemplada, se dá pelo fato "de muitas pessoas possuírem a ilusão de que eles [seres humanos] representam todas as relações possíveis". Essa ilusão pode ser compreendida, de certa forma, como uma espécie de visão antropocêntrica do mundo, na qual o ser humano seria o grande foco de todos os movimentos reais da vida. Dessa maneira, confrontado com algo tão parecido consigo, o ser humano se encontra, portanto, em uma situação de fragilidade, tomando conta que suas visões e percepções não são exclusividade de sua existência.

Obviamente, o artigo de Mori (1970) diz respeito aos avanços da robótica e suas implicações na relação da máquina com a humanidade em geral. É, por assim dizer, um conceito ligado à tecnologia de sua época. Cabe, no entanto, tentar traduzir tal experimento ao cinema e às artes visuais. E o cinema, por essência, foi uma invenção tecnológica que causou reações diversas no público dos *vaudevilles*, em meados de 1895. Através de Aumont (2004), são acessados relatos da época, desde os mais encantados, com as folhas das árvores, até os mais contidos, apenas atentos aos detalhes das ondas do mar. Para além disso, o impacto do cinema perante o espectador está diretamente ligado à profusão de realidade: "Os efeitos de realidade, às vezes esquecemos de dizer, são também efeitos quantitativos [...]; as pessoas ficam encantadas ao descobrir, na décima vez que vêem o filme, um gesto, uma mímica que

até então havia escapado" (AUMONT, 2004, p. 33). Entretanto, ainda no nível de encantamento, um dos relatos destacados pelo autor chama a atenção:

Ferreiros que pareciam de carne e osso se entregaram em seguida ao seu ofício. Víamos o ferro se incandescer, se alongar à medida que era batido, produzir, quando eles o mergulhavam na água, uma nuvem de vapor que se elevava lentamente no ar e uma rajada de vento vinha repentinamente expulsar. (Aumont, 2004, p. 32).

Pela primeira vez entre os relatos, é citada a figura humana. O detalhe da fala, de autoria desconhecida, está na capacidade do cinematógrafo de capturar um ser humano de modo extremamente realista, em carne e osso, como dito. Dessa forma, há, no cinema por essência, uma capacidade da afeição, como diria Mori (1970), mas, também de estranheza. Ao ver as imagens humanas capturadas pelo aparato dos Lumière, encontramos-nos diante da mesma situação de fragilidade exposta pelo cientista japonês: o ser humano percebe que não é detentor de uma visão única e exclusiva; o fato de, até então, não existir a possibilidade de ver a perspectiva do outro com tamanho realismo, pode, invariavelmente, criar um sentimento de incômodo. No final do século XIX, finalmente, o cinema permite ao público ver, quase que literalmente - e é aqui que mora o fator da estranheza - o que o outro vê.

Pode-se recorrer à Balázs (1983), em seu texto *A face das coisas*. Para o autor, o grande recurso que o cinema há de oferecer às artes é o *close up* - uma total aproximação de algo ou alguém. "Através do *close up*, a câmera, na época do cinema mudo, também revelava as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem" (BALÁZS, 1983, p. 89), diz o teórico húngaro. O ser humano deixa de ter o controle das vistas e, mais importante, das próprias coisas ao seu redor. Se essas forças ocultas das coisas, como descreve o autor, revelam o que o olho humano não pode ver, existe, por assim dizer, um potencial de estranheza no veículo do cinema. O quanto a proximidade de um *close up* no corpo humano não torna essa imagem, elemento básico do cotidiano, algo estranho?

