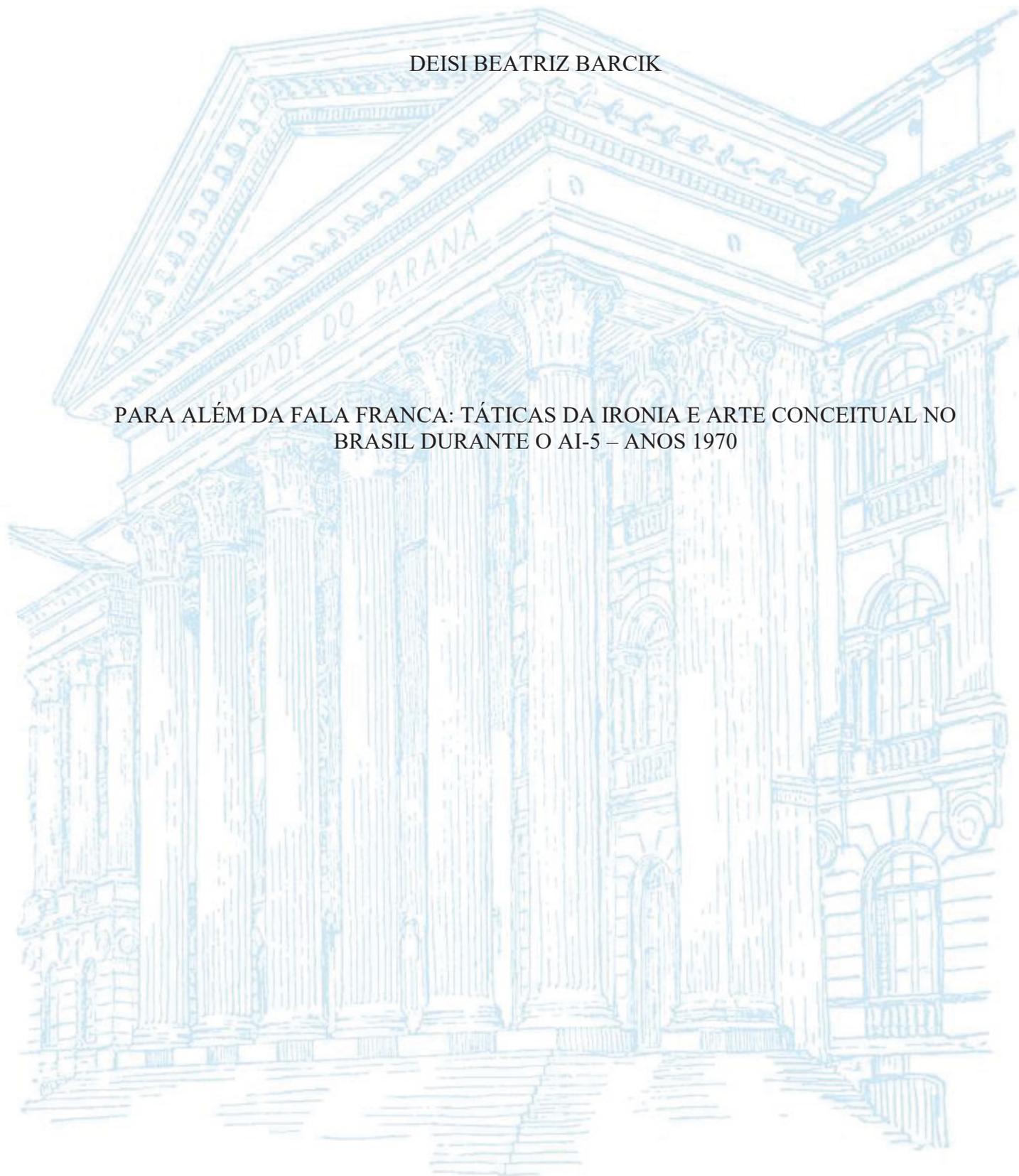


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DEISI BEATRIZ BARCIK

PARA ALÉM DA FALA FRANCA: TÁTICAS DA IRONIA E ARTE CONCEITUAL NO
BRASIL DURANTE O AI-5 – ANOS 1970



CURITIBA
2022

DEISI BEATRIZ BARCIK

PARA ALÉM DA FALA FRANCA: TÁTICAS DA IRONIA E ARTE CONCEITUAL NO
BRASIL DURANTE O AI-5 – ANOS 1970

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História

Orientador: Professor Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA
2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Barcik, Deisi Beatriz

Para além da fala franca : táticas da Ironia e arte conceitual no Brasil durante o AI-5 – anos 1970. / Deisi Beatriz Barcik. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas.

1. Arte brasileira – Séc. XX. 2. Brasil – História – 1964-1985. 3. Arte e Estado. 4. Arte conceitual. 5. Ironia na arte. I. Freitas, Artur, 1975-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de DEISI BEATRIZ BARCIK intitulada: **Para além da fala franca: táticas da ironia e arte conceitual no Brasil durante o AI-5 - anos 1970**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

13/09/2022 10:40:59.0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

13/09/2022 17:00:29.0

ANDERSON BOGEA DA SILVA

Avallador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

14/09/2022 09:49:19.0

GIOVANA TEREZINHA SIMÃO

Avallador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/09/2022 10:34:28.0

ROSANE KAMINSKI

Avallador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/09/2022 11:29:43.0

LUIZ CARLOS SEREZA

Avallador Externo (SEM VÍNCULO)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 221953

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prrpg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 221953

Para minha mãe e em memória de meu pai

RESUMO

Nos anos 1970, a produção de artes visuais no Brasil passa por mudanças significativas, tanto em termos de recursos poético-discursivos, tendentes a certa radicalidade, quanto no que compete aos modos de relacionamento crítico com o problemático entorno social, de caráter autoritário. Essas mudanças, em curso desde a década anterior, se avolumam nas obras de alguns artistas que, através de apropriações de elementos externos à esfera artística, da sobreposição de categorias estético-ideológicas, da expansão da expressão por diversos meios, aproximam-se das poéticas ditas conceituais. A difusão de uma produção artística de matriz conceitual no Brasil ocorre em meio aos traumas de uma geração marcada pela ditadura militar, instaurada pelo golpe de Estado de 1964 e acirrada com o Ato Institucional nº 5, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que institucionalizará o aparato repressivo do governo autoritário pelos próximos dez anos, atravessando a década de 1970. Diante desse contexto, a ideia central desta pesquisa é identificar e analisar alguns dos principais recursos poético-críticos operados pela arte conceitual no Brasil durante os anos 1970, com destaque para o conceito de ironia. Mais que uma mera reação ao terror de Estado, à supressão de direitos e à institucionalização da censura, a ironia é aqui entendida como uma forma propositiva de elaboração estética de tipo conceitual — ainda que não se restrinja, evidentemente, a essa forma de arte. Para analisar as relações discursivas entre arte conceitual, ironia e criticidade política, a pesquisa recorre às obras de cinco artistas brasileiros atuantes durante a vigência do AI-5 — Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Regina Vater, Rubens Gerchman e Paulo Bruscky — entendendo-os como casos-exemplares, ainda que não exclusivos, do que se nomeará de “táticas da ironia”. Para compreender as formas poéticas operadas na tática da ironia, a pesquisa combina o conceito de “ironia” de Linda Hutcheon com a ideia de “tática” de Michel de Certeau, para em seguida testar os limites da teoria mediante o confronto direto com as obras dos artistas analisados. Por ironia, entende-se uma proposta ou tática poética perspicaz (uma espécie de artimanha), capaz de tensionar ou burlar determinadas interdições ou proibições por meio de práticas simbólicas concretas, como o desvio discursivo, a incongruência, a sobreposição de sentidos, o uso lúdico de jogos visuais ou conceituais e uma presumida autoproteção do emissor. Para tratar desse tema, a pesquisa abordará alguns dos principais modos de ativação poética da tática da ironia na arte conceitual brasileira dos anos 1970. No primeiro capítulo, contextualiza-se a arte conceitual no Brasil, aborda-se a relação entre arte e censura, autocensura e *parresía* (coragem de verdade), com destaque, à contrapelo, para os usos discursivos da ironia. No capítulo seguinte, a ironia é analisada por meio de um de seus principais recursos: a paródia. A ideia é interpretar obras que evocam símbolos nacionais e questões relacionadas à geografia e à cartografia para problematizar os discursos oficiais e homogeneizadores do “mito Brasil”, em especial aqueles ligados à ideologia do desenvolvimentismo nacional dos governos militares. O último capítulo aborda, no âmbito da arte conceitual brasileira, os gêneros do retrato e do autorretrato, tratados não apenas como recursos irônicos, mas sobretudo como estratégias de autoironia. Conclui-se, por fim, que tanto a identidade “nacional” (abordada no segundo capítulo) quanto a “individual” (abordada no terceiro) são eixos transversais e complementares da tática da ironia da arte conceitual brasileira dos anos 1970.

Palavras-chave: Arte brasileira. Ironia. Arte conceitual. Arte e política durante a ditadura militar.

ABSTRACT

In the 1970s, the production of visual arts in Brazil went through significant changes, both in terms of poetic-discourse resources, tending to a certain radicalism, and in terms of critical interaction with the problematical social environment at the time, of an authoritarian aspect. These changes, in progress since the previous decade, increase in the works of some artists who, through the appropriation of elements out of the artistic sphere, the overlapping of aesthetic-ideological categories, the expansion of expression through various means, resemble those poetics once taken as conceptual. The diffusion of an artistic production with a conceptual root in Brazil occurs amid the traumas of a generation marked by the military dictatorship, established by the 1964 coup d'état and intensified by the Institutional Act nº 5, AI-5, of December 13, 1968, which will institutionalize the repressive apparatus of the authoritarian government for the next ten years, through the 1970s. In this context, the core idea of this research is to identify and analyze some of the main poetic-critical resources employed by conceptual art in Brazil during the 1970s, with emphasis on the concept of irony. More than a mere reaction to the terror imposed by the State, the suppression of rights and the institutionalization of censorship, irony is understood here as a purposeful form of conceptual aesthetic elaboration — although it is not restricted, of course, to this form of art. In order to analyze the discursive relations between conceptual art, irony and political criticism, the research uses the works of five Brazilian artists working during the AI-5 period — Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Regina Vater, Rubens Gerchman and Paulo Bruscky — analyzing them as exemplary cases, although not exclusive, of what will be called “tactics of irony”. In order to understand the poetic forms used in the tactic of irony, the research combines Linda Hutcheon's concept of "irony" with Michel de Certeau's idea of "tactics", to then test the limits of the theory through a direct confrontation with the works of the analyzed artists. By irony, it is understood an insightful poetic proposal or tactic (a kind of trick), capable of producing tension or circumventing certain interdictions or prohibitions through concrete symbolic practices, such as discursive deviation, incongruity, the overlapping of meanings, the use of visual or conceptual games and a presumed self-protection of the sender. To deal with this issue, the research will address some of the main modes of poetic activation of the tactic of irony in Brazilian conceptual art of the 1970s. In the first chapter, conceptual art in Brazil is contextualized, the relationship between art and censorship is approached, self-censorship and parrhesia (true courage), with emphasis, against the grain, for the discursive uses of irony. In the next chapter, irony is analyzed through one of its main resources: parody. The idea is to interpret works that evoke national symbols and issues related to geography and cartography to problematize the official and homogenizing discourses of the “Brazil myth”, especially those linked to the ideology of national developmentalism of military governments. The last chapter addresses, within the scope of Brazilian conceptual art, the genres of portrait and self-portrait, treated not only as ironic resources, but above all as strategies of self-irony. Finally, it is concluded that both the “national” identity (addressed in the second chapter) and the “individual” (addressed in the third) are transversal and complementary axes of the tactic of irony in Brazilian conceptual art of the 1970s.

Keywords: Brazilian Art. Irony. Conceptual Art. Arts and Politics during the military dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Os Habitantes III</i> . Rubens Gerchman, 1964.	32
Figura 2: <i>É proibido dobrar à esquerda</i> . Rubens Gerchman, 1965.	33
Figura 3: <i>Rua sem saída</i> . Rubens Gerchman, 1965.	34
Figura 4: <i>Não Entre à Esquerda</i> . Maurício Nogueira Lima, 1964.	35
Figura 5: <i>O Sr. Está intimado a deixar de ser triste</i> . Rubens Gerchman, 1968.	36
Figura 6: <i>Carne na tábua, da série visceral</i> , Anna Bella Geiger, 1969.	39
Figura 7: <i>Série Indagações sobre a natureza, significado e função da obra de arte</i> . Anna Bella Geiger, 1973.	52
Figura 8: <i>Middle Class & Co</i> . Regina Silveira, 1971.	59
Figura 9: <i>Nós I, II, III</i> (Tríptico). Regina Vater, 1972.	88
Figura 10: <i>Série Nós</i> . Regina Vater, 1972.	89
Figura 11: <i>Nós</i> . Regina Vater, 1973.	93
Figura 12: <i>Domingos por um fio. Domingos da Criação</i> . Frederico Morais, 1971.	96
Figura 13: <i>Expedição poética ao Centro Politécnico</i> . Fotografia da ação por Key Imaguire Jr., 1972.	97
Figura 14: <i>Penhor da Igualdade</i> . Lincoln Volpini, 1976.	99
Figura 15: <i>A ARTE NÃO PODE SER PRESA</i> . Paulo Bruscky, 1978.	103
Figura 16: <i>Guerra cósmica?</i> Paulo Bruscky, 1968.	104
Figura 17: <i>A ARTE NÃO PODE SER PRESA: ATITUDE DO MUSEU</i> . Paulo Bruscky, 1978.	108
Figura 18: <i>Nova Geografia: uma homenagem a Torres García</i> . Rubens Gerchman, 1971.	132
Figura 19: Rubens Gerchman em frente ao seu trabalho <i>Nova Geografia: uma homenagem a Torres García</i> .	134
Figura 20: <i>Admissão – Geografia do Brasil</i> . Anna Bella Geiger, 1974 (a).	139
Figura 21: Cadernos de Programa de Admissão, 1970. Capa e página inicial do capítulo sobre Geografia.	140
Figura 22: Caderno de Programas de Admissão de 1970, página 494.	141
Figura 23: <i>Admissão – Geografia do Brasil</i> . Anna Bella Geiger, 1974 (b).	145
Figura 24: <i>Admissão – Geografia do Brasil</i> . Anna Bella Geiger (c)	146
Figura 25: <i>Admissão – Geografia do Brasil</i> . Anna Bella Geiger, 1974 (d).	148
Figura 26: <i>Admissão – Geografia do Brasil</i> . Anna Bella Geiger, 1974 (e).	149
Figura 27: <i>O Pão Nosso de cada dia</i> . Anna Bella Geiger. 1978/1979.	154
Figura 28: <i>Brazil Today, Natural Beauties</i> . Regina Silveira, 1977.	170
Figura 29: <i>Transamazônica</i> . Rubens Gerchman, 1974.	171
Figura 30: Traçado da Rodovia Transamazônica. Revista Veja.	172
Figura 31: Anonymous. Paulo Bruscky, 1975.	192
Figura 32: Da série: anônimos. Paulo Bruscky, 1976.	196
Figura 33: “Bandidos Terroristas” - Cartaz produzidos pela ditadura.	199
Figura 34: “Bandidos Terroristas” - Cartaz produzidos pela ditadura.	200
Figura 35: Tiro ao alvo. Paulo Bruscky, 1979.	201
Figura 36: Intervenção na obra de Canogar. Paulo Bruscky, 1971.	214
Figura 37: Estou me conservando. Paulo Bruscky, 1973-1974.	217

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 REPRESSÃO E DESVIO	24
1.1 FIGURAÇÃO EM CONTEXTO	24
1.2 ARTE CONCEITUAL BRASILEIRA	45
1.3 ARTES VISUAIS E CENSURA	64
1.4 AUTOCENSURA E <i>PARRESÍA</i>	80
1.5 ALGUNS <i>NÓS</i>	87
1.6 A ARTE NÃO PODE SER PRESA: PARRESÍA E IRONIA	100
2 QUE BRASIL?	113
2.1 A IRONIA NA PARÓDIA	115
2.2 FLORÃO DA AMÉRICA	118
2.3 A NOVA GEOGRAFIA	129
2.4 <i>ADMISSÃO</i>	138
2.5 O PÃO NOSSO DE CADA DIA	151
2.6 SÍMBOLOS DA BELEZA NATURAL	160
3 MARCAS, TESTEMUNHOS, IMPRESSÕES DE IRONIA	175
3.1 RETRATO	175
3.1.1 Retratos anônimos	183
3.1.2 Tiro ao alvo	201
3.2 AUTORRETRATOS: “DEVER EXPRESSAR-SE, DEVER CALAR-SE”	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
LISTA DE FONTES	226
REFERÊNCIAS	231

INTRODUÇÃO

No Brasil, de meados da década de 1960 e durante a década de 1970, período em que o país sofreu o golpe civil-militar e a instauração da ditadura militar¹, as artes plásticas, ou visuais, como viriam a ser chamadas, passaram por modificações nos valores formais e semânticos. Durante a década de 1960, as discussões entre arte abstrata e arte figurativa, e a relação dessas formas de expressão com o contexto sociopolítico, além da chegada da *pop art*, foi importante para que alguns artistas retomassem a figuração, mas contando, também, com a utilização de novas técnicas de captação e produção de imagens. Desde finais de 1960, avolumou-se na produção de diversos artistas a apropriação de elementos externos à esfera artística, a aproximação com o cotidiano comum das grandes cidades, os intercâmbios entre a produção de arte nacional e a internacional, as reflexões em torno da arte conceitual, a sobreposição de conceitos e a expansão da expressão por diversos meios. Essas mudanças se tornaram importantes características de parte da produção de artes visuais da década de 1970.

A difusão de uma produção artística de matriz conceitual no Brasil ocorreu em meio aos traumas de uma geração marcada pela ditadura militar, instaurada pelo golpe de Estado de 1964 e acirrada com o Ato Institucional nº 5, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que institucionalizará o aparato repressivo do governo autoritário pelos próximos dez anos, atravessando a década de 1970². Diante desse contexto, a ideia central desta pesquisa é identificar e analisar alguns dos principais recursos poético-críticos operados pela arte

¹ Carlos Fico escreve que o golpe de Estado, ocorrido em 1964, pode ter sido preparado entre setores civis e militares, sobressaindo, porém, o papel dos militares, tanto na tomada do poder, quanto na estruturação do novo governo, em que militares passaram, sucessivamente, a ocupar cargos políticos. Fico escreve que “As sucessivas crises foram resolvidas *manu militari* e a progressiva institucionalização do aparato repressivo (...), também demonstra a feição militar do regime. Nesse sentido, Fico diz que se é possível falar no golpe como sendo civil-militar “(...) trata-se, contudo, da implantação de um regime militar — em duas palavras: de uma ditadura militar” (FICO, C. **Além do Golpe**: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 38). Marcos Napolitano, com uma visão próxima da de Fico, diz defender a interpretação de que o golpe de Estado “(...) foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e antirreformista”, contudo, o regime decorrente do golpe não foi uma “ditadura civil-militar”, mas uma ditadura militar, pois, escreve Napolitano, “(...) os militares sempre se mantiveram no centro decisório do poder” (NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 11.). Ou seja, considerando as orquestrações civis e militares anteriores ao golpe, pode-se dizer que o golpe foi civil-militar, mas o regime decorrente do golpe foi uma ditadura militar.

² A promulgação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, agravou e institucionalizou a arbitrariedade e a violência da ditadura militar. O AI-5 — que fechou o Congresso, quebrou o aparato jurídico, suspendeu direitos políticos, proibiu manifestações sobre assuntos políticos e manifestações contrárias à moral e aos bons costumes — permaneceu em vigor por quase toda a década de 1970. Somente a partir de 1º de janeiro de 1979, quando entrou em vigor a Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, que trazia, no texto do Artigo 3º, a revogação dos Atos Institucionais que contrariavam a Constituição Federal, é que ele deixou de vigorar. Portanto, o período desta pesquisa coincide aproximadamente com o tempo de vigência do AI-5.

conceitual no Brasil durante os anos 1970, com destaque para o conceito de ironia. Mais que uma mera reação ao terror de Estado, à supressão de direitos e à institucionalização da censura, a ironia, como se verá, é aqui entendida como uma forma propositiva de elaboração estética de tipo conceitual – ainda que não se restrinja, evidentemente, a essa forma de arte. Para analisar as relações discursivas entre arte conceitual, ironia e criticidade política, a pesquisa recorreu às obras de cinco artistas brasileiros atuantes durante a vigência do AI-5 – Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Regina Vater, Rubens Gerchman e Paulo Bruscky – entendendo-os como casos-exemplares, ainda que não exclusivos, do que se nomeará de “táticas da ironia”.

Para compreender as formas poéticas operadas na tática da ironia, a pesquisa combina o conceito de “ironia” de Linda Hutcheon com a ideia de “tática” de Michel de Certeau, para em seguida testar os limites da teoria mediante o confronto direto com as obras dos artistas analisados. Esse conceito será retomado mais abaixo. Por ora, cabe mencionar que a tática irônica não deixa de ser uma forma de problematizar o engajamento artístico tradicional. Para tratar desse tema, recorre-se, por contraposição, ao conceito de “*parresía*”, tal como desenvolvido por Michel Foucault. Esse conceito será analisado com calma no primeiro capítulo. Entendida como uma “fala franca” e corajosa (uma espécie de coragem de verdade que se enuncia de forma abrupta), a *parresía* tem seus efeitos testados em contextos de repressão e censura. Diante da ameaça ou da prática de violências simbólicas e físicas, como no caso do aparato repressivo da ditadura militar, o medo pode produzir, entre artistas e intelectuais, a autocensura. Todavia, embora a autocensura tenda a sequestrar a coragem, é preciso entender que há também nela a busca por modos inventivos de superação da repressão, modos esses que, eventualmente, podem conduzir à ironia. Assim, o fato do artista não se expor aos riscos resultantes dos efeitos da fala franca não significa, como se verá, que falte coragem ou verdade à ironia. Para tratar desse tema, a pesquisa abordará alguns dos principais modos de ativação poética da tática da ironia na arte conceitual brasileira dos anos 1970.

De um período político repleto de tensões e em um terreno de extensa e diversa produção, em meios e técnicas, não é raro se deparar com trabalhos artísticos que sugerem alguma incongruência. Também não é raro encontrar nas formulações teóricas sobre as artes visuais da década de 1970, vista por diversas perspectivas e em diversas chaves interpretativas, menções à ironia, bem como referências à paródia, mas esses termos, embora apareçam com frequência tanto nos textos críticos do período como nos historiográficos sobre as artes visuais da década de 1970, não são ou muito raramente são postos em questão. Ou seja, ainda que a ironia seja muitas vezes percebida, ela não figura como um recurso poético, expressivo ou narrativo problematizado na historiografia sobre a produção artística em questão, salvo poucas

exceções³. Pensar a ironia como um elemento presente nas artes visuais da década de 1970 pode abranger trabalhos de diversos artistas, — do início ao fim da década, inclusive anterior e posterior a ela. A percepção sobre a presença da ironia, nas artes visuais produzidas por artistas brasileiros atuantes na década de 1970, surgiu durante a pesquisa sobre a produção de Paulo Bruscky, que resultou na Dissertação intitulada “*Confirmado: É Arte: Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970*”.⁴ O objeto, o recorte temporal e a problemática que se delinearam para esta tese decorreram, substancialmente, dos estudos realizados lá, quando a pesquisa sobre a produção de Paulo Bruscky promoveu o contato com trabalhos de diferentes artistas atuantes no período, o que trouxe a percepção de que um traço irônico aparecia, com alguma recorrência, também nas produções de outros artistas.

Dentro de um amplo universo das artes visuais da década de 1970 e diante de alguns trabalhos em que é possível depreender ironia, quando na sistematização das fontes, se delinearam caminhos e a partir deles foram feitas escolhas, sobre as quais esta tese se debruça. Assim, optou-se pela análise de trabalhos das artistas Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Regina Vater e dos artistas Rubens Gerchman e, novamente, de Paulo Bruscky. Embora existam pontos de contato entre esses artistas, o elemento que os une, nesta tese, são suas produções, mais especificamente, são os trabalhos que dialogam com a noção de arte conceitual, em que há suposição de ironia e que se aproximam, com criticidade, de temas ou circunstâncias relacionadas ao contexto da ditadura militar. Nesse sentido, não houve na escolha por esses artistas uma preocupação com elementos aglutinadores, sobretudo no que se referem ao gênero, traços de personalidade, faixa etária, região de nascimento ou semelhança na formação, embora ocorram, aqui e ali, algumas coincidências, como participação em mostras, premiações, viagens

³ Sobre a ironia na arte contemporânea brasileira há a produção de Felipe Scovino Gomes Lima: LIMA, F. S. G. **Táticas, posições e invenções**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. _____. **Negócio arriscado**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Poiesis**, Niterói, n. 13, pp 159-172, Ago. 2009. Disponível em: <http://poiesis.uff.br>, acesso em: 20 jul. 2014. _____. **Driblando o Sistema**: Um Panorama do discurso das Artes Visuais brasileiras durante a ditadura. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **Anais...** Salvador, ANPAP, 2009, p. 1847-1861; a dissertação de Cláudio Barcellos Jansen Ferreira: FERREIRA, C. B. J. **A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti**: a autoimagem performatizada como aporia. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), 2017. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017; e o artigo, de 2019, de Artur Freitas: FREITAS, A. Raiva, ironia alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Visualidades**, Goiânia, v. 17, p. 22, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58183>. Acesso em: 05 fev. 2021.

⁴ Produção que pode figurar entre as outras poucas sobre a ironia na arte contemporânea brasileira: BARCIK, D. B. **Confirmado: É Arte** - Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História) 2017. Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

ao exterior. A escolha se deu, antes, no processo de olhar para as obras, para as proposições e trabalhos produzidos no período.

Dentro desse limite surgiram algumas questões amplas, como: O que há de mais ali onde parece haver literalidade, mas que também se parece com ironia? O que é colocado em questão? Por que pensar que o aspecto incongruente pode ser ironia? Por que seria ironia? Se é ironia, por que artistas recorreram a ela? O que é proposto por esses artistas que parecem jogar com uma tática de desvio? Perante essas interrogações, a suspeição de ironia e considerando as disputas simbólicas e o estado violento, repressivo e de interdição no imaginário cultural do período, o problema tomou forma na seguinte questão: a ironia pode ser percebida e pensada como uma tática artística que artistas atuantes na década de 1970, como Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Regina Vater, Rubens Gerchman e Paulo Bruscky, utilizaram, em alguns trabalhos, como recurso poético e expressivo questionador e crítico aos aspectos do amplo contexto de vida, no Brasil, daqueles anos opressivos de ditadura militar?

Pensar em trabalhos de artes visuais como irônicos não é considerá-los apenas como uma coisa que aponta para o seu inverso. A ironia aqui é pensada como uma espécie de proposta de jogo, como um processo que envolve ações de combinação, relação e diferenciação entre o que está dito e aquilo que não está claro na mensagem.⁵ Ou melhor, entre aquilo que é exposto na obra e ao que ela parece aludir, mas que não é, necessariamente, o seu oposto. Essa forma de pensar a ironia é dependente de interação; nesse modelo, há a suposição de relações entre ironista — alguém que propõe uma ironia (que pode acontecer na linguagem verbal, gestual, musical, visual ou iconográfica) —, o irônico — ou seja, a mensagem, obra ou proposição —, e o observador — alguém que interpreta a ironia. Segundo Linda Hutcheon, perceber a ironia é função daquela ou daquele que atribui, ou não, ironia a uma *mensagem* — entendida aqui como conteúdo semântico, mas também formal — e, então, que pode mostrar que sentido irônico determinada *mensagem* pode conter.⁶

A ironia aqui, embora seja pensada como uma chave para a análise dos trabalhos artísticos, ela não é entendida como um caminho para uma verdade. Ao invés disso, ela está próxima de algo polimórfico, portanto, polivalente, justamente porque ela pode diminuir as certezas, relativizar as verdades e revelar o mundo como incerto. Isso porque a ironia parece funcionar como uma lente capaz de ampliar ambiguidades, tornando-as mais visíveis, e,

⁵ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 133-134.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

portanto, relativizar as verdades e diminuir as certezas. É essa inconstância que movimenta as buscas interpretativas.

TÁTICA DA IRONIA

Ao longo da tese aparecerá o termo “tática”; algumas vezes a palavra surgirá associada à prática da ironia, em outras virá conjugada em “tática da ironia”. Embora haja aproximação da ideia de ironia, bem como coincida o uso do termo “tática”, entre esta produção e a de Felipe Scovino G. Lima, há, entre os dois estudos, substanciais diferenças: elas se referem, sobretudo, ao período estudado, ao modo como o conceito de ironia é entendido e usado, ainda que ambos tenham como base os estudos de Linda Hutcheon, e ao modo como o termo “tática” é empregado. Lima realiza um percurso desde a produção de Flávio de Carvalho, em 1931, passa por produções das décadas de 1960, 1970 e 1980 e chega à algumas produções da virada do milênio, ao passo que o estudo que aqui se apresenta se concentra especificamente na produção de artes visuais da década de 1970 e na relação da ironia com a arte conceitual e o contexto repressivo da ditadura militar. O uso do termo “tática”, nesta tese, advém da relação entre a produção de arte e o contexto repressivo e é compreendido, com base em Michel de Certeau, como uma prática, um movimento que tem por definição a ausência de um lugar próprio, assim age astutamente, em oposição à força estabelecida. Já para Lima, o termo “tática” é usado, como categoria, em oposição à “motivação”. Nas palavras dele: “O termo ‘tática’ é usado para sinalizar o interesse desta pesquisa em como a ironia ‘trabalha’ ou acontece, e ‘motivação’, é exatamente uma atitude proposital em direção ao ato de ironizar”. Além disso, Lima atribui à categoria “motivação” a ideia de “veste protetora”, ao passo que aqui a tática é tida como uma prática que, resumidamente, pode ser pensada juntamente com a ideia de astúcia e desvio diante do perigo.⁷

A associação entre os termos tática e ironia surgiu do potencial que ambos têm de sugerir oposição e desvio — de normas, valores, verdades e crenças, sejam políticas, sociais, religiosas ou culturais. A ironia, que nas palavras de Linda Hutcheon aparece como formas de estratégia — “estratégia de oposição eficaz”,⁸ “estratégia retórica e estrutural”,⁹ “estratégia

⁷ LIMA, F. S. G. **Táticas, posições e invenções**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

⁸ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 54.

⁹ *Ibidem*, p. 88.

discursiva”,¹⁰ “política estratégica e como um meio de construir significados”,¹¹ “estratégia retórica indireta”¹² —, é proposta aqui como tática, mas com uma nova camada de significado. Essa alteração no uso dos termos — de estratégia para tática —, que possuem significados muito próximos, em algumas situações até idênticos, ocorre diante das diferenciações propostas por Michel de Certeau¹³ e que aqui são tomadas em uso, entre elas:

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças.
 (...) chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (...) a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Büllow, e no espaço por ele controlado.¹⁴

Nesse sentido, o termo “tática” é apropriado quase que em confronto com a ideia de “estratégia”, justamente porque, em Certeau, a tática seria o movimento oportuno no tempo, em oposição à ordem do *lugar* de uma força estabelecida¹⁵. A tática, para Certeau, aproveita as falhas da vigilância e as ocasiões para agir “golpe por golpe, lance por lance”, “cria surpresas, consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (...)” que, de um “não-lugar”, consegue relativizar as circunstâncias no tempo.¹⁶ As táticas da ironia na arte, seriam, então, no contexto de repressão da ditadura, formas de agir de modos criativos, dentro do “campo de visão do inimigo”¹⁷, em momentos oportunos. Assim, a ironia pode ser uma tática, porque, como a astúcia, é capaz, quase sempre, de superar leis ou limites, endógenos ou exógenos, e falar ou expor o que não pode ser dito ou exposto.

A ironia, como um conceito, tem algo de excitante e perturbador, e até um tanto assustador, sobretudo quando nas tentativas de interpretação, ou melhor, de leitura e análise de obras de artes visuais. Excitantes são as suspeitas. Perturbadoras e assustadoras são as

¹⁰ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 135.

¹¹ *Ibidem*, p. 168.

¹² *Ibidem*, p. 211.

¹³ CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 91-106.

¹⁴ *Ibidem*, p. 99 – 100.

¹⁵ O termo *lugar* também é apropriado do modo como Michel de Certeau o utiliza, *lugar*, para esse autor, se refere à ordem estabelecida, à lei que, imóvel, tende a imobilizar, enquanto *espaço* se refere ao uso do lugar em táticas móveis que perturbam a ordem do *lugar*. *Ibidem*, p. 199-217.

¹⁶ *Ibidem*, p. 101-102.

¹⁷ *Ibidem*, p. 100.

informações que sempre escapam e, já que perspectivas têm limitações, é difícil saber o que escapa. Para pensar trabalhos de artes visuais como irônicos, sobretudo aqueles de matriz conceitual, é preciso abarcar, numa mesma pegada, pelo menos dois elementos: o significante, que está no visível, no aspecto formal, este que é dado à percepção e que pode se mostrar como aspecto mais (próximo do) literal, e o significado que, com sentido irônico, apareceria, então, no que também parece estar ali, significando, mas não é, necessariamente, exposto, ou seja, seria o “não dito”, o não mostrado da obra irônica, seria aquilo que está *entre* o que está aparente, exposto, informado, comunicado e o que não está.

A busca pelo irônico seria uma tentativa de explorar os significados dos signos e os significados presentes na interseção deles, ou seja, é uma tentativa de não reduzir a compreensão ao que está mais aparente, ao mais literal, aliás, ao contrário, é percebê-los como mostrando mais do que parecem mostrar, comunicando mais do que parecem comunicar, sobretudo quando surgem sobrepostos e sugerem incongruências, porque apontam também para algo não aparente, ou melhor, para além de um sentido que estaria no explícito. A análise é, então, na verdade, uma empreitada em, após suspeitar de uma polissemia, considerá-la existente, portanto, é um buscar os sentidos dela, mesmo que um sentido sempre falte ou que algo sempre escape.

Perceber ironia em um trabalho de arte não é, de modo algum, um malabarismo em retirar a potência estética ou a potência da ideia do artista do trabalho, ao contrário, pois é diante do aspecto formal das composições ou proposições ou da ideia comunicada — com algum contraste, com alguma incongruência, com sobreposições de sentidos, no surgimento de uma (ainda que vaga) ideia de diferença de sentido, de erro, de equívoco que desperta avaliações — é que há a possibilidade de perceber algo mais. E é desse algo mais que surge a suspeita de que se trata de ironia.

O significado irônico, no modo como é proposto por Linda Hutcheon, passa pela rejeição da acepção comum de considerá-lo como simples contradição ou substituição de significados. Porque, para Hutcheon, entre uma informação presente e outra que é suposta (porque oculta), ocorre uma terceira que é, contudo, nenhuma e ambas, ou seja, é a inferida. Desse modelo, que é inclusivo, surgem algumas diferenciações entre a ironia, a metáfora, a alegoria e a mentira. Ironia, embora possa fazer parte da mesma família de “desvios semânticos” desses outros tropos, é diferente da metáfora porque esta, embora possa suscitar a criação de novos sentidos na interseção entre significados dados, ela tem uma relação de similaridade, de semelhança, em determinado contexto, na denominação de uma coisa por outra, já a ironia se estabelece na relação da diferença. Em relação à alegoria, Hutcheon diz que, semelhante à

metáfora, na alegoria o significado do que não está dito concentra-se em um “conjunto único de substitutos”, mesmo que esse conjunto seja extenso, ao passo que na ironia a relação com os significados é muito mais aberta, atua em um espaço de sentidos muito mais abrangente. Tanto metáfora como alegoria conservam a ideia de uma natureza benigna ao falar ou mostrar algo de outra maneira, já a ironia produz suspeitas, avaliação, tem necessariamente uma aresta crítica e desestabilizadora de certezas. Já em relação à mentira, a ironia, se for pensada como falseamento, teria maior proximidade. Ocorre, no entanto, uma diferença de intenção. Quem produz a mentira não deseja que ela seja interpretada, em oposição, somente através da interpretação é que pode haver ironia.¹⁸

Para haver ironia, adverte Linda Hutcheon¹⁹, deve haver alguém que interprete algo como irônico, nesse sentido, a interpretação pretende expor o que há além do sentido mais aparente, que é encontrado no *entre* o aparente e o suposto, sobre o qual é atribuído. essa é a parte em que aparece uma explicação de como e por quais motivos há a percepção de ironia onde é dito que há, mas sem conotação arbitrária. São visões, interpretações limitadas, claro, que não pretendem dar conta de todos os sentidos que pode haver em uma obra, mas pelo menos tratar de algo do sentido que se supõe irônico.

O que aqui é chamada, então, de “tática da ironia” ou “tática irônica”, pode ser entendida como uma forma de desvio — da repressão, da censura, da autocensura — e, por extensão, como uma prática de autoproteção, pois, ao utilizar um modo que parece expor menos, pode expor mais no *entre* os significados. A tática da ironia também é entendida como um modo propositivo, um convite para um envolvimento, para uma prática de liberdade, para a criatividade e a participação em um jogo de construção de significados.

As táticas da ironia seriam, então, os modos criativos (e por que não dizer provocativos?) de produção, exposição, veiculação, proposição, ação e atuação dentro de sistemas em que uma exposição franca poderia trazer risco. Isso porque a estética da ironia, ou mesmo a ironia como forma e força poética, produz ambiguidades e é na percepção da ambiguidade, portanto, na falta de certeza, no movimento *entre* o que é e não é exposto que a ironia é encontrada (e é daí que se supõe o valor de opinião, de crítica, de oposição aos sistemas que oferecem riscos).

¹⁸ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 89-102.