Dentro das artes visuais, Crimp (2005) ensaia sobre as fotografias de Nicholas Nixon, de pessoas com HIV. O livro *Sobre as ruínas do museu*, escrito nos anos 1990, em meio à epidemia da AIDS, reflete em como a proximidade com o corpo humano, nesse caso, doente, é ao mesmo tempo objeto de repulsa, mas também exibicionismo daquele



que fotografa. O fotógrafo realizou registros ao longo de meses e expôs as obras em ordem cronológica nos museus de arte moderna. O espectador está diante de uma pessoa que, inevitavelmente, se vê diante da morte. E a imperiosa câmera de Nixon força nossa visão a encontrar-nos, também, com o fim da vida. Para Crimp (2005, p. 25), os retratos de Nixon são tudo aquilo que agrada os grandes museus no que se refere à fotografia: exacerbado tecnicismo, imposição da subjetividade do artista sobre aquilo a ser representado, a reprodução de estereótipos da grande mídia e a "eliminação de qualquer espécie de relação social que produziu as imagens". É o corpo humano, mas, ao mesmo tempo, é estranho, diferente, e causa, de certa forma, repulsa.

Volta-se ao tema da tecnologia como fator decisivo para uma sensação de estranheza, como bem propunha Mori (1970). No início dos anos 2010, o cineasta Peter Greenaway realizou uma instalação que colocava em destaque uma interação público com projeções de imagem da *Última Ceia* (1495-98), obra de Leonardo da Vinci. A projeção do diretor inglês trabalha com jogos de luzes a fim de dar efeito de profundidade e, portanto, mais realismo à pintura de da Vinci. Dessa maneira, o espectador está próximo de um Jesus Cristo, já com recortes realistas do próprio pintor italiano, em carne e osso, como diriam os espectadores. A pergunta que fica é: em que local do gráfico de Mori (1970) estaria o trabalho de Greenaway? Entre a afeição, com o símbolo máximo cristão, ou cairia no vale da estranheza, por estar próximo de tal figura?

### **3 Artur Barrio: Mórbida Vividez**

Chega-se, finalmente, ao primeiro objeto de estudo do presente trabalho: Artur Barrio (1945-presente). De descendência portuguesa, Barrio fixou moradia no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro. Suas três obras selecionadas para análise não serão observadas de modo separado; a tentativa, aqui, é de buscar uma união entre as três através do conceito da estranheza e, sobretudo, de sua estética. Durante o final dos anos 1960 e década de 1970, foi um prolífico artista, tendo produzido um considerável número de obras e participado de famosas exposições como *Do corpo à terra* (Freitas, 2007). Sobre o trabalho de Barrio, o autor cita:

Dejetos, detritos. Aquilo que resta e portanto não compõe o todo como discurso: as sobras, enfim como atividade biológica e social. Carne e sangue, resquícios da vida, da indústria, jornais e espumas, papéis velhos, sacos e panos – o lixo, afinal, a sujeira do mundo como matéria-prima, tudo à disposição do artista. Embale, ensaque tudo, amarre com cordas, perfure e faça sangrar, deixe entrever a matéria informe. Exponha o resultado ao mundo e abandone à sorte, às reações humanas, à deterioração da natureza. (FREITAS, 2007, p. 104-105).

As chamadas *Trouxas de sangue* (Figura 2) são um projeto de embalsamar dejetos, ossos, sangue e, por fim, expor esse objeto em galerias de arte. O sangue não fica contido dentro das trouxas, escondido: ele ultrapassa a fina camada de pano e fica visível ao espectador. Alguns rasgos, propositais ou não, podem ser notados em algumas das trouxas. Cabe dizer, aqui, que aquilo que descrevo não vem de uma observação da obra *in loco*, mas a partir de registros iconográficos encontrados na internet - tal metodologia de análise se aplica às outras obras aqui contempladas. Nas *Trouxas*, é claro o exercício de Barrio de causar choque na própria instituição arte; o museu, antes reservado à mais alta cultura, agora se vê diante de materiais biológicos em estado de deterioração, em uma situação grotesca. Desde sujeira, até o próprio sangue, as *Trouxas* causam espanto. De quem é o sangue contido ali? De onde vieram os ossos? Que sujeira é essa que compõe o objeto artístico? São perguntas que apenas o próprio artista pode responder.