¹⁹ *Loc. cit.*

Algumas vezes, obras irônicas podem parecer jogos visuais ou jogos conceituais. O termo jogos se refere à multiplicidade de possibilidades de compreensão de uma obra. Essa referência é para os trabalhos que, com força poética e política, se apropriam de termos, noções e imagens, ou inventam proposições que, mesmo parecendo próximas de literalidades, mesmo tendo, em alguns casos, jeito de brincadeiras, são, no entanto, prenes de significados, inclusive significados muito sérios. Brincadeiras porque, destacadas do mundo real, ou seja, circundadas pela aura do lúdico²⁰, convidam o observador ao espaço da representação, da ficção, a um espaço de jogo que é o próprio espaço da obra de arte ou das proposições artísticas que tratam de temas e assuntos reais. Embora a ideia de seriedade possa excluir a ideia de jogo e brincadeira, jogos podem conter seriedade, seja em sua dinâmica de existência, seja ao tratar de assuntos sérios, como diz Johan Huizinga, “(...) a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade.”²¹

O termo jogo também é proposto porque a ironia acontece no *entre* um significado e outro e o *entre* só é possível porque supõe um movimento, um ir e vir ou um vaivém constante que não está ligado a uma finalidade última de atingir um dos polos do movimento, no sentido de *ou isso ou aquilo*. Assim como no jogo, na ironia, pelo menos nesse modo como ela é pensada aqui, as extremidades não são o objetivo do movimento, ou seja, não é objetivo da ironia chegar ao que é ou ao que seria o seu oposto. Pois a ironia, segundo Linda Hutcheon, acontece no *entre*²² e esse *entre* pode ser caracterizado pelo movimento de vaivém do jogo. É nesse sentido que a ironia é dependente do movimento próprio de um jogo e, mais do que isso, providenciado por ele. No jogo providenciado por uma obra de arte tida como irônica, o observador ou participante, dependendo dos casos, tem liberdade e possibilidade de movimentar sua compreensão no vaivém de sentidos, ou seja, pode perceber que há algo além de dois extremos — o que está visível e o que não está na obra — podendo encontrar sentidos no movimento *entre* os extremos. Hans-Georg Gadamer diz que jogar é uma escolha que sugere riscos, todavia o risco de entrar no jogo é também o atrativo do próprio jogo²³. Quando se trata de pensar o jogo irônico, parece que os riscos aumentam: há o risco do jogo e as incertezas da ironia, mas esse risco pode se transformar em desafio.

²⁰ HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

²¹ *Ibidem*, p. 55 – 56.

²² HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

²³ GADAMER, H.-G. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1999, p 181.

Algumas das incertezas da ironia advém do não conhecimento contextual de seu funcionamento, já que em uma obra de arte irônica há uma necessidade de compreensão, tanto quanto possível, do seu contexto de produção, para que, no movimento de ir e vir entre o visível e o que não está visível, sejam percebidos outros sentidos da e na obra. A obra é, então, como espaço lúdico, o próprio espaço do jogo da ironia. Nela estão as coordenadas do jogo. Cada obra irônica, com seu próprio jogo, parece colocar uma tarefa a quem aceita jogar. Entretanto, a realização da tarefa não põe fim ao jogo, porque ele continua aberto para outros jogadores. Assim, entregar-se à tarefa do jogo irônico é colocar-se em jogo. E o jogo representa-se, sua natureza de ser é, portanto, a de autorrepresentação. A ironia é jogo porque mostra um campo, um espaço, um território de possibilidades e probabilidades. É real em sua própria existência alusiva que convoca outros “discursos”. É jogo porque se interessa pela não paragem em um significado, mas pela sustentação da ambiguidade no movimento de ir e vir de sentidos, operando divergências e propondo formas simultâneas de entendimento e desentendimento.

Se existe objetivo próprio da ironia, parece não ser o de atingir um dos polos do movimento, mas talvez seja o de instaurar um jogo com o receptor de uma mensagem, ou seja, com o observador ou espectador de uma obra, com o participante de uma proposição, pô-lo no movimento de ir e vir de sentidos.

Para Huizinga²⁴ o jogo é essencial para a cultura, portanto elementar na vida do ser humano. O elementar é o movimento constante de ir e vir. Movimento que não busca assentar-se em uma das extremidades, é autônomo, ou seja, move-se. O próprio do jogo, que é vivo, é o movimento, e ele acontece no que é chamado de espaço de jogo. O movimento do jogo, determinado pelo jogo mesmo, representa o próprio jogo”.²⁵ O jogo humano, para Gadamer, pode ou não incluir a razão. Quando a razão é incluída pode haver a tentativa de alcançar objetivos dados pela própria razão. A razão presente no jogo e a busca por alcançar objetivos pré-estabelecidos fazem com que haja ordem e disciplina nos movimentos.²⁶ Mas mesmo que o jogo não tenha objetivos, ou seja, seja uma atividade livre e sem fins, a racionalidade impõe regras.

No jogo, quem observa também participa. Sobre isso Gadamer escreve que “o espectador é notadamente mais que um mero observador que vê o que se passa diante de si, ele

²⁴ HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

²⁵ GADAMER, H.-G. **A atualidade do Belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 39.

²⁶ *Ibidem*, p. 38-39.

é, como alguém que participa do jogo, parte dele”.²⁷ No movimento de ir e vir, “algo quer dizer algo”²⁸ também para o observador, a mesma ideia vale para a arte, pois há uma “lei do movimento ditada por si mesma”²⁹ e o movimento e a inclusão do observador no campo ou espaço do jogo é capital para a arte irônica.³⁰ Então, o sentido de jogo na esfera da arte, para Gadamer, mostra que “qualquer um, num jogo, é parceiro”, esse sentido é então tomado para pensar a participação do espectador numa obra irônica, já que qualquer um pode, e talvez até deva, realizar um constante movimento no *entre* os significados da obra. Assim, se ler, ou melhor, analisar uma obra é participar de um jogo, algo particularmente complexo aparece se for somada a suposição de que, na obra, há jogo irônico. É nesse sentido que, para pensar a ironia, para analisar obras de arte com a suposição de que há ironia, é proveitoso pensar na ideia de movimentar-se no jogo proposto pela obra. Não se trata de ignorar a percepção estética da obra, ao contrário, é considerar que o que, no movimento, se apresenta aos sentidos passa, em algum momento, pela esfera da razão. E é o que passa pela razão que pode ser posto em relação com o contexto de produção da obra e com os significados que ela evoca, mesmo diante das incertezas próprias dos significados que a ironia pode suscitar.

O jogo pode não estar presente em toda obra de arte, mas certamente está em toda obra ou proposição de arte que contém um signo irônico. Obras e proposições de arte que apresentam incongruências sugerem a necessidade de movimento entre o que está e não está visível, essas

²⁷ GADAMER, H.-G. **A atualidade do Belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 40.

²⁸ GADAMER, *loc. cit.*

²⁹ GADAMER, *loc. cit.*

³⁰ No livro **A atualidade do Belo**: a arte como jogo, símbolo e festa, escrito na segunda metade da década de 1970, Hans-Georg Gadamer diz: “Não há dúvida de que os artistas criativos dos últimos 50 anos dirigiram seus esforços justamente para vencer essa distância (...) poder-se-ia dizer, em qualquer forma de expressão moderna, em arte, reconhecer como um motivo a transformação da distância do observador no sentir-se atingido como companheiro de jogo”. Gadamer se refere à arte moderna, mas, por falar na década de 1970, ainda que se refira aos “últimos 50 anos”, faz crer que fala também do que hoje é possível entender como arte contemporânea. Sobre o sentido de participação na obra, mesmo nos casos de ações efêmeras em que a obra não mais existiria como coisa, Gadamer escreve que a “identidade hermenêutica” permanece nos jogos que tal arte propôs, porque “mesmo o mais passageiro e irrepitível, quando aparece ou é julgado, como experiência estética, quer dizer *mesmice*, identidade.” Mesmo ações efêmeras têm unidade de obra capaz de produzir identidade hermenêutica, porque, em algum momento, estiveram visíveis e experienciáveis para alguém. Assim, não é possível haver obra que não “queira dizer” sempre que o que ela produz é aquilo que é de fato. Porém, o que pode até parecer contraditório, essa identidade da obra só existe para quem joga junto com ela. Para Gadamer, a verdadeira experiência com uma obra de arte se dá, ao contrário de vê-la ou gravá-la em alguma memória, quando o observador “realiza uma atividade própria de modo ativo”, só assim a obra pode significar. Só pela adesão ao jogo da arte será possível pensar em uma “identidade hermenêutica” da obra, coisa que sugere que sempre há algo para ser entendido, já que cada obra abre um espaço de jogo para cada um que entra em contato com ela e aceita jogar. Esse pensamento é particularmente constatável em obras irônicas, pois a identidade da obra é, provavelmente, porque oscilante, o que convida à atividade constante do participar ativo (GADAMER, H.-G. **A atualidade do Belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 40-42.).

sugestões podem ser alguns dos sinais da ironia. A incongruência não precisa gritar, ela pode ser sutil, todavia precisa provocar algo como um não contentamento com o sentido mais claro, evocar uma emoção e, nisso, colocar o observador em movimento, fazendo com que a apreciação estética se desdobre em observação atenta e em trânsito *entre* as possibilidades interpretativas.

Às vezes o jogo é iniciado quando algo de literal entre imagens, propostas, ações e títulos parecem confluir, mas mostram também sobreposição de sentido — que são acréscimos ou junções que se dão pelo que parece faltar — o que os ligam às possíveis intencionalidades camufladas, fazendo surgir a dúvida no modo relacional como são expostos. Outras vezes esses mesmos elementos destoam entre si, há incongruência — que seria uma aparente inadequação de elementos da e na obra — gerando suspeição imediata sobre o que há *entre* eles, e por quais motivos são apresentados assim. Entrar no jogo é, então, uma forma de aproximação com suspeição. Há a suspeita de que há mais, pelo signo irônico, algo além do que é mostrado. O signo irônico, no sinal de incongruência e de sobreposição de sentido, faz, então, com que outras informações sejam aproximadas. A suspeita de que não é coincidência, de que não é inocência e não é ingenuidade ativa a busca por algo de uma intencionalidade e vínculo com uma “atitude avaliadora” do artista em relação ao amplo contexto de sua produção, por isso também uma tática. Seria possível dizer que pode haver ironia quando se suspeita que algo mais e diferente existe ali onde um sentido se abre para algo mais que também parece faltar. É através desse “algo mais” e diferente, que aparece na incongruência, na sobreposição de sentido, que estimula ou demonstra avaliação, que se entra no jogo da ironia.

E é no jogo que acontecem as conexões, proporcionadas pelo que Linda Hutcheon chama de “comunidade discursiva”, que permitem uma busca por tentar compreender o que de mais há ali onde surge a suspeita de que há. A análise de obra, que se parece mais com uma busca, acontece, então, através de associações semânticas, que são relacionais, diferenciais e inclusivas. Nesse sentido, para entender uma obra como irônica, é necessário realizar conexões em rede, e nisso há uma espécie de ampliação do foco da informação mais imediata, que é gerada pela suspeita. Fazem parte da rede as considerações sobre as circunstâncias de produção da obra e os possíveis diálogos dela com outras obras, teorias, visualidades, textos, discursos, acontecimentos: artístico, social, histórico, cultural, ideológico, geográfico, político etc. Em síntese, o jogo, em movimento, seria a busca a partir dos sinais de ironia.

Embora se fale dos sinais da ironia, eles não são facilmente determinados, aliás, marcadores de ironia estão na indeterminação, porque, como escreve Linda Hutcheon, “nada é um sinal irônico em si e por si só”, de todo modo, pode haver ironia quando há contradição ou

incongruência; quando há um jogo entre aspectos do real e do ficcional; quando há posicionamento crítico em relação aos discursos oficiais, mas que podem ser desvirtuados, ou seja, quando a criticidade está diametralmente oposta ao aspecto de exposição da verdade em um ato corajoso de enfrentamento; quando há invocação e relativização de discursos oficiais; quando ocorre a subversão ou negação de ordens ou leis, superando-as. Pode haver ironia quando alguma coisa assinala uma diferença de sentido — ao nível semântico — e que demonstra ou incita avaliações — no nível pragmático, ou quando alguns elementos parecem formas codificadas para dizer mais do que dizem — expressar o máximo com o mínimo. Parece haver ironia quando é possível supor uma espécie de provocação ou tensionamento das ordens, leis, censura, autocensura, normas e moral vigentes.

Dentro desta perspectiva e com apoio em algumas definições de ironia dadas por Linda Hutcheon, seria possível dizer que um trabalho de artes visuais pode ser irônico quando: há contradição entre os elementos presentes na obra e mesmo entre eles e o artista, ou entre eles e o contexto amplo de um determinado momento em uma determinada sociedade. Quando há incongruência nos sentidos veiculados por uma obra. Quando há contraste e contradição nas justaposições. Quando há exagero ou abrandamento de fatos, coisas e situações. Há simplificação em significados figurativos muito claros — elementos literais — que propõem semelhança, mas que reduzem ao ponto de, pela simplicidade, se formularem como convites a um jogo, que permitiria ir além, porque parecem funcionar de outros modos afora o mais claro. Quando há repetição — muito comum na paródia — ou ecos de outras obras ou elocuições, pois lembram de fatos ou coisas ditas e ou feitas antes, mas com um distanciamento crítico. São essas as possíveis características que ativam a busca no jogo do *entre* da ironia.

Em resumo, entende-se a ironia como uma proposta ou tática poética perspicaz (uma espécie de artimanha), capaz de tensionar ou burlar determinadas interdições ou proibições por meio de práticas simbólicas concretas, como o desvio discursivo, a incongruência, a sobreposição de sentidos, o uso lúdico de jogos visuais ou conceituais e uma presumida autoproteção do emissor. Nesses termos, a ironia surge como um princípio estético e uma função poética que estaria no movimento *entre* uma coisa e outra, ou seja, em algo localizado no *entre* o que está aparente, visível, e aquilo que não está. No movimento de vaivém entre o que está e o que não está mostrado há um momento em que a ironia aparece. Não que se trata de uma falsa aparência e uma busca por um essencial da obra ou uma verdade por detrás dela. É algo além da aparência sensível, mas dependente dela, que se apresenta aos sentidos e que, como um convite ao movimento de um jogo de busca por algo além do que está exposto, permite perceber outros sentidos. A ironia é, então, uma condensação estética e poética — plástica,

material, temática, midiática, formal, contextual — ao mesmo tempo em que exala sentidos e volatiliza certezas. A potência da ironia estaria, por fim, na profusão de significados e a tática da ironia na potência de condensação estética, criativa, poética, que é de proposição de sentidos possíveis de serem percebidos no processo de relação entre o interpretador, que é quem percebe a ironia, a obra e o contexto, ou seja, no *entre* do jogo da obra. É astúcia.

ESTRUTURA DA TESE

É em relação ao contexto que o capítulo 1 pretende expor uma espécie de percurso de um olhar. Aborda a retomada da figuração nos anos 1960 que, em variadas chaves argumentativas, com certa literalidade nos signos visuais e algum teor de ironia, se aproximou criticamente do contexto sociopolítico nacional de modo mais direto, até as novas formas de pensar e produzir arte no final dessa década e na seguinte. Daí para pensar, então no contexto de vigência do AI-5 e já com as possibilidades das novas linguagens e formas expressivas, as produções mais conectadas com a ideia de arte conceitual. Segue-se, assim, uma breve discussão sobre a produção de arte conceitual no Brasil. Nesse capítulo também são trazidas algumas situações e questões sobre a censura às artes visuais que, embora tenha sofrido menor quantidade de atos censórios em relação às outras áreas artísticas, não passou ileso pela repressão. Propõe-se pensar os atos censórios como modelos de ações repressivas que visavam, também, a produção do medo e a introjeção da censura que podem ter resultado em autocensura. Diante das situações de censura, pressuposição do medo e de graus de autocensura, estabeleceu-se um diálogo com a noção de *parresía*, que é, nos termos de Michel Foucault, a fala franca ou coragem de verdade que não teme repressão ou represálias. Partindo da ideia de introjeção do medo da repressão, impossibilitada a fala franca, pensa-se na possibilidade de superação, via ironia, tanto da censura como da autocensura. Na parte final do capítulo são trazidas algumas relações entre a ideia de dizer a verdade — *parresía* — e a ironia.

No capítulo 2, são pensados os mecanismos da ironia como tática em trabalhos que parodiam imagens e discursos presentes na sociedade daquele momento. Nele há uma discussão sobre aspectos referentes às disputas simbólicas e as questões relativas à nacionalidade. São abordados trabalhos que remetem a símbolos de pertencimento e colocam em discussão, através da paródia, portanto, também da ironia, as representações vinculadas aos discursos oficiais e homogeneizadores do mito Brasil. Os trabalhos analisados trazem questões sobre a geografia, a cartografia e sobre dados geográficos; informações essas que, por sua vez, têm relação com a ideia de Brasil no mundo, dialogam com os processos de construção da identidade brasileira vinculada ao território nacional e com o uso de símbolos de pertencimento usados nos discursos

ufanistas e de desenvolvimento propagados pelo governo militar. O capítulo se aproxima, também, de assuntos sobre a educação e de algumas questões sobre as condições de vida no Brasil durante a década de 1970.

O último capítulo traz para a análise o gênero de retrato e autorretrato para pensar as representações de figuras humanas e a autorrepresentação na esfera da arte conceitual. Para isso, contrapõe o aspecto tradicional do conceito de retrato, a produção desse gênero e o uso de fotografias de retrato que não tinham, em princípio, fins artísticos. Nesse sentido, trata do uso de imagens de retrato em relação à produção de arte conceitual de matriz irônica em que a ideia sobre o gênero é contaminada por elementos externos aos sujeitos representados, estes que, algumas vezes, são mostrados como anônimos e opacos, porém polissêmicos, sobretudo ao exporem, no plano da imagem, a lembrança da violência de Estado que, durante a ditadura, produziu “desaparecidos”. A ideia de retrato também é posta em relação com as produções que podem ser entendidas como autorretratos. Prática recorrente no âmbito da arte conceitual brasileira, o capítulo se propõe a ver exemplares de autorretratos em que, diante da censura e da autocensura, a ironia coloca questão sobre a representação do criador como criatura, no contexto repressivo da ditadura militar, em que também ocorre, como um desvio, a autoironia.

1 REPRESSÃO E DESVIO

A esfera das artes plásticas, no Brasil, a partir dos anos 1960, é caracterizada por transformações de caráter técnico, poético e formal. Essas mudanças geraram, já nos primeiros anos dessa década, discussões em torno, por um lado, da manutenção das produções de estilo abstrato, por outro, sobre a retomada da figuração. Essa que, na esteira das vertentes neofigurativas internacionais, trazia preocupações, no contexto brasileiro, sobre a necessidade de as artes dialogarem com a realidade política e social do país. Na tentativa de diminuir a distância entre o meio artístico e as questões sociais e políticas, além dos posicionamentos conflitantes em relação às aderências nacionais, ou não, às práticas artísticas internacionais, permeava a produção de arte e o posicionamento da crítica nacional o choque entre a abstração e a figuração,³¹ essa que era retomada, por uma parcela de artistas, como uma forma de aproximação da arte com a cultura de massa³² e com ampla realidade nacional.

Tomando certa distância da abstração, mais próximas das novas linguagens figurativas, em experimentos com novas técnicas e materiais, aí incluídas às múltiplas e miscigenadas possibilidades das poéticas conceituais, as artes visuais, como seriam chamadas, chegaram aos anos 1970 com novas possibilidades de realização. Assim, rever algumas das discussões sobre a abstração, a retomada da figuração — seja em diálogo com as novas figurações europeias ou com a chegada da *pop art* estadunidense — e o desenvolvimento da arte conceitual no território brasileiro, é parte importante de um percurso para pensar a ironia na produção de artes visuais da década de 1970. Não se trata, no entanto, de entender a presença da ironia como retórica ou como figura de linguagem, mas da ironia como uma prática que se tornou relevante e ganhou feitiço e força de tática diante do contexto repressivo de então.

1.1 FIGURAÇÃO EM CONTEXTO

No plano internacional das artes plásticas, a passagem da década de 1950 para 1960 é marcada pelo protagonismo de Nova Iorque como centro cultural, ao lado de Berlim, Munique

³¹ AMARAL, A. Realismo *versus* abstracionismo e o confronto com a Bienal. In: AMARAL, A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira. 1930 – 1970: subsídios para uma história da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 229-271.

³² COUTO, M. de F. M. Arte e participação social: a jovem vanguarda brasileira dos anos 1960. In: COUTO, M. de F. M. **Por uma vanguarda nacional:** a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p. 198-200.

e Milão, o que isolou, em certo grau, a escola de Paris. Foi também o período em que os abstracionismos perderam espaço para as novas figurações, estas que trouxeram reflexões mais relacionadas com a sociedade, que caminhava, a passos largos, na roda de produção e consumo que se acelerava para a massificação.

Nos EUA, com a presença de artistas europeus exilados da guerra, as propostas de *ready-made* de Marcel Duchamp, por exemplo, reapareceram e ganharam espaço no enfrentamento aos modelos mais tradicionais de expressão plástica e visual, como a pintura e a escultura. Contribuindo com novas ideias e práticas, alguns artistas, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, trabalhavam com objetos e colagens em pinturas que dialogavam de perto, na fatura, com o mundo ordinário. As fronteiras entre a arte e o mundo real e entre as várias linguagens artísticas se esfacelavam e já não se podia mais usar os termos tão tradicionais para se referir àquela produção. Não se tratava mais de pinturas e esculturas.³³

A prática interdisciplinar e o caráter experimental ganhavam corpo com a inserção de problemáticas atentas à produção serial do mundo industrial e à comunicação da mídia de massa. O ideário do que foi chamado *pop art* — de raiz inglesa, mas mais abordado e difundido pelos artistas dos Estados Unidos — surgia, também, como uma forma de reação ao Expressionismo Abstrato — muito pautado na preocupação com o gestual e o emocional do sujeito da ação —, nas combinações da pintura e da escultura com elementos e objetos da produção em série e da mídia de massa.³⁴ Na França, as produções denominadas *nouvelle figuration* e *nouveau réalisme*, este tendo à frente o crítico Pierre Restany e o artista Yves Klein, proporiavam novas formas perceptivas para abordar o real; na Itália, teve vez a *nuova figurazione*, sensível às imagens das mídias de massa e com aspecto de protesto cultural e social. As artes plásticas ganhavam mais faces, trazendo as manifestações neofigurativas e neorrealistas, se apropriando das linguagens e das técnicas de captação de imagens presentes no cotidiano da sociedade urbana e industrial.

A *pop art* estadunidense se debruçava sobre as linguagens comerciais e sobre a vida urbana de um mundo objetivo. Trabalhando com signos da comunicação, inseria na arte as imagens e ícones populares presentes na televisão, no cinema, nos jornais, na publicidade. O retorno à figuração, portanto, não foi a retomada da representação figurativa apenas, mas um modo de pensar a figura, adotada com valor de produto e como reprodução de estereótipos,

³³ CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 19.

³⁴ PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, p. 11.

tratada, então, de modo impessoal e serial.³⁵ As cores utilizadas, fortes e vibrantes, e a falta de profundidade nas imagens aproximavam a arte dos processos de produção industrial e dos produtos publicitários. Naquele momento em que tudo parecia caminhar para o múltiplo, impessoal e em série, a unicidade, a originalidade, a identidade e a individualidade pareciam perder, na esfera artística, um tanto de suas razões de ser. O artista *pop* estadunidense, ao colocar em discussão as propriedades identitárias do objeto de arte, conseqüentemente, também colocava questões sobre a identidade do artista e, de modo geral, do sujeito na sociedade.

Afastando-se da ideia de aura do objeto único, a *pop art* parecia eliminar também a possibilidade do discurso poético metafórico.³⁶ Contudo, ainda que tenham negado a atribuição de significados para além do objeto produzido, os artistas *pop* estadunidenses acabaram por dar às obras outras possibilidades de compreendê-las, pois ao significarem que nada significavam, colocavam em discussão o vazio. Se a repetição esvazia sentido, ela também enfatiza a máquina que repete e, conseqüentemente, algumas condições de vida, tal como o comportamento dos indivíduos das sociedades massificadas.³⁷ Trabalhando com as possibilidades da grande eficiência comunicacional dos signos, a *pop* problematizava a representação artística enquanto, inserindo o fenômeno urbano, industrial e midiático, confirmava o relacionamento cada vez mais estreito entre a arte e a realidade de seu tempo.

No Brasil do início dos anos 1960, a aproximação, de uma parte dos artistas, da realidade sociopolítica aconteceu na tentativa de diminuir as distâncias entre o meio intelectual e artístico e o povo. Essa aproximação tinha o intuito de promover, através da arte, alguma conscientização sobre as circunstâncias de vida da sociedade. No entanto, naquele momento, as artes plásticas eram tidas como a área artística que menos se aproximava do público, isso muito por conta do aspecto produtivo individual, no interior de ateliês, e do formato tradicional como as obras são apresentadas ao mundo: quase sempre encerradas em museus, galerias e bienais.³⁸ Esse aspecto, posto em questão, seria revisto por aqueles que, desejando romper com o isolamento “natural” das artes plásticas e dos artistas plásticos, de meados da década de 1960 e, em outra chave, posto que com novas possibilidades estéticas e em outra situação política —

³⁵ PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, p. 11.

³⁶ CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 46.

³⁷ CANONGIA, *loc. cit.*

³⁸ AMARAL, A. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: AMARAL, A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira. 1930 – 1970: subsídios para uma história da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 328.

agravada pela implementação da ditadura militar, em 1964, e o posterior acirramento da repressão, em 1968 — durante a década de 1970, promoveriam outras formas de arte. Tal produção envolveria, não raro, espaços comuns e abertos das cidades.

Algumas iniciativas experimentais da década de 1960 tentaram alavancar a articulação do artista com seu entorno, com o urbano, com o coletivo, com os problemas da realidade social. Expandindo as experiências para fora dos ateliês, algumas práticas buscaram alterar os modos habituais, tradicionais ou acadêmicos de pensar e fazer arte. São vários os exemplos de produções — de propostas artísticas até exposições — que, de meados de 1960 em diante, alargaram as fronteiras da arte, promovendo, inclusive, a participação efetiva de algum público,³⁹ numa empreitada de “renovação artística e cultural voltada à efetivação da modernidade”.⁴⁰

Embora essas práticas tenham ocorrido e, de alguma forma, tenham agenciado mudanças na compreensão sobre as manifestações de artes visuais, alguns críticos, como Aracy Amaral, por exemplo, pontuaram que, em comparação com a intensidade com que as questões políticas tocaram as áreas artísticas — o teatro, a música, o cinema — as artes plásticas da década de 1960 manifestaram apenas “(...) um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social(...)”.⁴¹ Por outro lado, como escreve Marcos Napolitano, “Essa perspectiva vem sendo questionada pela historiografia mais recente” já que “(...) a resistência cultural confundiu-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, já esboçada nos anos 1960, sem paralelo em outras áreas.”⁴²

Assim que, ainda com os ideais desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek permeando as aspirações do progresso nacional, em conformidade com os aspectos formais da retomada da figuração em âmbito internacional, a abstração foi perdendo protagonismo e cedendo lugar ao figurativo, que ganhou corpo em diferentes chaves expressivas. Essa constante

³⁹ São exemplos: *Bandeiras na Praça* (1968), realizada no Rio de Janeiro, com participação de Anna Maria Maiolino, Carlos Vergara, Carmela Gross, Claudio Tozzi, Flávio Motta, Hélio Oiticica, Marcello Nitsche, Nelson Leirner e Rubens Gerchman; As seis edições de *Domingos da Criação* (1971), coordenados por Frederico Morais, e várias proposições realizadas por Paulo Bruscky em parceria, ou não, com Daniel Santiago, em Recife, como, entre outras, *Artexpocorponte* (1971), *ARTE/PARE* (1973); além de *Nós* (1973) de Regina Vater, que será visto adiante.

⁴⁰ FAVARETTO, C. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 edições, 2019, p. 9.

⁴¹ AMARAL, A. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930 – 1970: subsídios para uma história da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 328.

⁴² NAPOLITANO, M. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p. 101.

movimentação, que, de certo modo, se estendeu por toda a década de 1960, aparece resumida nas palavras de Frederico Morais:

Duas características das artes plásticas nas décadas de 1960 em todo o mundo: a extrema velocidade dos ismos, associada à multiplicação dos meios expressivos e suportes, e a retomada da figura. Essencialmente urbanas, captam e expressam o conteúdo da sociedade de consumo, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação massiva. O tratamento da figura, após o declínio da abstração geométrica e informal, oscila entre o campo crítico (nova figuração, figuração narrativa) e a neutralidade ideológica (na verdade apenas aparente: pop art, hiper-realismo).⁴³

A figuração começou a reconquistar espaço, principalmente, entre 1963 e 1964, num contexto de grande ebulição não só artística, mas política e social. As exposições *Nova Figuração da Escola de Paris e Otra Figuración*, que aconteceram no Rio de Janeiro, em 1963, foram ocasiões que promoveram alguma aproximação da produção artística nacional da internacional, ou melhor, da nova produção figurativa europeia, que retomava essa forma expressiva e que, muito resumidamente, teria como eixo as questões sociais articuladas pela subjetividade através de imagens do cotidiano. Além dessa aproximação, outros ventos traziam a figuração da *pop art* estadunidense ao país.

Distanciando-se da abstração, alguns artistas brasileiros passaram a incorporar, ou reincorporar, o figurativo em suas produções. Tratava-se, no entanto, de uma arte figurativa ampliada, que tanto considerava aspectos da vida real, questões sociais e o cotidiano urbano, inclusive com a inclusão de objetos reais, como se expandia para manifestações que acionavam o fantástico, o absurdo, o psicológico, o subjetivo, o violento, o grotesco. Parte dessa produção deixa ver uma espécie de compromisso moral, político e social sobre o estado da sociedade daquele momento.⁴⁴

A retomada da figuração no Brasil, ao pautar o fazer dirigido à realidade política e social em um tempo marcado por embates, que se agravaram com o golpe civil-militar, acabou por trazer assuntos controversos. Pois ela não se deu, então, apenas como uma forma de representação da vida comum, mas, explorando os signos e as imagens presentes na sociedade, aconteceu também como comentário ou, ao menos, como possibilidade ou tentativa de aproximação e diálogo com as circunstâncias reais de vida. Artistas — com alguma perspectiva

⁴³ MORAIS, F. **Anos 60**: a volta à figura: marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. p. 7-8 (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).

⁴⁴ PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, p. 11-15.

aproximada da de agentes transformadores — tentaram colocar a arte — tal como instrumentos de intervenção na realidade — em uma relação mais estreita com o espectador, numa tentativa de conexão ou reconexão da arte com a vida diária. Tentativa essa que, após o golpe, se transformou novamente, então também com anseios por novas formas de resistência e oposição ao regime.⁴⁵

Essas obras com referência formal na *pop art* e nas novas figurações europeias — talvez porque mais próximas da vida comum, mais conectadas com os acontecimentos políticos e sociais, ou porque se mostrariam menos preocupadas com a crítica, ou nervosas com o rigor estético tradicional —, mostram a abertura para novas possibilidades poéticas. Abertura essa que, a partir de meados de 1960, se desdobraria em produções mais despojadas e mais críticas ao mundo real.

No período entre 1964 e 1968 os artistas ainda contavam com alguma liberdade de criação e expressão, porque nesses primeiros anos da ditadura as esferas artística e intelectual não foram da ordem das preocupações mais imediatas do governo autoritário, muito embora tenha ocorrido censura, mas, sim, os sindicatos e sindicalistas, os ativistas políticos, os parlamentares e as organizações populares.⁴⁶ Desse modo, juntamente com a retomada da figuração, ocorreu o aumento de manifestações culturais de clara oposição e resistência. Sobre isso, Daisy Peccinini escreve que:

(...) de 1964 a 1968, observa-se a confluência dos movimentos neofigurativos internacionais com a disposição dos artistas de trabalhar com essas novas linguagens, que possibilitavam uma abertura nova, atual e dialógica com a realidade. Mesmo artistas reconhecidamente apolíticos, ou não engajados com a esquerda, (...) a partir de 1964 se empenharam em assumir com sua arte uma posição crítica da realidade brasileira.⁴⁷

A *pop art* estadunidense, que nas palavras de Aracy Amaral, seria “uma documentação antes dramática de um tempo povoado de coisas, fatos e “máximos” (em poucas horas substituídos por outros mais recentes)”,⁴⁸ trazia a representação da vida urbana e do mundo objetivo de modo impessoal, em repetição automatizada, aparentemente imparcial e acrítica, ainda que fosse, também, uma narrativa da vida da sociedade de consumo da década de 1960:

⁴⁵ PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, p. 11-15.

⁴⁶ NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1985). São Paulo: Contexto, 2020, p. 48.

⁴⁷ PECCININI, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ AMARAL, A. 1963 em arte: Nova York. In: AMARAL, A **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer. Artes e ensaios (1961-1981). 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 153.

Longe de conciliar-nos com as comodidades a que se refere, provam antes a monotonia da padronização, a deformação por nossos olhos da imagem produzida em série, assinala a inutilidade da posse do objeto. Consequentemente denunciam com a própria linguagem a vulgaridade — que só assim chama a atenção —, a vulgaridade da maior arte deste tempo, que é a máquina de fazer conforto e estrangular a voz singular de cada homem.⁴⁹

Se havia um estrangulamento da voz singular presente no discurso da *pop art* estadunidense, essa característica foi problematizada no Brasil. Aqui a *pop* ganhou contornos que expressam críticas contundentes à sociedade. Em trabalhos que dialogam com questões alusivas à massificação, à despersonalização e à vida urbana, aparecem também referências, entre outras, à política, à economia, ao autoritarismo e aos acontecimentos que decorreram deste. Nessa perspectiva, poderia ser dito que a figuração *pop* brasileira se aproximou das questões formais da *pop* estadunidense ao mesmo tempo em que ampliou e alterou as bases das questões discursivas abordadas por lá. Artistas brasileiros que assimilaram do vocabulário *pop* a linguagem da publicidade e dos meios de comunicação de massa, pontuaram, porém, não só a questão do consumo e da massificação geral dos aspectos da vida, mas o que conduz a eles, a formação do gosto e a regulação dos comportamentos, por exemplo.

A produção do início da carreira artística de Rubens Gerchman é um exemplo para pensar a lógica do ideário *pop* e das novas figurações em terras brasileiras durante os primeiros anos de ditadura. Nascido em 1942, no Rio de Janeiro, Rubens Gerchman, ainda muito jovem, começou a trabalhar com artes gráficas em jornais e revistas e já nos primeiros anos da década de 1960 participou de exposições. Desde seus primeiros desenhos e gravuras, expostos em 1962, 63 e 64, por exemplo, Gerchman apresentou um vínculo com a representação do cotidiano. O artista muitas vezes retratou o espaço urbano através das pessoas. Com um aspecto de denúncia, as figuras humanas, solitárias ou em multidões anônimas, preenchem as gravuras, os desenhos e as telas de Gerchman em cenas da existência humana na urbe. O local e as condições de vida, a moradia e os deslocamentos são trabalhados com dramaticidade, no momento do acelerado desenvolvimento das grandes cidades brasileiras.

⁴⁹ AMARAL, A. 1963 em arte: Nova York. In: AMARAL, A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.** Artigos e ensaios (1961-1981). 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 155.

Sobre o cotidiano popular, presente nas obras de Gerchman do início dos anos 1960, Cristina Mura escreve que o artista era “indiferente às prerrogativas cepecistas⁵⁰ de aproximação junto ao povo”.⁵¹ No entanto, independente da indiferença do artista em relação aos manifestos de Carlos Estevam Martins, por exemplo, mas também de Ferreira Gullar e José Guilherme Merquior,⁵² os elementos que Gerchman trabalhou, em algumas produções, estavam, de certo modo, próximos de alguns ideais da “arte popular revolucionária” que Martins havia manifestado no anteprojeto cepecista. Porque Gerchman, observando a vida social, buscou no cotidiano do povo os elementos para suas obras.

Priorizando temas da vida comum, aparecia em seus trabalhos elementos do dia a dia da população brasileira, tal como defendida por Merquior. Porém, e aqui talvez a percepção de indiferença em relação à arte popular revolucionária, não parece que havia alguma preocupação didática por parte de Gerchman no sentido de buscar conscientizar o povo através da arte e elucidar as massas sobre as circunstâncias reais de existência. Talvez também não houvesse o impulso para produzir arte no sentido de promover efeitos sobre a estrutura material da sociedade. Talvez não fosse uma preocupação do artista retratar o povo brasileiro ou os seus anseios. Ao invés da ideia de representação do povo, parece que havia uma preocupação em expressar suas percepções sobre aquele momento, como escreveu Tadeu Chiarelli:

Na produção do início dos anos de 1960 de Rubens Gerchman, nota-se que o artista está preocupado não propriamente em representar, mas em expressar o anonimato das grandes cidades, a perda da individualidade, a partir de um desenho rápido, intencionalmente regressivo(...).⁵³

⁵⁰ O ideário dos Centros Populares de Cultura (CPCs) tinha como fórmula base o Movimento de Cultura Popular, surgido em Pernambuco, também no início dos anos 60, com Abelardo da Hora como idealista. Assumindo e propagando a importância da cultura popular, foi através de um apelo feito em um congresso da UNE, em Recife, em 1960, com participantes de Pernambuco, da Bahia, de São Paulo, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Norte, que teve início a irradiação de ideias do que viria a ser veiculado pelos CPCs. Também foi durante o início da década de 1960 que surgiram os primeiros documentos teóricos defendendo a importância da participação do intelectual e do artista na problemática social de seu tempo.

⁵¹ Cristina Mura escreve: “Gerchman, indiferente às prerrogativas cepecistas de aproximação junto ao povo, saía pela cidade com um bloquinho na mão e retratava gente na rua, na praia, o futebol, toda a composição do cotidiano. Nesse início, ele era um paisagista. Essa característica de flagrar o instante e captar as coisas através da sensibilidade certamente permaneceu em sua trajetória. Sua obra é o testemunho de uma época conturbada e dilacerada por muitas dúvidas e desejos.” (MURA, C. **Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70**. São Paulo: Alameda, 2013, p. 42.).

⁵² Em tom de manifesto, foram publicados os textos: Anteprojeto do manifesto do CPC” de Carlos Estevam Martins (de 1962, publicado em 1963), “Cultura posta em questão” de Ferreira Gullar (de 1963 e publicado em 1964), e “Notas para uma teoria da arte empenhada”, de José Guilherme Merquior, também em 1963.

⁵³ CHIARELLI, T. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, D.; RUFINONI, P. (org.) **Arte e política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 26.

Tais posturas, que se mostram contrárias aos desejos mais genéricos de promover transformações sociais, desejos presentes nos manifestos cepecistas, são breves compreensões sobre as obras de Gerchman. Por outro lado, parece que Gerchman também não estava preocupado ou ocupado tão somente com ideias e ideais estéticos. Desde o início de sua vida de artista, Gerchman expôs a aproximação da arte como um meio de comunicação. Por isso, e daí sim, como escreveu Cristina Mura, a produção do início da carreira do artista poderia ser entendida como uma forma de testemunho de um período. Desse modo poderiam ser vistas as figuras humanas que aparecem amontoadas em obras que trazem títulos descritivos, como os *Habitantes III*⁵⁴ (1964) [Figura 1], e mostram um depoimento sobre a aceleração do processo de urbanização que, no Brasil, acontecia desde a década de 1950: as moradias coletivas e as circunstâncias de vida de uma boa parte dos habitantes das grandes cidades.