**Figura 2** - trouxas de Barrio

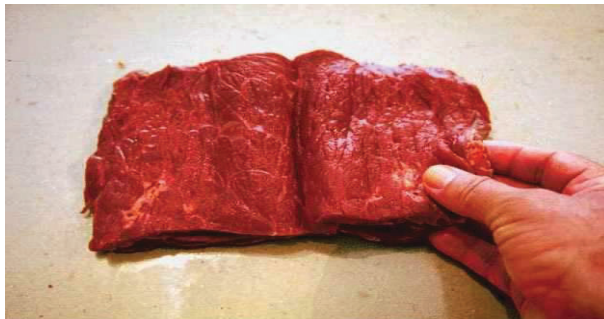


*Trougha de sangue* (1968), Artur Barrio (misto, 30cm x 20cm)

*Livro carne* ou *Livre de viande* (Figura 3) é a segunda proposta artística de Artur Barrio trazida para debate. Nesta, o artista desenvolve, em um pequeno corte de carne bovina, um objeto similar a um livro. É possível folheá-lo, ou seja, é uma *proposição* à

Oitica, na qual o espectador sente-se livre para ler o livro. É carne pura, sem qualquer material rebuscado. É ler linhas de gordura, entremeadas pela carne. Como diz Canongia (2002), é uma proposta ao absurdo, causando choque e, sobretudo, uma experiência temporal. O efeito do tempo sobre suas obras é mais nítido que o usual: quanto mais tempo exposta, mais a carne apodrece e, sendo assim, o livro em si torna-se nada. *Livro carne* é, também, colocar o ser humano em contato com uma essência biológica similar ou quase idêntica à sua; mas uma essência que, no convívio cotidiano, não é vista.

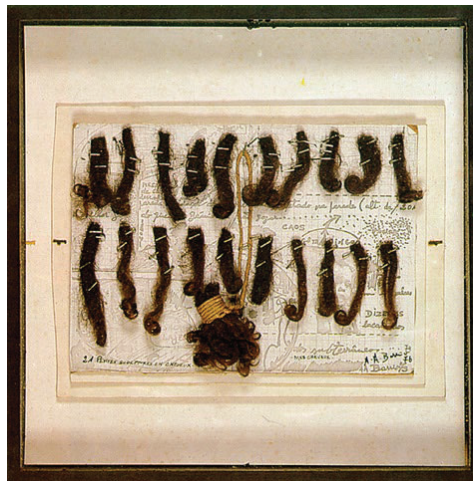
**Figura 3** - o livro



*Livro de carne* (1979), Artur Barrio (carne, fotografia e nanquim sobre papel)

Por fim, encontra-se *21 Petites Sculptures en Cheveux* (Figura 4), trabalho pouco comentado de Artur Barrio. Pequenas mechas de cabelo estão expostas em um quadro de 28,20cm x 20,60 cm. São mechas de cabelo castanho escuro atravessadas por linhas de metal; algumas estão amarradas por uma corda amarelada, provavelmente desgastada pelo tempo. No quadro, onde estão posicionadas as mechas, há um trabalho com *xerox* mas que, infelizmente, devido à impossibilidade de ver a obra *in loco*, não é possível descrever os detalhes ali escondidos. A palavra *caos* se destaca e um formato similar ao *atlas mundi* é percebido no canto esquerdo do quadro de Barrio. Quadro ou escultura? Pensa-se que é, justamente, nesse limite entre a pintura e a escultura que trabalha Artur Barrio: tem o formato de um quadro, mas trabalha com elementos vivos, dando volume à arte, tal qual um experimento escultural.

Figura 4 - cabelos cortados



21 Petites Sculptures en Cheveux (1976), Artur Barrio (corda, cabelo e metal sobre xerox, 28,20cm x 20,60cm)

Os trabalhos citados, ou melhor, as *situações*<sup>2</sup> ou *proposições*, como diria Oiticica (1966), podem ser compreendidas como uma forma de olhar para si próprio enquanto ser humano. Os materiais contemplados por Artur Barrio, sangue, carne, cabelo, são facilmente reconhecíveis na estrutura biológica básica do *homo sapiens* desde seus protótipos mais pré-históricos possíveis. Porém, aquilo que é visto, na verdade, não é exatamente humano: *parece* humano. Traz-se ao debate, Didi-Huberman (1998, p. 34) através de seu livro *O que vemos, o que nos olha*: "abramos os olhos para experimentar o que não vemos [...] - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual)". O que há em Barrio que não é visível mas devolve o olhar ao espectador causando sensação de repulsa?