Figura 1: *Os Habitantes III*. Rubens Gerchman, 1964.
Guache sobre papel, 55 x 75,2 cm.

Embora possa ser um testemunho, talvez não deva ser pensado sem considerar as apreensões e as possíveis intenções do artista. Desconsiderar que o motivo do trabalho é, de fato, uma escolha, aproximaria o artista da ideia de um *flâneur*, talvez de um pintor “paisagista”, que perambulava em busca de registrar o que via. O que pode ser notado, no entanto, é que não se tratava de “testemunhos” aleatórios. O que aparece nas obras são resultados de escolhas e, dada a persistência de algumas representações, nota-se que havia um foco, existia o direcionamento do olhar do produtor. Pode ser que fossem os olhos de um *flâneur* ou de um *paisagista* que percorria e via, até de modo distraído ou desprezioso, as imagens do cotidiano

⁵⁴ *Os Habitantes III* recebeu o Prêmio Aquisição MAC USP do XXI Salão Paranaense de Belas Artes de 1964.

da cidade, mas as impressões deixadas nos papéis e nas telas são as do pintor atento, do artista; resultam de escolhas atentas, tanto estéticas como ideológicas.

Daí, acreditar que somente a partir da segunda metade da década de 1960, como escreve Cristina Mura, Gerchman deixa de ser um “inquieto observador” e passa à crítica social, poderia ser algo exagerado, porque somam-se às possíveis mudanças de perspectiva do artista os recursos expressivos que também se ampliavam naqueles anos. Essas mudanças poderiam ser apontadas na aproximação com um jeito mais literal de orientar a compreensão de suas representações, ou seja, uma forma de condução na percepção da obra, algo de literalidade que, ao mesmo tempo, também se tornava mais perspicaz.



Figura 2: *É proibido dobrar à esquerda*. Rubens Gerchman, 1965.
Guache sobre papel, 55,1 x 74,4 cm.

A perspicácia pode ser percebida na literalidade entre as palavras e os símbolos incorporados às obras, como em *É proibido dobrar à esquerda*⁵⁵ (1965) [Figura 2] e *Rua sem saída* (1965) [Figura 3]. A inclusão de símbolos e o uso de palavras promovem a aproximação de Gerchman de uma enunciação talvez mais simples, mais clara, enfática na orientação, mas que, no entanto, explicita o sentido crítico de sua obra e o seu compromisso com a realidade social e política nacional. Por outro lado, ao mesmo tempo em que essas formas simples — que lembram aspectos de algumas das obras de Jean Dubuffet —, essas representações humanas — que em muito se assemelham a garatujas infantis — são mantidas como que conectadas às

⁵⁵ *É proibido dobrar à esquerda* recebeu o Prêmio Aquisição do II Jovem Desenho Nacional, MAC USP, de 1965.

produções anteriores de Gerchman, como *Os Habitantes III* (1964), a incorporação de palavras e de símbolos mostram outras direções.



Figura 3: *Rua sem saída*. Rubens Gerchman, 1965.
Guache sobre papel, 52 x 72 cm.

No caso de *Rua sem saída* e *É proibido dobrar à esquerda*, as pequenas frases falam de impedimentos e propõem jogos nas leituras das imagens. Em ambas, as multidões são representadas como que seguindo as direções das setas que, dispostas mais à esquerda das imagens, apontam também para a esquerda. Em contrapartida, as mesmas setas que parecem orientar trazem uma espécie de erro, de confusão. É como se as multidões representadas nas obras só recebessem os avisos, ou seja, só soubessem das proibições de seguir à esquerda e de continuar o percurso — rua sem saída — após já estarem virando à esquerda, após já estarem diante da rua sem saída. Há também jogos provocados pelo modo de leitura ocidental. De cima para baixo e da esquerda para a direita, em oposição ao rumo em que as multidões seguem, os olhos do observador se deparam com as setas que conduzem o olhar novamente para a esquerda proibida, para a rua sem saída.

As palavras se grudam às figuras e se contrapõem a elas. As frases parecem ser avisos para os sujeitos representados, mas falam também para o observador. Nos desenhos soltos das figuras humanas, os avisos, as proibições que surgem na dureza, no rigor, na delimitação da forma pelo molde do gabarito de estêncil: a rua é sem saída; é proibido dobrar à esquerda, são como comentários sobre a imposição de uma política de restrição da liberdade de escolher qual caminho seguir — direita ou esquerda. As palavras usadas por Gerchman, nesses dois trabalhos, se aproximam daquelas usadas por Maurício Nogueira Lima em *Não entre à esquerda* (1964) [Figura 4].



Figura 4: *Não Entre à Esquerda*. Maurício Nogueira Lima, 1964. Metal e esmalte sintético sobre aglomerado, 99,20 x 59,60 cm.

Na obra de Maurício Nogueira Lima, que apresenta uma estrutura formal de aspecto concreto e aproximação com a poesia visual, na leitura de Tadeu Chiarelli, as palavras e frases tanto trazem uma objetividade semelhante às placas de trânsito, quanto suscitam ruídos na comunicação:

Ele se vale de frases objetivas de orientação de tráfego ao lado de uma frase irônica — “Entre pelo cano” — e também dos nomes de alguns bairros da cidade para reposicioná-los fora da ordem que seria de se esperar de uma placa de sinalização de São Paulo. Tudo motivado por um fato conjuntural e traumático: o golpe civil-militar de 1964.⁵⁶

Para Chiarelli, as frases presentes na obra trazem a representação, embora maniqueísta, de um território dividido, a cidade de São Paulo, entre os apoiadores do golpe (à direita) e os opositores (à esquerda), ou seja, a obra apresenta claras relações com contexto político do golpe. Nas obras de Gerchman a figuração traz, além de ruídos, paradoxos: as figuras, um tanto

⁵⁶ CHIARELLI, T. Alguma coisa acontece no meu coração: as imagens de São Paulo. **Arte! Brasileiros. Opinião**. São Paulo: 07 out. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/conversa-de-barr/alguma-coisa-acontece-no-meu-coracao-as-imagens-de-sao-paulo/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

disformes, formam um conglomerado, um bloco que parece ignorar os avisos: todas as figuras, representadas de perfil, tem seus narizes apontados para a esquerda. Essas obras poderiam ser postas em diálogo com um pensamento trazido por Roberto Schwarz, em conhecido artigo escrito entre 1969 e 1970, sobretudo quando ele fala da circunstância anômala da cultura de então: “(...) para a surpresa de todos, a esquerda não foi liquidada naquela data”, diz Schwarz sobre o ano de 1964, e continua: “e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.”⁵⁷



Figura 5: *O Sr. Está intimado a deixar de ser triste*. Rubens Gerchman, 1968.
Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm.

Já em *O Sr. Está intimado a deixar de ser triste!* [Figura 5], Gerchman expõe uma estética mais próxima da figuração *pop* estadunidense. O fundo achatado em amarelo saturado e vibrante recebe, em preto e branco, a imagem simplificada do popular automóvel fusca — muito difundida, na década de 1960, em propagandas de jornais e revistas — da Volkswagen — montadora que, implantada no Brasil em 1959, se tornou uma das maiores empresas privadas da América Latina durante a ditadura. O fusca, ocupado por um condutor, divide o quadro com a imagem de uma espécie de guarita também ocupada por um sujeito. Na frase, título da obra, a especificidade da fonte, novamente no estilo estêncil - Army -, torna o aviso impessoal, é algo como de uma ordem, mas não se sabe quem dá o aviso e para quem. O sinal de exclamação,

⁵⁷ SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964 – 1969. In: SCHWARZ, R. O pai de família e outros estudos. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p. 71.

nessa leitura, completaria uma espécie de jogo entre a imagem e a mensagem. Jogo irônico, diga-se, entre as possibilidades da exclamação, os sujeitos e o contexto de então: a frase, flutuando sobre o automóvel, não está vinculada diretamente a nenhuma das duas personagens, assim não se sabe se a frase imperativa é uma ordem dada pelo trabalhador na guarita para o sujeito que ocupa o veículo popular ou ao contrário. Ou ainda se a mensagem é direcionada para o espectador, ou para qualquer uma das duas figuras presentes na obra e as classes que elas podem representar — homens de classe média ou da classe operária — alguma coisa como um aviso que paira no ar, para que esses sujeitos, figuras na obra ou o espectador, regulem seus sentimentos — algo de aspecto emocional, portanto individual — à obrigatoriedade de, nesse caso, não ser triste.

Uma elaboração de estética *pop*, crítica ao contexto social, político e econômico brasileiro que, na segunda metade da década de 1960, vivia a mudança de governo militar — de Castelo Branco (1964-1967) para Costa e Silva (1967-1969) — e os fluxos e influxos da política econômica, as perdas no salário-mínimo, as promessas de crescimento e a busca pela consolidação do capitalismo.⁵⁸

Nessa chave de retomada da figuração no Brasil, em que é possível notar certa problematização do cenário nacional, embora bastante diversa da produção de Gerchman, podem ser pensados, também, alguns trabalhos de, entre outros, Anna Bella Geiger. Artista que, embora tenha retomado a figuração na década de 1960, repensou sua poética após o início dos anos 1970. Nascida no Rio de Janeiro, em 1933, Geiger iniciou sua trajetória artística entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, período em que frequentou o ateliê da artista Fayga Ostrower, com quem começou seus estudos em gravura. Em 1951, participou do Salão Nacional de Arte Moderna e dois anos depois, em 1953, da I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Em 1954, foi para o exterior e realizou sua primeira exposição individual na *Eglinton Gallery*, em Toronto.

Nos anos 1960, frequentando os ateliês de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ), se ateu à técnica em metal e “explorando elementos expressivos e subjetivos”,⁵⁹ teve sua produção ligada ao abstracionismo informal. No entanto, como salienta Dária Jaremtchuk, “se neste primeiro momento as formas ligavam-se ao mundo mais

⁵⁸ NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2016.

⁵⁹ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 71.

expressivo, logo em seguida se vinculariam às formas do corpo humano”.⁶⁰ A partir de 1965 o trabalho da artista mostrou nova temática. Com foco em imagens associadas aos órgãos do corpo humano, Geiger iniciava a produção do que ficaria conhecido como *gravuras viscerais*. Para Fernando Cocchiarale, “O tratamento formal dos trabalhos desse período (visceralidade) situa-os na nova figuração brasileira. Recortes violentos, cores agressivas (...)”.⁶¹ Esse momento visceral da produção da artista foi comentado por Mário Pedrosa da seguinte forma:

Anna Bella fez por conta própria uma descoberta: a de que a realidade maior é a do corpo (não em vão tem forte o sentimento da maternidade). Apesar de sua evidente natureza introspectiva, idealista, senão mística, a carne lhe oferece todo um mistério a desvendar; o corpo vivo é como as engrenagens de um relógio: composto de vísceras que se movem dentro dele. Estas são, mesmo agora, suas personagens absorventes. Ao passar da abstração para as vísceras, a artista passou da gratuidade tachista à funcionalidade de uma pesquisa em profundidade da realidade orgânica.⁶²

Abordar a representação do corpo, para Dária Jaremtchuk, “também significa tratar o que acontece fora dele”,⁶³ pois, a analogia entre corpo humano e sociedade advém desde o século XIX, quando o termo “corpo social” passou a ser pensado e discutido por sociólogos com uma ideia de um todo, um corpo, composto por partes funcionais. Como comenta Jaremtchuk, em meados de 1960, “a temática do dilaceramento e da fragmentação do corpo humano com um componente de violência foi frequente na arte brasileira”.⁶⁴

⁶⁰ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 71.

⁶¹ COCCHIARALE, F. **Anna Bella Geiger**: Gravuras. In: ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 1992 (Catálogos de exposição).

⁶² Excerto do texto de Mário Pedrosa publicado originalmente no catálogo da mostra *Anna Bella Geiger*, Galeria Relevô, 1967. Reimpresso em Pedrosa, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1980 e PEDROSA, M. *Anna Bella Geiger*: Constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996) In: Bueno, G. **Anna Bella Geiger**. 1ª ed. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, MAC Niterói, 2013.

⁶³ JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 73.

O golpe civil-militar de 1964, instalou no país um Estado autoritário, que, como sabemos hoje, se agravaria em 1968. Mas ainda 1964, Anna Bella Geiger viveu de perto as arbitrariedades do governo: o geógrafo Pedro Geiger, esposo de Anna Bella, foi preso acusado de comunismo. Esse fato, não por acaso, teria providenciado, segundo conta a artista, uma alteração nos modos como ela pensava as funções da arte na sociedade.⁶⁵ Nesse sentido é que alguns dos trabalhos da série *Visceral*, fase de Bella Geiger que, para Fernando Cocchiarale, vai de 1965 a 1968,⁶⁶ mas que parece se estender por pelo menos mais um ano, podem ser entendidos como expondo, através do corpo físico, dilacerado, manipulado e exposto, uma crítica ao sistema político vigente no país naqueles anos. Sobre a produção *visceral*, Cocchiarale escreve que “o órgão é elemento integrante de uma totalidade — o corpo — na qual cada peça desempenha uma função precisa”.⁶⁷

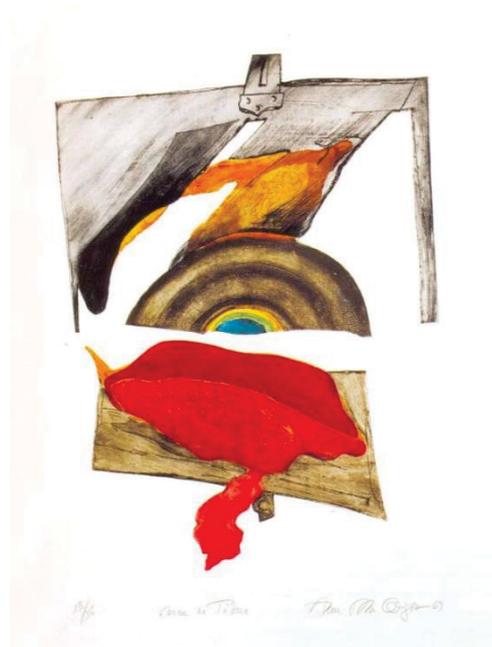


Figura 6: *Carne na tábua*, da série *visceral*,
Anna Bella Geiger, 1969.
Gravura em metal, 86 x 59 cm.

⁶⁵ Em entrevista cedida a Fernanda Albertoni, Geiger conta que seu marido, Pedro Geiger, envolvido com uma linha da nova geografia dos anos 1960, que propunha uma nova divisão do território brasileiro levando em conta relações socioeconômicas, industriais e de migração, foi acusado de comunista e, em 1964, foi preso. Desse modo, nota-se que mesmo antes da promulgação do Ato Institucional nº 5, a família de Geiger já sentia diretamente a força da repressão política da ditadura militar. “A artista declara que esse episódio, em que viu o marido ser levado de casa sem saber para onde, marcou não somente sua história familiar, como também começou a afetar sua visão sobre o papel e função da arte naquela sociedade” (ALBERTONI, F. Economia de apropriação e redistribuição de imagens na prática artística de Anna Bella Geiger nos anos 1970. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB*. Brasília, v. 15, nº 2, p. 215-237, jul./dez. 2016.).

⁶⁶ COCCHIARALE, F. *Anna Bell Geiger*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 14.

⁶⁷ COCCHIARALE, *loc. cit.*

Da abstração informal, ligada ao período inicial de produção da artista, até finais da década de 1960, e então já na fase visceral — em que as gravuras têm um tom analítico descritivo de partes interiores de um todo, o corpo humano —, há uma aproximação do percurso poético de Geiger tanto da figuração, quanto do cenário político e social do Brasil.

Os órgãos do corpo humano, como na gravura, produzida em 1968, porém com data de 1969, intitulada *Carne na tábua* [Figura 6], e outros trabalhos como na gravura *Órgão na bacia*, também com data de 1969, sugerem questões sobre a situação política do país, ainda que o aspecto formal seja um tanto codificado, ainda como derivações formais dos primeiros guaches e aguadas do período abstrato.⁶⁸ A mancha vermelha, como uma massa mole que lembra um pedaço de carne, e a própria ideia da carne na tábua, não parece aludir à alimentação, tampouco a ideia associada ao órgão na bacia à dissecação praticada nos estudos da área de anatomia, mas, mais violentamente, à dilaceração, à fragmentação, ao despedaçamento do corpo individual, mas também social e político. Corpo que era e é um instrumento político, assim afirmou Geiger: “o corpo sempre foi um instrumento político. O corpo possui um discurso político sobre a sociedade”.⁶⁹

Entre os anos de 1968 e 1972, como anotado por Fernando Cocchiarale⁷⁰ e Dária Jaremtchuk,⁷¹ Anna Bella Geiger dedicou-se mais às atividades teóricas e didáticas, lecionando e coordenando cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São os anos considerados como de crise artística de Geiger, já que, além da diminuição considerável em sua produção, houve alteração em seu processo criativo e na temática com a qual vinha trabalhando até então. Cocchiarale atribui a diminuição na produção da artista aos “problemas colocados pela visceralidade”; já Jaremtchuk vê o momento como fruto de um paradoxo produtivo, porque Geiger parou de gravar justamente quando se firmava como gravadora.

A crise produtiva, no entanto, coincide com as viagens para a Europa e para os Estados Unidos, por conta do prêmio do VI Resumo de Arte do Jornal do Brasil. As viagens e as novas experiências, aparentemente, favoreceram as experimentações e alguma mudança na poética da

⁶⁸ TOLEDO, T. Anna Bella Geiger: vísceras, mapas e retratos. *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena**. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. (Catálogo da exposição realizada no MASP 29/11/2019 A 01/03/2020).

⁶⁹ GEIGER, A. B. Da Artista. *In*: CAIXA CULTURAL. **Gavetas de memória**. São Paulo: Caixa Cultural, 2018. *Ibidem*, p. 16.

⁷¹ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 76 -77.

artista.⁷² Por outro lado, em depoimento, Geiger disse: “Em 68-69, cheguei a um limite, de repente, foi uma ruptura, porque eu não conseguia chegar a uma realidade que ainda estava atrás daquilo que eu não conseguia ainda alcançar.”⁷³

O momento de Anna Bella Geiger é referido como contendo uma tentativa de buscar novos meios e novas formas de expressão e de pensar não mais as partes, o corpo fragmentado da fase visceral, mas o todo que continha as partes.⁷⁴ A busca por novos meios e formas de expressão e produção se conectava com mais força ao complexo contexto político daqueles anos. Geiger disse ter se sentido paralisada diante de seus questionamentos sobre a linguagem artística aliados à crise política e democrática que o país vivia:⁷⁵ “Estamos em um momento, aqui no Brasil, difícil, e não podia ficar censuradamente quieta e não dizer certas coisas. Acho que isso foi o momento básico de meu rompimento com tudo.”⁷⁶ Sobre a relação entre sua viagem ao exterior, sua “paralisação” e a retomada de uma produção, Jaremtchuk escreve:

(...) deve-se relacionar o clima de insatisfação e transformações artísticas percebido por Anna Bella durante a viagem e o que veio a produzir a partir de 1972, principalmente quando a problemática sobre a ontologia da arte, o sistema artístico e o papel efetivo do artista no contexto histórico, aparecem de maneira direta em seus trabalhos. Mas não se quer aqui afirmar que a artista trouxe da viagem modelos prontos do exterior. Na realidade, a situação histórica havia imposto necessidades de opção. A arte tornou-se um *topos* para ações possíveis, e as investigações puramente formais não condiziam mais com o contexto. Portanto, se a viagem colocou Anna Bella próxima às transformações do objeto artístico, às produções mais críticas e ao clima de mudanças, as ideias germinariam no contexto brasileiro.⁷⁷

Nos anos 1970, Anna Bella Geiger passou a trabalhar com outros meios além da gravura: fotografia, xerox, vídeo, *performance*, instalação. A conotação crítica à arte, à política, à sociedade ganhou espaço e força em seu trabalho, que passou a apresentar características mais conceituais, como disse em depoimento:

⁷² JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 77.

⁷³ GEIGER, A. B. Anna, Bella Geiger. In: PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios**: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 231.

⁷⁴ COCCHIARALE, F. **Anna Bell Geiger**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 20.

⁷⁵ ALBERTONI, F. Economia de apropriação e redistribuição de imagens na prática artística de Anna Bella Geiger nos anos 1970. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB**. Brasília, v. 15, nº 2, p. 215-237, jul./dez. 2016.

⁷⁶ GEIGER, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁷ JAREMTCHUK, *loc. cit.*

Comecei a ver que outros artistas também, nesse início dos anos 70, trabalhavam de formas diferentes, mas dentro exatamente desse afastamento da produção do objeto que tem que ser feito e consumido, e muito mais nas questões conceituais.⁷⁸

É de 1972 a exposição instalação *Circumambulatio*, realizada no MAM-RJ. Considerada uma baliza na mudança da poética de Geiger, *Circumambulatio* resultou de um trabalho em conjunto com seus alunos de um curso realizado no MAM. Na ocasião foi mostrado pela artista e seus alunos, através da utilização de vários suportes, o resultado material de uma das experiências e pesquisas sobre o conceito de *centro*. Cocchiarale se refere à *Circumambulatio* como significativo na obra de Geiger na “tentativa de encontrar novos meios de expressão que não apenas a gravura, refletindo a necessidade de repensar a totalidade que fora tão fragmentada na série anterior (visceral)”.⁷⁹

Com uma prática mais experimental, a função da arte era repensada, inclusive na figura da artista, que também foi problematizada. Geiger incorporou e colocou em discussão os elementos do cotidiano da sociedade, demonstrando um incômodo com a ordem vigente. Tadeu Chiarelli escreve que na década de 1970 ocorreu uma mudança importante na trajetória da artista e que essa alteração aconteceu “a partir da superação do conceito de arte como expressão do seu eu mais profundo, para assumir uma postura crítica em relação à arte, sua natureza e suas conexões com o espaço sociopolítico brasileiro e internacional.”⁸⁰

Para Cocchiarale, a produção de Geiger após 1973 tem o seguinte direcionamento:

seu trabalho orientou-se para uma investigação sobre a função e a natureza da obra de arte, investigação essencial para o desenvolvimento da produção de muitos artistas nesse período, mas que no Brasil colocou problemas de difícil solução. É que entre a crítica de uma questão como a brasilidade, carregada de conotações ideológicas tradicionais, e sua organização como trabalho de arte havia sempre o risco de não ultrapassá-las, transformando a obra em uma espécie de ilustração simplificada do debate. Face à totalidade temática e ideológica da brasilidade, o trabalho de Anna Bella optou pela paródia (...). Postais, vídeos, atlas e cartilhas aparecem como um ideário elementar que ironiza mecanismos do circuito de arte e da cultura brasileiras (...).⁸¹

O desenvolvimento da postura crítica, que se tornaria uma marca na produção de Geiger, se deu, muitas vezes, como comentado por Cocchiarale, através da paródia. Dária

⁷⁸ GEIGER, A. B. Anna, Bella Geiger. In: PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70:80**. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 231.

⁷⁹ COCCHIARALE, F. **Anna Bella Geiger**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978, p. 16-20.

⁸⁰ CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 5, nº 10, São Paulo, p. 81, 2007.

⁸¹ CHIARELLI, *loc. cit.*

Jaremtchuk comenta que através da paródia a artista expõe “uma postura crítica irônica, aparecem metáforas e alegorias sobre questões delicadas da história brasileira daquele momento, combinando aspectos estéticos e ideológicos”.⁸²

Outra marca incorporada ao trabalho de Geiger, na década de 1970, é a cartografia. “Sou muitas vezes conhecida como aquela artista que faz mapas”.⁸³ Apesar de o comentário da artista conter um teor de autoironia, a verdade é que a cartografia foi incorporada em sua produção — coincidentemente, alguns anos após Pedro Geiger ter sido perseguido e preso pela ditadura — e a discussão, sem dúvida, vai além do uso do desenho do mapa, pois passa por questões relacionadas à apropriação de elementos externos ao campo artístico e ao uso deles em paródias.

Se a partir de 1972, com *Circumambulatio*, a artista considerava e desenvolvia seu trabalho de modo mais conceitual, avaliando que o que mais importava era a ideia da proposição e não mais as técnicas, os materiais ou os meios empregados para a construção artística, também seria correto pensar que o discurso crítico passou, efetivamente, a compor seus trabalhos como uma forma de pensar sobre o cotidiano, a cultura, a política, a arte e o sistema da arte. Não que na fase visceral não houvesse reflexões sobre o contexto, pois já havia. A questão é que, sobretudo a partir da década de 1970, como uma tática que visava desmontar alguns discursos e símbolos, como os da identidade nacional, o mapa do Brasil ou a bandeira nacional, Anna Bella Geiger ironizava, entre várias outras coisas, o clima nacionalista que era propagado pelo regime militar.

É no contexto de quebra de paradigmas, em que as orientações formais da abstração perdem espaço para as novas figurações, novos realismos, e que a “função” da arte se tornava uma preocupação na busca por uma aproximação com o público, que a ideia ampla de arte, de objeto artístico e de seu lugar na sociedade também foi se alterando. Os aspectos teóricos e formais das novas figurações, da *pop art*, *assemblage*, *ready-made*, *happenings*, *performances* e da arte conceitual foram discutidos e experimentados, ganhando força e feitos particulares na produção artística brasileira. As novas técnicas e materiais usados, a aproximação da arte com

⁸² JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 86.

⁸³ Segundo Mauro Trindade, o comentário da artista tem um tom irônico em relação aos comentários precipitados sobre sua produção (GEIGER, A. B. Depoimento. Entrevista cedida para TRINDADE, M. 05 Jul. 2016. TRINDADE, M. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 out 2016. Rio de Janeiro: **Anais...** Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017.).

o meio social e urbano se ampliaram em numerosas e miscigenadas linguagens para além da figuração, que avançaram de meados da década de 1960 em diante, embora não sem percalços.

Muitas produções não só figuraram o contexto, como deixaram a criatividade ser atravessada pelo cotidiano, talvez na mesma intensidade que desejavam acontecer nele. Várias das produções anteriores ao AI-5, ao se ocuparam em dialogar com as questões de seu tempo, usaram um tom crítico explícito, muito porque também eram formas de respostas ao golpe, nesse sentido, a produção de artes visuais, citando Napolitano: “acirraram a estratégia de guerrilha cultural na medida em que radicalizavam sua vocação para a ruptura formal em relação às suas próprias tradições mais acadêmicas e institucionalizadas”.⁸⁴

No entanto, no contexto opressivo da ditadura agravado com o AI-5, em 1968, teve início um período assinalado, como escreve Artur Freitas, “pelo medo, pelas metáforas”.⁸⁵ Nesse contexto, acredita-se, algumas produções estéticas, especialmente as de cunho conceitual, possibilitaram a manutenção de algum espaço de atuação de uma arte, em muito experimental, com aspecto crítico que, em alguns casos, além da metáfora, do tropo — que designa uma coisa por outra, que prevê uma ideia de similaridade e substituição do significado daquilo que é exposto por um diferente, ou seja, substituição do *dito* pelo *não dito* — se valeram da ironia. De uma ironia que não operava, não opera, necessariamente, por substituição de sentidos, mas propunha, e propõe, a inferência de significado no *entre* o que estava e não estava, entre o que está e o que não está exposto ou dito.

Tratar da arte conceitual no Brasil implica, além de analisar a presença de algumas das inúmeras características das proposições, considerar o termo diante de uma discussão, longa e de certo modo indefinida, de fundo teórico e terminológico, pois, como escreveu Cristina Freire, “há muitas ‘histórias’ da Arte Conceitual”.⁸⁶

Além disso, se a *pop art* e as novas figurações recebiam julgamentos relacionadas ao seu aspecto formal, de conteúdo e por conta de seu carimbo estrangeiro, o termo “arte conceitual”, acompanhado de suas primeiras definições, era, de um lado, reclamado, ou melhor, reconhecido, por assim dizer, por seus primeiros teóricos, quase que como tendo um selo de origem anglo-americano e, por outro lado, era negado por vários artistas latino-americanos, por exemplo, que se opunham ao rótulo justamente pela carga de dependência cultural que ele

⁸⁴ NAPOLITANO, M. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p. 100.

⁸⁵ FREITAS, A. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 23.

⁸⁶ FREIRE, C. **Poéticas do processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 23.

suscitava. Diante dos impasses trazidos por algumas perspectivas mais enrijecidas, uma das soluções encontradas para tratar de propostas artísticas com propriedades ou estratégias de matriz conceitual, fora do local de origem, e na tentativa de afastar algo como a ideia de dependência da influência norte-americana e europeia, foi chamá-las de conceitualismo. Existem, de fato, diferenças teóricas entre os termos, apesar de que, algumas vezes, eles podem aparecer inclusive como sinônimos.⁸⁷

1.2 ARTE CONCEITUAL BRASILEIRA

A abordagem de sentenças tão próximas, não só na questão terminológica, mas também de práticas, proporcionou diversas reflexões teóricas sobre, de um lado, o termo “arte conceitual” e, do outro, o que se denominou “conceitualismo”. O que parece sempre retornar das reflexões é a dificuldade do estabelecimento de fronteiras, para além das geográficas e de idioma, portanto, de origens, que diferenciem as práticas e definam os dois termos de modo independente, se é que isso seria possível.

O termo “arte conceitual”, durante algum tempo, esteve vinculado às situações e declarações exclusivas de artistas anglo-americanos, como Henry Flynt, Sol LeWitt e Joseph Kosuth. Nessas circunstâncias de vínculo, a “arte conceitual” foi muitas vezes pensada ou entendida tendo como referência o artigo de Kosuth, “Arte depois da filosofia”, de 1969 — traduzido e publicado no Brasil em 1975.⁸⁸ No artigo, Kosuth argumentava que a arte conceitual era uma forma de arte que se opunha à materialidade e à visualidade. Um artista conceitual não precisaria mais construir objetos ou imagens, porque as ideias artísticas poderiam ser transmitidas através da linguagem verbal.

A função do artista conceitual seria, então, a de um transmissor de ideias artísticas que, como princípio, através de “novas proposições”,⁸⁹ deveriam questionar a própria natureza da

⁸⁷ Cristina Freire escreve que: “Há, sem dúvida, diferenças entre o que se convencionou chamar arte conceitual nos Estados Unidos e na Europa e são também múltiplos os desdobramentos e peculiaridades da produção de orientação conceitualista na América Latina, especialmente no Brasil”, mesmo considerando a importância da discussão sobre os termos e seus usos, ela opta por abordar os trabalhos artísticos presentes no MAC-USP, como “arte Conceitual num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo” (FREIRE, C. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 15.).

⁸⁸ Com o título original *Art After Philosophy*, o artigo de Joseph Kosuth foi publicado pela primeira vez, dividido em três partes, na revista *Studio International* edições 915 (out. 1969), 916 (nov. 1969) e 917 (dez. 1969) e em 1975 foi traduzido e publicado em português na primeira edição da revista *Malasartes* (KOSUTH, J. *Arte depois da filosofia*. **Malasartes**, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.).

⁸⁹ KOSUTH, J. *Arte depois da filosofia*. **Malasartes**, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975.

arte. Do outro lado, na recepção da obra, esperava-se do espectador a função intelectual e não mais a sensorial ou perceptual. A linguagem verbal ganhava ênfase como suporte, como mídia, meio em que a arte aconteceria. Nessa visão, distanciando-se dos aspectos relacionados à beleza ou ao gosto, “(...) livre de preocupações morfológicas ou estilísticas” a obra passaria a ser autossuficiente e autoexplicativa, porque conteria nela tudo o que seria necessário para entendê-la.⁹⁰

Assim é com *Uma e Três cadeiras*, trabalho de Kosuth, de 1965, anterior ao artigo “Arte depois da filosofia”. Essa obra oferece a possibilidade de aproximação do que seria a formulação sobre arte pautada na linguagem. *Uma e Três cadeiras* é uma tentativa de eliminar toda ambiguidade e qualquer referência externa ao que está proposto. O aspecto formal mostra uma cadeira, uma fotografia de cadeira e a definição de cadeira extraída de um dicionário de língua inglesa. Já o discurso coloca o foco na autorreferência e procura excluir toda e qualquer alusão às questões externas à obra. Na proposta conceitual de Kosuth, as questões sociais, culturais, históricas ou políticas deveriam ficar completamente fora das problematizações artísticas. Não haveria, então, na tese do artista, espaço para interpretações de trabalhos conceituais, porque o trabalho comunica o que apresenta e todos os dados estariam no próprio trabalho.

As teses de Kosuth, no entanto, como escreveu Artur Freitas, “já em 1973 (...) foram definitivamente alargadas” por Lucy Lippard que reconectou “a ‘arte conceitual’ à realidade social” aumentou “o leque de leituras e politizou a questão, afastando a nova arte de qualquer forma de justificativa ‘essencial’” e, mesmo depois, com Victoria Dexeus, quando esta defendeu que a arte conceitual não só não se sustentava no modelo tautológico, como “se definia justamente pela pretensão à identificação completa entre arte e vida.”⁹¹ Partindo da perspectiva de Kosuth, como explica Dária Jaremtchuk, “a arte conceitual torna-se uma reflexão teórica”,⁹² assim, o surgimento e o desenvolvimento da “arte conceitual”, seu termo e definições, pesadas pelas premissas de Kosuth, estariam restritas ao núcleo anglo-saxônico e às manifestações que negavam a materialidade, a estética, a subjetividade e o sentido semântico das obras. Algo que não ocorreu no Brasil, apesar de, como explica Jaremtchuk, as premissas de Kosuth terem repercutido no país:

⁹⁰ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 16 - 20.

⁹¹ FREITAS, A. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p. 44 - 45.

⁹² JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 17.

As colocações de Kosuth ressoaram no contexto brasileiro e reforçaram a investigação ontológica da arte, a ênfase no aspecto intelectual e não perceptual da arte, a crítica às instituições artísticas e a crítica à concepção de arte como decoração. (...) No entanto, a rejeição à materialidade e à definição de arte calcada na filosofia analítica, defendidas pelo artista, não repercutiram de maneira substancial na arte brasileira. Também o uso que os artistas fizeram da linguagem distancia-se da posição analítica de Kosuth, pois privilegiaram trabalhar com os significados sociais, históricos e ideológicos das palavras.⁹³

Em conta a teoria de Kosuth, tendo ela como um relato canônico, estaria explicado o motivo pelo qual a existência de arte conceitual no Brasil, e, de modo geral, na América Latina, tenha sido negada. Pois, apesar de que as investigações possam ser aproximadas, como explicou Cristina Freire, nas operações com ideias e conceitos; na problematização da concepção tradicional da arte pautada no objeto; nas indagações sobre os sistemas de legitimação da arte,⁹⁴ como escreve Dária Jaremtchuk: “os artistas conceituais daqui não negaram a materialidade, a estética e o sentido semântico das obras (...) e por isso não foram considerados conceituais.”⁹⁵

Contudo, as operações que podem ser entendidas como conceituais não só não se confinaram nas definições de Kosuth, já que práticas do conceito são encontradas antes e simultaneamente com as reflexões dele,⁹⁶ como as extrapolaram, é o caso latino-americano. O repensar a arte conceitual praticado por uma nova historiografia do termo defende que, como explica Dária Jaremtchuk, “a referida poética surgiu a partir de uma crise geral da arte e que isso ocorreu concomitantemente em diversos lugares”.⁹⁷ Entre os empenhos de teóricos e críticos para uma reavaliação da arte conceitual, tem grande significado a mostra *Global Conceptualism: Points of origin 1950s-1980s*.⁹⁸ Nessa mostra, como comenta Jaremtchuk, foi considerado que “o conceitualismo foi um movimento internacional com pontos de origem multicentrados, em que as produções artísticas se conectavam com os eventos locais”.⁹⁹ Dali saiu uma diferenciação entre os termos, mas, continua Jaremtchuk:

⁹³ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 18.

⁹⁴ FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 8.

⁹⁵ JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶ Cristina Freire expõe que é muito limitado aproximar as práticas conceituais brasileiras, por exemplo, da matriz inglesa, presente nas investigações filosóficas de Kosuth e mesmo do grupo *Art and Language*, que reduz o momento originário da arte conceitual ao minimalismo, desconsiderando outras manifestações que ocorreram desde os primeiros anos da década de 1960, como as de Henry Flynt e do Grupo Fluxus. (FREIRE, *op. cit.*, p. 10-14.)

⁹⁷ JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁸ Além dessa mostra, citada por Dária Jaremtchuk (em JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 20), são também importantes as mostras citadas por Cristina Freire (FREIRE, *op. cit.*, p. 11-12) *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris, ARC MUSÉE D'Art Moderne de la Ville de Paris 1989), *Reconsidering the object of art, 1965-1975* (Los Angeles, Moca, 1995) e *Out of Actions. Between performance and the object, 1949-1979* (Los Angeles, Moca, 1998).

⁹⁹ JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 20.

Apesar das contribuições da exposição, a arte conceitual continua distante de um consenso entre os teóricos e mesmo entre os artistas. A questão sobre a nomenclatura permanece. Alguns preferem utilizar arte conceitual e outros conceitualismo. As balizas temporais provocam controvérsias, não há unanimidade sobre quais artistas considerar efetivamente conceituais, e, sobretudo, quais os seus princípios teóricos. No entanto, todos parecem não divergir de que na poética conceitual há um novo tipo de fruição e a rejeição em produzir objetos dentro de moldes tradicionais.¹⁰⁰

Ainda na década de 1970, Simón Marchán Fiz abordou o termo “conceitualismo ideológico”, que surgia naqueles anos, como uma forma de diferenciação e um distanciamento das práticas norte-americanas e inglesas. Para além dos rótulos, as novas práticas, na visão de Fiz, tinham condição de “realizar análises com implicações para as diversas dimensões perceptivas e semióticas e converter-se em órgão funcional para a apropriação da complexidade do real”, transbordando as operações tautológicas e atuando no “sistema relacional social mais amplo”. Isso se deu em vários países que, em contextos próprios, “após uma primeira apropriação mimética das tautologias e do colonialismo cultural”,¹⁰¹ submeteram as práticas tautológicas às tensões particulares:

Nesse sentido, Espanha e Argentina são dois exemplos do que o conceitualismo puro consideraria uma versão degenerada do mesmo (...). Na Argentina se falou de um conceitualismo ideológico, aplicado a diversas manifestações. Porém, esta tendência não é particular destes países. (...) em qualquer caso, trata-se de superar as práticas tautológicas e imanentes, desenvolvendo suas virtualidades, acelerando o processo de autorreflexão. Uma autorreflexão crítica, expansiva, sobre suas próprias dimensões e sobre suas próprias condições de produção em um sentido específico e geral. Nisto estaria o sentido último de um movimento que — por convenção — continuamos chamando “conceitual” na perspectiva de prática significativa e social. O conceitualismo assim entendido, não é uma força produtiva pura, mas social.¹⁰²

O desenvolvimento das reflexões sobre uma “arte conceitual ideológica”, feitas por Marchán Fiz, são, como explica Dária Jaremtchuk, “o substrato para as teses sobre a arte conceitual latino-americanas defendidas, por exemplo, por Mari Carmen Ramírez e Luis Camnitzer”¹⁰³ que utilizaram, então, o termo conceitualismo em oposição à arte conceitual. Ocorre que, entre as muitas contribuições dos dois autores, algumas questões recebem maior atenção quando se trata de uma tentativa de desambiguação, por assim dizer, dos termos.