A hipótese aqui levantada é que, na verdade, o olhar da arte de Barrio é um olhar que desperta no espectador, antes de tudo, um sentimento de *identificação*. À primeira vista, como vê-se em Baxandall (1986), o espectador cria para si apenas uma ideia geral da imagem, ou da obra que observa, mas no decorrer do tempo, passa a notar suas especificidades e, assim, desenvolve uma noção maior do todo. É neste primeiro momento de impressão quase que imediata que as obras aqui citadas

---

<sup>2</sup> Freitas (2007) trabalha com o conceito de "situações" na obra de Barrio devido ao fato delas atuarem, também, no campo temporal: a deterioração de seus materiais pode ser vista com clareza; o tempo é, dessa forma, materializado e colocado em questão.

trabalham com a identificação: o olhar lançado a quem vê, rapidamente, transforma o sangue, os ossos, os cabelos e a carne em elementos humanos. É humano observando humano. Mas à medida que passa o tempo, a imagem criada pelas obras do autor deixa a identificação de lado: é algo que não é exatamente humano, é apenas uma espécie de reprodução da parte mais carnal, da existência do ser humano. É neste conflito entre a primeira sensação de identificação e o estranhamento com a verossimilhança visceral do trabalho de Artur Barrio que mora a sensação de repulsa ou até mesmo nojo.

*Trouxas de sangue, Livro de carne e 21 Petites...* são como um encontro com o corpo. Se Oiticica (1966) espera que o espectador seja parte fundamental da criação do processo artístico, em Barrio vê-se que, de certa maneira, em um primeiro momento, o espectador pode perceber-se como *a obra em si*; são partes de seu próprio corpo ali expostas, é sua carne, suas vísceras, seu cabelo, expostos como obra de arte. É, como Morais (1970) propunha, uma arte afluyente, em que o corpo, seja ele o do público ou algo similar a isso, é, realmente, o motor da obra. Enquanto os trabalhos artísticos de Hélio Oiticica colocam o espectador em contraste com o objeto, Artur Barrio coloca o *corpo* contra o próprio *corpo*. Nas palavras de Morais (1970, s/p): "se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras o excremento [...]. Arte vivencial, proposicional".

*Arte vivencial*. De forma alguma se pode tirar uma obra de seu contexto histórico. Quando Barrio desenvolveu seu trabalho, entre 1968 e 1976, havia em curso, no Brasil, a ditadura militar, responsável por ceifar inúmeras vidas. É impossível não notar na obra do artista uma espécie de experiência mórbida - o sangue, a carne, o cabelo, estão ali porque deixaram de habitar em um corpo vivo. Não se pode negar que há política nas três proposições aqui apresentadas: são *vagalumes*, para se voltar a Didi-Huberman (2011, p. 52). São um recorte específico de um violento contexto maior: "para conhecer os vagalumes, é preciso vê-los no presente de sua sobrevivência". Compreendendo o contexto no qual se incluía Barrio, compreende-se, também, a violência e a necessidade da agressividade em sua obra. Se absorve o subdesenvolvimento, como Gullar (1978) discorre, e junto dele, o sangue das vítimas fatais do regime ditatorial sucedido no Brasil. As obras aqui analisadas, em conjunto, são como uma forma de expurgo de um desespero político de um tempo: é a captura, em

forma de arte, do cotidiano mórbido do brasileiro marginalizado. Nas palavras de Godard (1993): "[a arte] é vivida e torna-se arte de viver".

É imperioso questionar: em que lugar do vale de Masahiro Mori (1970) está posicionado Artur Barrio? Como se constrói o estranho? A *estranheza*, em Barrio, mora não apenas no sentimento de repulsa, mas, como bem analisa Mori (1970), em um primeiro sentimento de identificação. Observa-se algo morfológicamente similar ao biológico humano, mas, logo se percebe, que não é *exatamente* humano. Aliado a isso, a proximidade com a morte também desperta no espectador uma sensação de estranheza: parece partes de um corpo humano morto ali exposto. Quando o que é representado se torna real demais e, mesmo assim, deixa claro que é uma representação. A *estranheza* aparece por meio da repulsa, do medo, do asco.

#### **4 Edgard Navarro: escatologia em *close-up***

Conhecido pela irreverência e pela falta de pudor em sua filmografia, Edgard Navarro encontra em *O rei do cagaço* (1977) sua obra-prima. O foco do trabalho se posiciona, principalmente, nos primeiros três minutos do filme. Crianças são vistas recortando pedaços de jornais para, depois, formar uma colagem escrita: *Gran Cine Asta Apresenta*. Seguido disso, um corte seco para o preto, com a palavra *cu*; segundos depois, a palavra é ressignificada: *cultura*. Após isso, o infame plano de quase um minuto em *close up* de um homem defecando. Por volta de cinquenta segundos, acompanhamos Navarro por uma viagem de escatologia em *close up*. Depois, a entrada do título: *O rei do cagaço*. O homem, então, levanta as calças, recolhe seus dejetos e sai de tela até encontrar um pequeno carro que passa pela viela onde está. O sujeito joga a sacola com seu excremento em um carro e corre para longe.

Ao longo da obra, Navarro parece seguir a máxima de Júlio Bressane, em *Viola Chinesa* (1975): o que importa na arte é exprimir, *o que se exprime não importa*. As imagens, em dado momento, quase documentais, parecem um exercício livre de apenas captar o movimento real das coisas, a aparência física do mundo exterior, como diz Sganzerla (2001). Entre olhares para mulheres que passam pela rua e o protagonista correndo, Edgard Navarro constrói um filme através de pedaços da vida cotidiana e, como cita o próprio em seu filme, "estamos aqui reunidos para tentar". "Tentar". É

basicamente assumir a obra enquanto construção, é admitir que o ato de produzir imagens está sendo, ao longo do filme, desenvolvido; imaginação em ato. É assumir o *agora*, característica chave das vanguardas dos anos 1960 (Teixeira, 2021).

Giorgio Agamben (2015), ao falar do cinema, posiciona-o no campo da ética e da política, não apenas da estética. Seu ponto central é de que o cinema configura uma aplicação daquilo que chama de *gesto*: "o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal" (Agamben, 2015, p. 59). É a partir daqui que se analisará *O rei do caçador*, perante os sentimentos de *estranheza* causados no espectador. Navarro parece voltar à tendência exibicionista do primeiro cinema. Cinema pelo cinema: uma relação tautológica. *O rei do caçador* torna-se quase uma *proposição* à Oiticica (1966; 1972): apenas está ali, livre de quaisquer intenções, esperando o contato do espectador para, então, produzir algum tipo qualquer de sentido.

Fugindo do modo discursivo clássico, ou modo de representação institucional, termo cunhado por Noel Burch (1977), Edgard Navarro constrói um cinema desprendido de qualquer tentativa de ilusionismo ou narratividade. São imagens que, ao fim de tudo, são assumidas enquanto imagem. Existem, portanto, para usar um termo *brechtiano*, ou seja, uma brecha para a criação de um distanciamento crítico entre audiência e filme. Se Burch (1977) nota que o modelo de representação *mainstream* é fruto de uma evolução do cinema enquanto obra comercial, *O rei do caçador* é um dos inúmeros pontos fora da curva dessa lógica. O filme de Navarro é um caleidoscópio de imagens e sons que parecem desenvolver um caos audiovisual que não busca veiculação comercial; busca exercitar algo, exprimir algo, como diria Bressane.