¹⁰⁰ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 22.

¹⁰¹ MARCHÁN FIZ, S. **Del arte objetual al arte de concepto**: Epilogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”. Madrid: Edición Akal, 2009, p. 268-269.

¹⁰² MARCHÁN FIZ, *loc. cit.*

¹⁰³ JAREMTCHUK, *op. cit.*, p. 23.

Nas reflexões de Mari Carmen Ramírez¹⁰⁴ aparece um descolamento e isolamento das práticas de aspectos conceituais da América Latina, sob o título de conceitualismo, como sendo naturais ou peculiares da região. Ou seja, parece que há uma desconsideração dos intercâmbios, inclusive de ideias, ou as possibilidades comunicacionais que se deram, com certa constância e entusiasmo, através das publicações, bolsas, viagens e de eventos que ocorreram nos anos 1960 e 1970. Acontecimentos que favoreceram o contato entre artistas latino-americanos e outros de outras partes do mundo.

Outro ponto que toca na questão da construção de teorias sobre a produção de arte conceitual e do conceitualismo, em Ramírez, é considerar práticas que seriam muito distintas — norte-americana e latino-americana — como tendo um denominador comum a crise do objeto após 1945 e que daria condições de independência entre as práticas:

(...) os processos condutores à emergência do conceitualismo não foram exclusivos dos artistas norte-americanos ou britânicos, mas envolveram também produtores culturais para quem a crise ontológica da arte europeia após 1945 constituía quadro de referência. É essa a posição dos artistas latino-americanos que, em virtude de sua herança colonial, foram durante séculos colocados numa relação dialógica com várias tradições artísticas da Europa e dos Estados Unidos. Como sucede com qualquer outra tendência proveniente de áreas hegemônicas, porém, a obra desses artistas obedece a um padrão de assimilação/conversão em grande medida orientado pela dinâmica e pelas contradições internas do contexto local. Esse intercâmbio dialético resultou em versão — ou mesmo inversão — autônoma de importantes princípios do modernismo europeu e norte-americano. Dessa perspectiva, a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou.¹⁰⁵

A preocupação de Ramírez, que de certo modo também se aproxima das de Luis Camnitzer,¹⁰⁶ caminhou no sentido de encontrar especificidades e originalidades nas práticas conceituais latino-americanas que assegurassem uma espécie de genealogia própria. Esse esforço parece ter se dado com o propósito de valorizar a produção latino-americana e afastar qualquer leitura de dependência da arte conceitual tautológica. Por isso também o termo

¹⁰⁴ São exemplos os textos: RAMIREZ, M. C. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte&Ensaio**. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: 118 EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001; _____. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

¹⁰⁵ RAMÍREZ, M. C. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007, p. 186.

¹⁰⁶ Dária Jaremtchuk discorre sobre as teorias de Luis Camnitzer em relação às de Ramírez pontuando o fato de que “(...) o autor defende a tese da especificidade da arte conceitual latina frente ao conjunto internacional, procurando bases, referências e continuidades próprias, [embora] não defendendo com veemência a tese da arte conceitual autóctone (...)” (JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 31.).

conceitualismo. Embora sejam grandes os empenhos e contribuições, como comenta Dária Jaremtchuk, “(...) buscar desenvolvimento próprio e raízes exclusivas não vai garantir maior qualidade às obras conceituais latino-americanas”.¹⁰⁷

Assim como as empreitadas de Ramírez, são várias as tentativas de cercar os termos, de reconhecer especificidades, de diferenciar e categorizar as práticas, de isolá-las temporalmente e geograficamente. Outras tentativas, como as de Tony Godfrey, por exemplo, que expandiu o termo para além das limitações da tese de Kosuth, propondo o uso de categorias de características que vinculariam trabalhos artísticos à arte conceitual, classificando as produções, acabaram por reconhecer que muitas práticas conceituais extrapolaram as tais divisões.¹⁰⁸ Isso valeria, também, para as reflexões de Peter Osborne, que buscou manter o termo “arte conceitual”, rejeitando o conceitualismo por considerá-lo extensivo às práticas posteriores às décadas de 1960 e 1970 — que teriam “uma relação menos polêmica com o objeto de percepção visual do que a arte conceitual”.¹⁰⁹ A proposta de Osborne parte de uma perspectiva ampliada e não restrita, pensando a arte conceitual abarcando diferentes práticas e ramificações em vários locais do mundo.¹¹⁰

Diante dos impasses sobre as determinações e usos, nota-se que, mesmo quando são pensadas apenas as práticas latino-americanas ou especificamente as produções de artistas brasileiros, diferentes autores utilizam arte conceitual ou conceitualismo para encarar as propostas que apresentam propriedades que se aproximam do que tentam abarcar um e outro termo. Não há um consenso sobre como falar de tão vasta e diversa produção.

Assim, no Brasil e, de modo geral, na América Latina, os autores se dividem entre aqueles que optaram por empregar arte conceitual, como Cristina Freire e Dária Jaremtchuk, e conceitualismo, como Artur Freitas, mas sempre ponderando sobre a extensividade de ambos os termos. Tomando como base os estudos específicos de Cristina Freire e Dária Jaremtchuk, aqui será usado o termo arte conceitual. Levando em conta algumas características mais gerais da ampla produção de aspecto conceitual, como o distanciamento crítico da estética tradicional, que ganhou em potência através das particularidades e desdobramentos das propostas artísticas brasileiras. Leva-se em conta também que, apesar de muitos artistas não terem rotulado suas produções como conceituais, considera-se que vários dos trabalhos que serão aqui abordados

¹⁰⁷ JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 33-35.

são de aspecto conceitual, ou como escreve Cristina Freire “(...) tanto nas formas discursivas como no conteúdo cognitivo explícito, a natureza dessas obras é conceitual.”¹¹¹

Assim o termo é tomado não em uma dicotomia restritiva — arte conceitual diferente de conceitualismo — mas como possibilidade de trabalhar com o sentido amplo, que, no entanto, no caso brasileiro, por incluírem questões políticas, sociais e culturais — fato que contraria, mais uma vez, a ideia de arte autorreferencial de matriz linguística — mantêm certa distância dos aspectos canônicos dados por Kosuth, ou mesmo por Sol LeWitt, ou pelo grupo *Art&Language*. Como escreveu Dária Jaremtchuk, a negação de Kosuth “à subjetividade, à história e ao simbólico” não se concretiza na produção conceitual brasileira, principalmente porque se trata de “dois sistemas de arte absolutamente diversos.”¹¹²

Como uma espécie de crítica e rejeição à estética tradicional da arte, questionadora das funções e dos propósitos da arte, em relação com a realidade e com aspectos comuns da vida humana, abordando e colocando em discussão os assuntos políticos, sociais e ideológicos, se aproximando de conflitos, as propostas de aspecto conceitual são aqui pensadas, também, como críticas ao contexto geral de suas produções.

Mais próxima das questões conceituais, a produção de Anna Bella Geiger na década de 1970, por exemplo, abordará temas e problemas políticos, artísticos, geográficos, históricos e culturais de um modo formalmente diferente daquele do período de retomada da figuração. Os aspectos sociais, o público e o privado, a educação, o trabalho, a nação, a identidade brasileira, a representação humana, o cotidiano, as tensões diante dos desmandos do governo são temas trabalhados criticamente, e no âmbito conceitual, através de apropriações de elementos do cotidiano e de signos, do uso de palavras e de textos, da paródia e de táticas de ironia.

¹¹¹ FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 12.

¹¹² JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 19.

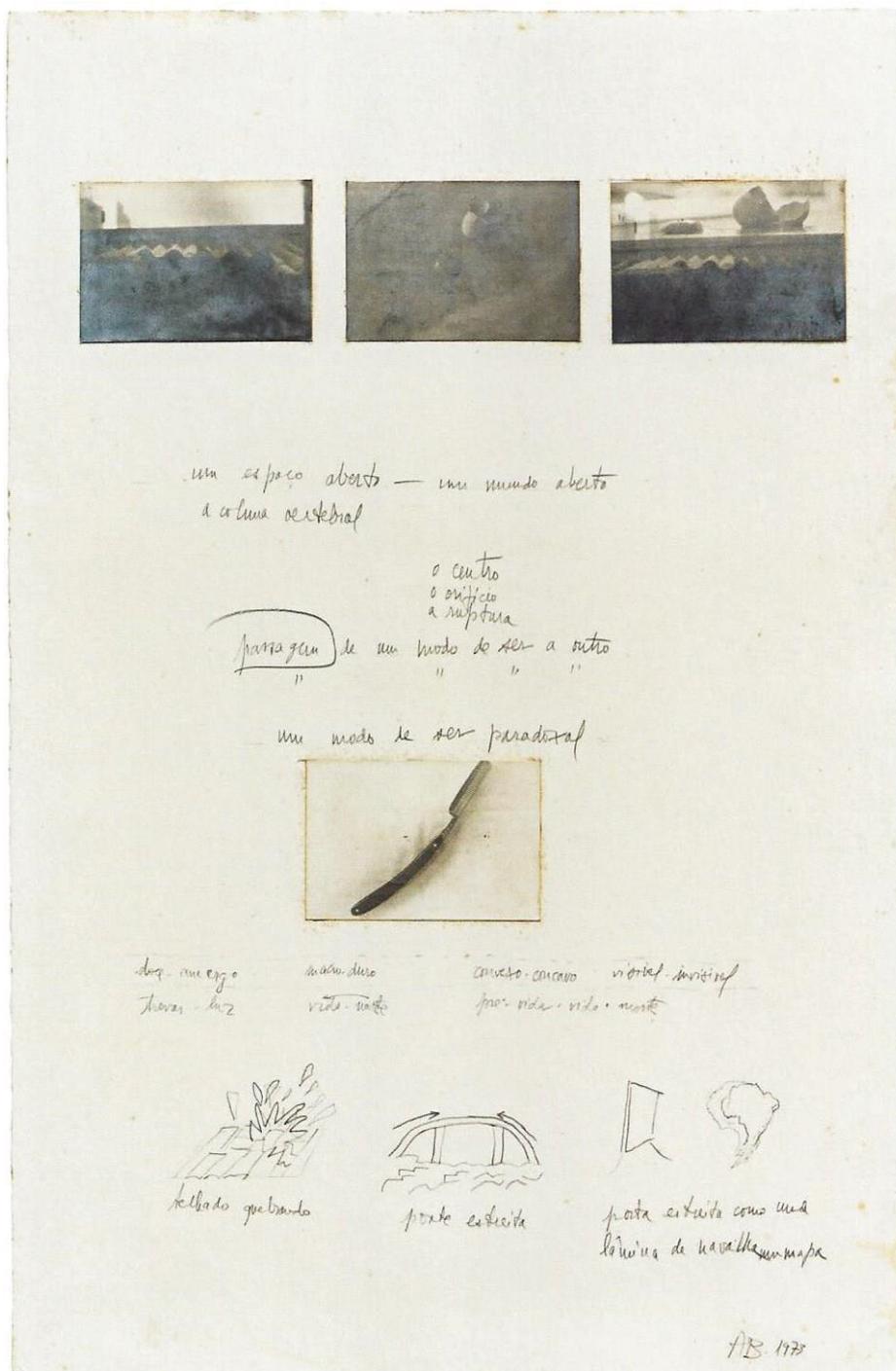


Figura 7: *Série Indagações sobre a natureza, significado e função da obra de arte.*

Anna Bella Geiger, 1973.

Sem Título

Grafite, colagem e fotografia sobre papel, 76 x 53,5 cm.

No trabalho da série *Indagações sobre a natureza, significado e função da obra de arte* (1973) [Figura 7], por exemplo, há uma reestruturação formal da produção da artista, com apropriação de fotos, uso do texto e desenhos. Ao colocar as palavras e o jogo entre imagem e significação, há também a produção de sentidos entre sua poética e a relação da arte com as circunstâncias da vida no Brasil daquele momento. Sobre a aproximação com a arte conceitual, a produção mais crítica e o uso da palavra, Geiger disse:

Comecei a ver que outros artistas também, nesse início dos anos 70, trabalhavam de formas diferentes, mas dentro exatamente desse afastamento da produção do objeto que tem que ser feito e consumido, e muito mais nas questões conceituais. Acho que de uma maneira bem poética; então eu comecei a fazer uns trabalhos em que a palavra vai tomando uma posição de destaque, e às vezes até certos jogos de palavras, há interação, jogos assim, que eu começo a ver que eles se unem perfeitamente a certas imagens que me interessavam ser representadas. (...) tornei-me mais crítica a respeito da própria situação da arte aqui. Passei a me interessar não só pela palavra mas pelo texto no sentido de começar a escrever sobre certas questões.¹¹³

Na composição, a parte superior é ocupada por três fotografias: a primeira é de um telhado que, do ângulo frontal normal, aparenta estar quebrado; a segunda, com vista de cima, mostra um ovo sobre uma superfície plana que, desestruturado de seu formato mais essencial, aparece desmembrado. Fora do corpo-ovo, clara, gema e casca, em suas respectivas estruturas frágeis, se espalham na superfície dura do plano; na terceira imagem há uma montagem fotográfica que, privilegiando o ângulo normal frontal, coloca o ovo quebrado sobre o telhado quebrado. As palavras tratam de acrescentar sentidos, multiplicar os sentidos das imagens e das palavras mesmas: “um espaço aberto — um mundo aberto/ a coluna vertebral/ o centro/ o orifício/ a ruptura/ passagem de um modo de ser a outro/ um modo de ser paradoxal.”

Um pouco abaixo do centro da composição, há a imagem fotográfica de uma navalha que é seguida pelos pares de palavras antônimas: “doce-amargo/ macio-duro/ convexo-concavo/ visível-invisível/ trevas-luz/ vida-morte” e, ainda, “pré-vida-vida-morte”[sic]. A parte inferior é ocupada por desenhos e, respectivamente, por frases legendas, assim, o desenho de um telhado é seguido pela frase “telhado quebrado”, uma ponte é acompanhada pela frase “ponte estreita”, por fim, há o desenho de uma porta e um mapa da América Latina, com o contorno do Brasil em tom mais escuro, o desenho é legendado com a frase: “porta estreita como uma lâmina de navalha um mapa”.

¹¹³ GEIGER, A. B. Anna Bella Geiger. In: PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios**: multimeios: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 231.

Nessa composição, parte da série *Indagações sobre a natureza, significado e função da obra de arte* (1973), há um jogo de oposições que parece buscar uma espécie de desvelamento sobre os recursos de proteção e pertencimento ao longo de percursos e passagens que, no fio da navalha, então, diante de escolhas de risco, alteram os modos de ser, pertencer e sentir proteção. Ou seja, metaforicamente, o telhado — que, como disse Gaston Bachelard, “revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol”¹¹⁴ —, a casca, a exterioridade, aquilo que protege e preserva uma intimidade, é algo que, pela forma, também delimita, define o que é ovo, o que é telhado, casa e, cartograficamente, o que é Brasil.

As delimitações fronteiriças, — o telhado, que separa o interior de uma construção do espaço aberto, a casca, que caracteriza o ovo, as linhas cartográficas, que definem o território de uma nação — são, no entanto, mostradas em suas finas e frágeis camadas que, quando rompidas, no *entre* um significado e outro da ironia, desvelam outro estado das coisas. Abertas, mostram também o paradoxo do e no ser, o engano que confere ao telhado, à casca, à nação, ideias de proteção, de pertencimento em contraposição ao risco, à violência que aparecem encarnados na imagem da navalha no centro da composição. No fio da navalha, o que a artista parece comunicar é “um modo de ser paradoxal”.

Diante da navalha, no centro da composição, pode-se pensar em outras possibilidades também paradoxais: a primeira é que não há muita economia de elementos na construção sobre a “passagem de um modo de ser a outro”. Como uma suposição, a navalha traz, assim como o ovo, o telhado, a ponte, a porta, possibilidades de leituras e conexões externas à obra, seria até razoável pensar na imagem como uma referência ao princípio da navalha de Ockham¹¹⁵ em que, diante da economia de elementos na descrição de uma ideia, o fio da navalha seria usado para eliminar as opções improváveis. Pensada assim, a possibilidade da eliminação de opções improváveis entre as hipóteses concorrentes, que aparecem logo abaixo da navalha: “doce-amargo”, “macio-duro”, etc., permaneceria a mais simples. Mas não há como saber qual opção é a mais clara, qual é a mais simples, a mais lúcida.

Outra possibilidade de leitura seria a ideia de que a navalha, objeto cortante que traz no fio afiado o risco, é ameaçadora. Estar “no fio da navalha” significa estar em um momento

¹¹⁴ BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 36.

¹¹⁵ O princípio de Ockham ou a navalha de Ockham se refere, resumidamente, ao princípio lógico metodológico de que não se deve multiplicar inutilmente formulações sem necessidade. Ou seja, trata-se do princípio da economia formulado por Guilherme de Ockham: “inutilmente se faz por mais o que se pode fazer por menos” (*Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*). ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 703.

complexo, perigoso, de incertezas que pedem escolhas rápidas, no entanto, sem garantias. Ou seja, o fio da navalha indica uma escolha que não elimina o risco, embora, e aqui também uma força irônica, as escolhas mostradas por Geiger sejam claramente antagônicas, o que poderia indicar alguma suposição sobre os efeitos das escolhas: *doce ou amargo? Macio ou duro? Trevas ou luz? Vida ou morte?*

Os elementos do real, presentes em grande parte das proposições conceituais brasileiras e latino-americanas, tal como foi pensado sobre as produções da *pop art* e da nova figuração brasileira, não são apenas apresentações ou representações, mas problematizações, porque sugerem questionamentos sobre aspectos da sociedade, da cultura, da vida urbana, da política, da arte e dos sistemas da arte, aí inseridos os museus, o mercado de arte, as galerias, os críticos, a crítica de arte. Desse modo, talvez não seja equivocado afirmar que muitos trabalhos, desde os finais da década de 1960 e durante a década de 1970, possam ser pensados como formas de provocações, potencializadas pelas possibilidades produtivas da arte conceitual; vistos, então, como maneiras, inclusive, de retirar o espectador de uma passividade receptiva da visualidade, ou seja, são como tentativas de, ao mover o observador do comportamento contemplativo ao participativo, convidar à reflexão. Porque no cerne das alterações poéticas, como escreve Paulo Sergio Duarte, ocorre o “deslocamento de uma fruição puramente óptica da obra de arte para um processo no qual o caráter reflexivo desta se torna o novo centro de gravidade.”¹¹⁶

Se havia a preocupação na arte conceitual de matriz linguística anglo-saxônica de que a arte mantivesse suas referências contidas na própria obra, ou seja, que fosse autorreferencial, no Brasil as questões contextuais aparecem problematizadas. Em um redemoinho de novas possibilidades artísticas e em um contexto repressivo, nota-se, na produção de uma parcela de artistas brasileiros da década de 1970, o sentido conotativo, os jogos de palavras, a presença de metáforas, da raiva, do humor, do cruel, de paródias e de ironias. Espirituosas, muitas das obras e proposições não buscavam ensimesmar-se, ao contrário, trazem ricas informações sobre a esfera artística e farta referência aos modos como determinados artistas se relacionavam com aspectos gerais da vida daquele contexto. Mesmo quando ocorre aproximação do aspecto formal da *pop*, o contexto surge não apenas no valor de representação da impessoalidade das massas, aos moldes das experiências anglo-americanas ou, mais especificamente,

¹¹⁶ DUARTE, P. S. Anos 70 – A Arte Além da Retina. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 133.

estadunidense, comentada por Aracy Amaral, mas também como comentário crítico, provocador de novas formas de ver e pensar a arte e o mundo circundante.