Volta-se, brevemente, à Pignatari (1967). Em seu texto *Teoria da guerrilha artística*, o escritor brasileiro clama por uma vanguarda de guerrilha brasileira, na qual a "estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia" (Pignatari, 1967, p. s/p). Conclui-se, assim, que o formato, o veículo, torna-se o protagonista, destruindo a concepção artística que separa forma e conteúdo; aqui, os dois estão unidos por um único objetivo: destruição da ideia de arte linear. Pignatari (1967) defende um modelo artístico que recuse a *lógica discursiva*, já que esta transforma a arte em objeto de informação e, por conseguinte, busca a qualquer custo significação e resultado. A tradição clássica de culto à linearidade não é apenas uma decisão estética ou narrativa, é um ato que vai além: com a massificação da ode à significação, o 'gostar'

na arte acaba ligado à função de significado. Em *O rei do cagaço*, Navarro parece partir dessa premissa: significados não importam, tendo o próprio ato de experimentação em si como seu princípio norteador. "Nós estamos aqui reunidos para tentar", diz o próprio Edgard Navarro em seu filme. Forma e conteúdo não são mais díspares, são ambas estruturas de agressão aos olhos do espectador, acostumado ao modo de representação institucional. Aqui, portanto, mora um primeiro momento de *estranheza*: na forma fílmica escolhida pelo diretor.

Seguindo na mesma direção, em busca de mais estranheza, recorre-se a André Parente (2000), quando se fala em corpo cinematográfico enquanto algo antinatural. Se para o experimentalismo é importante uma dinâmica corporal que flerte com o cotidiano espetacularizado, em *O rei do cagaço*, Edgard Navarro trabalha com esses dois elementos de modo ímpar. Entre imagens documentais de crianças recortando papéis, e a vida na cidade, também encontramos imagens como o escatológico primeiro plano de um homem defecando e um criminoso, cujo prazer mora em esfaquear nádegas alheias. O experimental de Navarro mistura aquilo que parece ser um cinema direto com uma total espetacularização do corpo humano: movimentos antinaturais, corpos rígidos e uso de não atores propiciam tal abordagem. Nesse momento de *estranheza*, estamos diante do corpo humano que, se morfologicamente parece similar a um corpo normal, porém, comporta-se de modo diferente, quase robótico. É um corpo humanoide, mas ao mesmo tempo é imagem e, portanto, não é humano: não passa de uma representação.

*O rei do cagaço* possui em seus primeiros dois minutos seu elemento mais marcante: o plano, em *close up*, de um homem defecando. Despudorado, Navarro já inicia sua obra com uma agressão ao olhar do espectador: entram na tela imagens de crianças recortando revistas e, sem aviso prévio, corta-se para o ânus de um homem. O que há de intrigante e assustador em tal imagem? É nesse contexto que, através do *close-up*, o diretor coloca o espectador diretamente em contato com um processo físico, vital, escatológico da própria biologia humana, um expurgo de excrementos. Como diz o escritor húngaro Béla Balázs (1983, p. 190): "o *close up* nos apresenta uma qualidade existente num gesto manual que nunca havíamos percebido" - e, de seu modo, é isso que Edgard Navarro propõe com o infame plano.



A questão, aqui, é notar que se Balázs (1983) interpreta o *close up* como instrumento de descoberta de beleza oculta, ou seja, um artifício que torna o cinema uma arte elevada. *O rei do cagaço* trilha um caminho contrário partindo da mesma premissa. Recorre-se a um específico cinematográfico, mas não para reinterpretar e descobrir a beleza do cotidiano: Navarro quer o *choque*, a agressão, colocando na tela uma parte do cotidiano que não se está acostumado e, talvez, não se queira ver. Usando um termo de Sganzerla (2001), o plano é repleto de cinismo, indiferença, não há qualquer julgamento moral, ético ou estético no defecar do homem; trata-se, apenas, de uma ação habitual e banal considerada repulsiva. Ao invés de buscar no *close* um *status* de elevação da arte e encontrar uma verdade embelezada da visão contemplada, Navarro recorre ao escatológico para, então, encontrar uma verdade não tão agradável. "Cultura começa com cu", brada um dos personagens de *O signo do caos* (2005), de Rogério Sganzerla; *O rei do cagaço* materializa tal frase, retirando o cinema de um pedestal artístico erudito. Tal movimento não deixa de ser um registro de seu tempo: em plena ditadura militar, o ser humano provou ser, em inúmeros casos, sinônimo de repulsa.

A instigante cena inicial do filme de Edgard Navarro é, sobretudo, um exercício de *estranheza*. Novamente, o vale de Mori (1970) se faz presente. Por que a repulsa, a estranheza? O fato de se estar muito próximo de um processo natural escatológico é notar, antes de qualquer coisa, certa identificação. O estar próximo de tal ato é ver-se em uma posição repulsiva. Um corpo humano, antinatural, realizando ações humanas que estão, basicamente, escondidas na privacidade de cada um. É nesse estado que mora a estranheza perante a imagem de Navarro.

## **5 conclusões?**

O diálogo entre cinema e artes visuais sempre possui inúmeras nuances a serem exploradas. Desde semelhanças morfológicas, como a construção de *tableaux vivants* cinematográficos, até a busca pela captura de uma essência estética que vá além da similaridade formal. Aproximar a arte de Barrio com o filme de Navarro é um movimento que se dá, sobretudo, no campo conceitual. Como lidar com o corpo humano na arte? A teoria do vale da estranheza de Masahiro Mori (1970) surgiu como

elemento chave para essa ponte entre cinema e artes visuais. Percebe-se, ao fim desse estudo, que desde o *Livro carne* até a obra máxima de Navarro, a ideia da repulsa, da *estranheza*, é latente. Ambos os artistas utilizam-se de artifícios para criar uma arte que desperta os sentimentos mais viscerais do ser humano.

Ainda, como Ranciére (2015) nota, arte e política ambos pertencem a um mesmo campo de pensamentos e, portanto, são indivisíveis. Volta-se, brevemente, ao conceito de *vagalumes* de Didi-Huberman (2011), para observar como se consolida o debate entre Artur Barrio e Edgard Navarro. Se por um lado Barrio vai às vísceras humanas para, de certo modo, capturar a alma dos mortos pela ditadura, Navarro aposta em uma abordagem satírica e despudorada do ser humano enquanto ser defecante; a ditadura militar é, portanto, exposta e ridicularizada quando os dois artistas são colocados em diálogo. São *vagalumes*, porque conseguem capturar a essência maior de um momento e o transformam em forma artística; são *vagalumes* sobreviventes porque, por mais que a censura tentou suprimir a expressão, ainda conseguem apresentar-se como seres de luz.

A ideia do presente trabalho não é funcionar como um ciclo fechado. As portas aqui abertas permanecerão. Ainda há muito a ser analisado em ambos Barrio e Navarro, seja dialogando ou vistos separadamente. A intersecção, artes visuais e cinema e, por diante, arte e política, é um campo de estudos interminável. Estudar vanguardas artísticas é um exercício que, sobretudo, mais suscita questionamentos do que responde todas as perguntas que surgem ao longo do caminho.

Barrio e Navarro apostam, sobretudo, em uma clara intervenção corporal no espaço urbano, real. 1) O primeiro, atua em cima do espaço da cidade através da intrusão das *situações trouxas* - elementos que não naturalmente pertencem ao lugar - no cotidiano médio brasileiro. Freitas (2007) destaca, também, o caráter *efêmero* do trabalho de Barrio como propulsor das *Trouxas*: os próprios materiais utilizados pelo artista já apresentam em sua própria lógica a passagem do tempo. 2) No caso de Navarro, a intervenção no espaço público se dá de modo levemente distinto. Por mais que registre cinematograficamente seu protagonista realizando um instintivo *happening*, não é o ato de jogar a trouxa em direção ao carro que configura o experimento de Navarro. Dentro da *diegese* de *O rei do caçaco*, trata-se de um ato performático; fora dela, não passa de uma encenação pré-combinada entre direção e

atores. A grande intrusão de Edgard Navarro está posicionada na decisão estética *moderna* de negar o estúdio, o cenário construído, e apostar na invasão do espaço urbano por meio das lentes cinematográficas. Seguindo um princípio das artes pós-modernas, Navarro se dá ao luxo de construir sua narrativa - e por conseguinte o *happening* de seu protagonista - em cima de cenários reais sem nenhum pudor. Sganzerla (2001), ao delimitar suas características de cinema moderno diz: boa parte dos "filmes modernos passam-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o elevador e a rua" (SGANZERLA, 2001, p. 18). Cabe reparar, aqui, que não se trata de um modelo de representação realista e, sim, da ficcionalização do ambiente externo, da intromissão da câmera na vida alheia. A realidade está posta perante a câmera, mas mais importante: ela é capturada e se torna arte. A partir dos dois artistas, vê-se como o corpo humano é capaz de estabelecer relações com diversos espaços possíveis: o museu, a rua, a vida real.

Através do corpo humano e de elementos dos mais viscerais possíveis, Barrio e Navarro constroem um pequeno vale artístico que, não apenas é uma vanguarda que afronta o sistema artístico em si, mas ataca o próprio ato do olhar humano. *D'O Rei do Cagaço às Trouxas de Sangue*, o espectador não se vê confortável. O corpo não surge como elemento de identificação por parte da audiência; o que se busca, em ambos objetos de estudo, é o choque, a repulsa, através de uma apresentação escatológica da construção física humana. Surge, assim, a escatologia como modo pelo qual os dois artistas encontram um denominador comum ao lidar com corpos. O processo criado por Barrio e Navarro é um modo íntimo, e ao mesmo tempo repulsivo, de se enxergar o próprio ser humano. Dessa maneira, ficar perante um ato biológico natural ou estruturas morfológicas similares às encontradas no corpo do *homo sapiens sapiens*, cria uma espécie de não identificação por parte do espectador; de modo algum essa desconstrução humana surge como algo positivo. Ver a carne, o sangue, as fezes não é agradável: o processo de ver entranhas, no cotidiano médio, é renegado, deixado de lado. Em *O rei do cagaço* e nas *situações* de Artur Barrio, a visão é condicionada diretamente para isso que, na rotina, é tido como ato automático, invisível.

Contrariando Murakami (2011), por fim, as obras dos artistas, mesmo não sendo do mundo natural, são, sim, vivas. É um específico artístico tão visceral, que

respira tanto - mesmo que pareça paradoxal em relação à ideia suscitada a respeito dos mortos pela ditadura - que causa nojo, repulsa, mas não sem antes causar *curiosidade*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: Notas sobre a política. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004

BALÁZS, Bela. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAXANDALL, Michel. Introduction: Language and Explanation. In: \_\_\_\_\_. **Patterns of intention**. 2ª ed. Londres: Yale University, 1986

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2017.

BURCH, Noel. Film's institutional mode of representation and the Soviet response. **October**, Berkeley, p. 77-96, 1977.

CANONGIA, Lígia. **Artur Barrio**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREITAS, Artur. **Contra-arte**: vanguardas, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973. 2007. 365 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2007.

**JE VOUS SALUE, SARAJEVO**. Direção: Jean-Luc Godard. França: Périphéria, 1993. Digital (2 min), son., color.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. (org) **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas: anos 60/70**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. **Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan/fev., 1970.

MORI, Masahiro. The Uncanny Valley. **Energy**, v. 7, n. 4, p. 33-35, 1970.

MURAKAMI, Haruki. **Minha querida Sputnik**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, edição Kindle.

OITICICA, Hélio. **Situação da vanguarda no Brasil**. Texto datilografado, Rio de Janeiro, nov., 1966. (documento nº 0248/66 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Texto datilografado, Nova York, mar., 1972. (documento nº 0380/72 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

PARENTE, André. **O cinema experimental**. In: \_\_\_\_\_. Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2000.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da guerrilha artística**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967. Caderno Quatro.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: Anos 1960**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

**SIGNO DO CAOS, O**. Direção: Rogério Sganzerla. 16mm e 35mm (96 min), son., p&b e color.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Do experimental ao filme ensaio: passagens**. Campinas: UNICAMP, 2021. No prelo.

**VIOLA CHINESA**. Direção: Júlio Bressane. Brasil, 1975. 35mm (8 min), son., color.

Recebido em: 13/07/2023    Aceito em: 22/11/2023