Entre as produções que podem ser pensadas nessa chave argumentativa, de aproximação da estética *pop* e com alguma característica conceitual, são exemplos alguns trabalhos de Regina Silveira da década de 1970. Nascida em Porto Alegre, em 1939, iniciou seus estudos em desenho e pintura ainda criança. Em 1958, mesmo ano em que concluiu o bacharelado em Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, teve seu trabalho artístico reconhecido com o prêmio de desenho do Salão Pan-Americano de Artes de Porto Alegre. Em 1959 concluiu o curso de licenciatura em Desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.¹¹⁷ No início de 1960, ingressou no Atelier Livre de Porto Alegre, foi quando teve aulas de pintura com Iberê Camargo, de xilogravura com Francisco Stockinger e de litogravura com Marcelo Grassmann, essas aulas no Atelier Livre, segundo Walter Zanini, foram “substanciais para seu futuro”.¹¹⁸

Com Iberê Camargo, segundo Zanini, Regina Silveira se aproximou do expressionismo, mas também teve contato com outras formas de pensar a pintura e a gravura, o figurativo, o realismo fantástico e a abstração.¹¹⁹ De 1960 a 1966, trabalhou como ilustradora de poemas e crônicas no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre.¹²⁰ Também entre esses anos, a partir de 1962, atuou com práticas artísticas terapêuticas no Hospital Psiquiátrico São Pedro, o que, de certo modo, pode ter favorecido a aproximação da artista com expressionismo.

Em 1967, após receber uma bolsa do Instituto de Cultura Hispânico, viajou para Espanha, onde estudou História da Arte na Facultad de Filosofia y Letras da Universidade de Madrid. Na Europa teve contato com outras ideias, técnicas e meios: arte cinética, programada, *pop art*. Essa primeira estada de Regina Silveira na Europa despertou o interesse da artista para novos modos de pensar a própria produção: “(...) fiquei inteiramente rendida e cheia de perguntas diante das novas possibilidades de realização de imagens (...) que pude ver em gravuras de última geração que incluíam já o plotter digital ou apropriações de fotografias da mídia”.¹²¹ A partir de então, Regina Silveira experimentou um distanciamento da pintura e a

¹¹⁷ MUSEU VALE DO RIO DOCE. **Regina Silveira: Ficções**. Espírito Santo, 2007, p. 58 (Catálogos de exposição).

¹¹⁸ ZANINI, W. A aliança da ordem com a magia. In.: MORAES, A. de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 129.

¹¹⁹ ZANINI, *loc. cit.*

¹²⁰ MUSEU VALE DO RIO DOCE, *loc. cit.*

¹²¹ SILVEIRA, R. Entrevista Regina Silveira. **Revista E**, São Paulo, SESC/SP, nº 88, set. 2004. Disponível em: www.sescsp.org.br/online/artigo/3015_ENTREVISTA+REGINA+SILVEIRA/. Acesso: 18 jan. 2020.

aproximação com a exploração de novos recursos. Serigrafia, apropriação fotográfica, colagens e a geometria passaram também a compor suas obras com novas técnicas, materiais e objetos. Em entrevista, em 2004, disse: “Longe do campo da pintura e tomando completamente sem sentido a representação e mais ainda a velha disputa entre figuração e abstração... foi quando morreu minha fé na pintura. Irremediavelmente.”¹²² O período fora do Brasil, em finais da década de 1960, atualizou os interesses da artista que, em entrevista em 2010, reafirmou o que havia dito em 2004:

O descrédito que me fez ‘perder o chão’ e rever tudo quanto havia feito, além da consciência de que eu ainda era uma artista em formação, foi o efeito de minha primeira — e relativamente longa — viagem à Europa, quando encontrei manifestações de arte contemporânea fundamentadas em poéticas e meios totalmente novos e diversos aos da pintura. (...) conviver com aquela arte contemporânea se fazendo, ver, ouvir e debater ideias totalmente novas com artistas de minha geração foi uma espécie de tratamento de choque, que ainda por cima se dava numa cena artística já dominada pela contracultura no final daquela década. Voltei ao Brasil transformada, mas também tive que refletir muito depois disso para dar novas direções ao meu trabalho... Possivelmente este é o início de minha curiosidade pelos meios de produção de imagens e a origem do hibridismo que caracteriza meu trabalho.¹²³

Ainda na Europa, Regina Silveira havia conhecido Julio Plaza, artista com quem se casou em 1968, mesmo ano em que retornou ao Brasil. A estada no Brasil após o retorno da Europa durou pouco; em 1969, Regina e Julio partiram para o exterior novamente, dessa vez como professora convidada para ministrar aulas na Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico, em Mayaguez. De lá estreitou suas relações com os novos meios de reprodução gráfica, graças aos equipamentos para fotolito e serigrafia disponíveis nas oficinas da universidade,¹²⁴ e teve contato com a arte conceitual. Com Júlio Plaza, iniciou seus estudos com malhas e perspectiva e se inseriu, já nos últimos anos em Porto Rico, na atividade de arte postal:

(...) começamos [Regina Silveira e Júlio Plaza] uma atividade ligada à Mail Art, no sentido de trocar material artístico, por correio, com diversos artistas de muitos países. Esse material nos chegava ao Departamento de Arte da Universidade, já respondendo a um tipo de circulação internacional que estava sendo feita, e nós nos sentimos bastante provocados por aquela possibilidade, naquele momento tão aberta, tão

¹²² SILVEIRA, R. Entrevista Regina Silveira. **Revista E**, São Paulo, SESC/SP, n° 88, set. 2004. Disponível em: www.sescsp.org.br/online/artigo/3015_ENTREVISTA+REGINA+SILVEIRA/. Acesso: 18 jan. 2020.

¹²³ SILVEIRA, R. **A mágica das sombras**. [entrevista cedida a Carlos Haag]. Pesquisa FAPESP, n° 178, p. 10-15, dez. 2010.

¹²⁴ MINERINI NETO, J. Regina Silveira: os anos iniciais. In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017. Campinas, **Anais...** Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 756 – 769.

inusitada, de estabelecer contato com artistas de todo o mundo, e de ter um conhecimento de primeira de seus trabalhos.¹²⁵

A arte postal ou arte correio foi tanto uma espécie de mídia, como forma de trânsito de trabalhos da arte conceitual, promovendo intercâmbios entre propostas de artistas participantes das redes que se compuseram pelo mundo. Cartões postais, fanzines, periódicos, selos e carimbos se constituíram em meios e suportes de criação e intervenção artística. Com uma tática desviante, naquele momento, do mercado de arte — embora, muitas vezes, postais tenham sido enviados para galerias e museus — a rede mundial de circulação de correspondências se tornou importante para a troca de ideias sobre arte e outros assuntos, como política, e para o intercâmbio de trabalho. Essa prática que, entre o público e o privado, o local e o global, colocou em trânsito trabalhos de artistas do mundo todo, favoreceu a criação de acervos pessoais de arte postal. Cristina Freire escreve que: “Aí não parece elucidativo identificar isoladamente cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação, emissor-receptor, mensagem e suporte constituem um sistema único.”¹²⁶

Em 1971, ainda fora do Brasil, Regina Silveira iniciou seus primeiros estudos em serigrafia com base em imagens apropriadas da mídia impressa. Resultaram daí o álbum *Middle Class & Co* [Figura 8]. Nele há a apropriação de imagens veiculadas em mídias de massa e o caráter múltiplo da *pop*. As fotografias de multidões, imagens que, como escreve Tatiana Ferraz, são “(...) compostas por uma massa de pessoas, cujos corpos não se veem, restando apenas os contornos das cabeças flutuando no espaço”,¹²⁷ são parodiadas e reproduzidas em estampas. Essas composições, que falam também sobre uma “massificação dos corpos” e como um “produto de uma identidade de classe, essencialmente urbana”¹²⁸ ganharam elementos da geometria e da perspectiva e, ao mesmo tempo, trouxeram uma nova semântica que se faria presente nos trabalhos de Regina Silveira: a crítica irônica.

¹²⁵ SILVEIRA, R. Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte set/1985. In: PECCININI, Daisy. (coord.). **Arte novos meios: multimeios**: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 319.

¹²⁶ FREIRE, C. **Poéticas do processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 76.

¹²⁷ FERRAZ, T. S. Regina Silveira e os anos 1970: a encruzilhada da cultura de massa e do meio urbano no Brasil. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2016. Porto Alegre, **Anais...**, Porto Alegre, 25-29 jul. 2016 [recurso eletrônico], Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016, p. 7.

¹²⁸ FERRAZ, *loc. cit.*



Figura 8: *Middle Class & Co.* Regina Silveira, 1971.
Serigrafia sobre papel, 60 x 50 cm.

Segundo Walter Zanini, em Porto Rico, Regina Silveira “(...) se familiarizou com os processos mecânicos, sobretudo, com a fotomontagem, deixando para trás sua obra objetual”.¹²⁹ Quando a artista retornou ao Brasil, em 1973, e se instalou em São Paulo, já estava mais próxima das novas técnicas gráficas, sobre as quais declararia: “Meus trabalhos nesta área são muito pouco ortodoxos, eu sempre me servi dos meios gráficos de uma forma livre e pouco tradicional, na justa medida em que eles serviam a minhas ideias.”¹³⁰ Aproximando-se das novas linguagens artísticas, ficou também mais próxima das questões políticas, sociais e culturais do país. Durante a década de 1970, Regina Silveira passou a abordar, através de paródias e ironias, elementos do cotidiano urbano brasileiro:

¹²⁹ ZANINI, W. A aliança da ordem com a magia. In: Moraes, A. de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra.** São Paulo: Edusp, 1995. p. 143.

¹³⁰ SILVEIRA, R. Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte, set./1985. In: PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70:80.** 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 319.

Rigor misturado a ironia tem sido a característica do meu trabalho desde os anos 1970, quando consegui juntar atitude expressionista dos meus primeiros trabalhos com aquela reação construtiva que tive ao entender que o pensamento artístico podia dar-se por vias muito mais conceituais, mentais, do que por vias puramente expressivas.

131

Em meios plurais, muitos dos trabalhos de Regina Silveira da década de 1970, conjugam apropriação de imagens e novas técnicas e tensionam a representação imagética e a esfera artística com artifícios que colocam tensão também sob aspectos da realidade material do contexto brasileiro. Na série *Middle Class & Co*, por exemplo, as representações, em geral, são estruturadas em grades, que parecem servir de alegoria de uma espécie de ordenação, de contenção, de encaixotamento dos sujeitos.

Em alguns dos trabalhos dessa série, a artista recorre às delimitações geométricas e, então, à bidimensionalidade do plano das imagens é sugerido o aspecto tridimensional do hexaedro, este que, ironicamente, por ter apenas uma das faces visíveis preenchida pela repetição da imagem da foto apropriada da mídia impressa, achata a representação humana em estampas. É também na evocação do aspecto tridimensional que o *continuum* do espaço bidimensional é interrompido pelos vazios dos corredores estreitos entre as formas geométricas. Grande parte das imagens que compõem a série trazem figuras geométricas, que aparecem preenchidas, abarrotadas por cabeças e rostos; por vezes são cubos, como na imagem acima, que lembram celas, clausuras. A fotografia, retrabalhada pela artista em serigrafia, traz o ângulo *plongée*, característica que reforça o olhar destacado, e do alto, que, juntamente com o encaixotamento da multidão, acaba por evocar, através dos blocos repetidos e dispostos com algum distanciamento, algo da ordem da separação, da fragmentação, da categorização, ideia que parece corroborada pelos espaços vazios entre os blocos cheios. A organização da multidão nesses blocos cria grupos, o que acaba por remeter ao rebaixamento da heterogeneidade dos sujeitos da multidão, porque a artista reforça a homogeneização deles, antes na fotografia apropriada da mídia impressa, agora em formas reconhecíveis e encaixáveis, os cubos. Os cubos, blocos ou celas, impregnados de feições humanas, são, então, como peças de uma espécie de jogo de encaixe social.

¹³¹ SILVEIRA, R. Pedagogia do traço (entrevista cedida a Angélica de Moraes) In: MORAIS, A de. **Regina Silveira**: cartografia das sombras. São Paulo: Edusp, 1995, p. 95.

Entre o aspecto formal e o conteúdo, os trabalhos da série, que tem o sugestivo título de *Middle Class & Co*, abordam temas relacionados ao modo de vida urbano, trazem, em diálogo com a *pop*, a apropriação das fotografias da multidão retirada da mídia de massa, a repetição dos elementos, a técnica de reprodução serigráfica e, da arte conceitual, a valorização da ideia que, exposta pelo título, parece jogar com as questões de classe, mas também com a perspectiva e a falta dela: por um lado, a organização e o controle do espaço de representação pelas estruturas geométricas e, por outro, a ideia de planificação da representação humana, da massificação, do achatamento e fragmentação da multidão em espaços que os contêm.

Inserindo elementos do cotidiano, como as imagens retiradas da mídia de massa, e algumas vezes invadindo o dia a dia urbano com proposições efêmeras, vários artistas encontraram modos de pensar suas produções, em diálogo crítico com o contexto artístico, político e social da década de 1970. Em uma análise do período, Suely Rolnik comenta que, nessa década, a dimensão política, que havia sido agregada à prática da crítica institucional, começa a “arrefecer” gerando debilidade do poder crítico da criação:

No Brasil, a crítica à instituição artística manifesta-se desde o início dos anos 1960 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contracultural. Esta persiste mesmo após 1964, quando se instala no país a ditadura militar e, ainda, por um breve período após dezembro de 1968, quando a violência do regime recrudescer por conta da promulgação do AI-5. É exatamente nesse momento que a dimensão da política agrega-se à poética da crítica institucional em curso na arte. No entanto, no início da década seguinte, o movimento começa a arrefecer por efeito das feridas das forças de criação provocadas pela truculência do regime. Muitos artistas são forçados ao exílio, seja por terem sido presos ou por correrem o risco de sê-lo, seja simplesmente porque a situação se tornara intolerável.¹³²

Já Celso Favaretto observa que se com o golpe as artes ganharam ares mais enfáticos em resposta ou resistência aos desmandos do governo, pois, era um tempo “em que se apostou nas virtudes e na eficácia imediata da indignação, da agressão, do escândalo, da irreverência e da violentação”,¹³³ depois do AI-5 esse tom se alterou, foi um tempo, então, até meados dos anos 1970, “em que o interesse de transformação imediata e totalizante da realidade nacional foi em parte deslocado por manifestações culturais alternativas de diversos matizes”.¹³⁴

¹³² ROLNIK, S. Desentranhando futuros. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (org.) **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 159.

¹³³ FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019, p. 89.

¹³⁴ FAVARETTO, *loc. cit.*

Nesse cenário de mudanças de várias ordens, políticas, sociais, ideológicas, éticas, estéticas, supõe-se, uma parte da produção de arte se avoluma com novas táticas. São obras, ações e proposições que, aproximando a arte da vida diária, tratando de questões sociais, políticas, culturais, questionando os limites da arte, parecem conter certa tentativa de driblar os sistemas da arte e as estratégias de repressão, que marcaria certa presença, também nas manifestações visuais, embora nessa esfera a censura, como uma das formas de repressão, não tenha sido sistematizada.

Assim, mesmo que tenha ocorrido um “arrefecimento”, pós 1968, da criticidade artística mais explícita, porque diante do medo decorrente do autoritarismo, e um enfraquecimento da força de oposição mais direta, surgiram formas de desvios, de criação ou manutenção de espaços de atuação. Nos matizes das manifestações das artes visuais, a tática da ironia, incorporada às mudanças pelas quais passaram as poéticas visuais, como o crescimento de proposições conceituais e das linguagens experimentais, parece ter se configurado como um importante recurso na busca por meios e caminhos de expressão estética, mas também política.

Embora a ironia seja encontrada em muitos trabalhos artísticos produzidos já nos primeiros anos da ditadura, ou seja, entre o golpe de 1964 e o que foi chamado de golpe dentro do golpe, em 1968 (e mesmo antes, em outros contextos e com outras aplicações), e que também seja verdade que a repressão já estivesse funcionando, mas não de modo amplo ou mesmo direto como se faria sentir após o AI-5, o tom irônico parece ter se mostrado não só mais útil, mas também, talvez, mais adequado após dezembro de 1968.

Tais táticas, irônicas, na década de 1970, se valeram de um tudo, desde a efemeridade de proposições, da utilização de materiais precários ou estranhos à esfera artística — apropriados do mundo comum e que muitas vezes sequer ganhavam estatuto de arte —, do foco na ideia artística mais do que na construção de objetos de arte, no uso de palavras e textos e no emprego de maneiras alternativas de circulação de ideias.

Se as produções, de 1964 até 1968, muitas delas vinculadas à nova figuração e de característica *pop* manifestaram, até a instauração do AI-5, um posicionamento contrário mais explícito à ditadura militar, após dezembro de 1968, parte da resistência cultural utilizou formas e tons variados de ironia, desde ironias bem-humoradas até muito sérias, questionando crenças, regras e valores gerais daquele governo e daquela sociedade.

As produções artísticas com tom irônico e, muitas vezes, de matriz conceitual, da década de 1970, aconteceram em vários suportes e mídias. É possível encontrar a ironia, como tática, nas manifestações estéticas de vários artistas atuantes naquela década e em diversos meios expressivos; inclusive naquelas proposições que aconteceram em ambientes abertos das

idades, entendidos, então, como lugares ampliados de atuação de arte, esta que se estendeu desde os espaços de produção e de exposição tradicionais, como o ateliê, o museu, a galeria, para ocupar lugares comuns e populares, como as ruas, as praias, as praças, os parques, as esquinas, os muros, os jornais. O que significa, também, que havia ali, nas novas formas de ver, pensar e propor arte, naquele contexto opressivo, formas de resistência e tentativas, em alguns casos, de aproximação mais direta da arte com a vida diária, com o cotidiano comum, com as pessoas, ainda que essas produções possam não ter sido de todo compreendidas e apropriadas pelos participantes espectadores como manifestações de arte, posto que se distanciaram de uma ideia de arte tradicional.

Embora se pense que a tática da ironia possa ter sido uma forma de resistência da esfera das artes visuais à política e à moral vigente, o que se propõe pensar não é que o uso da ironia seja decorrente, apenas e imediatamente, da repressão, algo que aproximaria parte da elaboração estética do período da forma exclusivamente reativa, como se o uso da ironia dependesse da existência da coibição, ou seja, como se fosse uma sucessão de eventos causais, algo como se onde há opressão, recorre-se à ironia. Nota-se, no entanto, que, se de um lado, a repressão, muitas vezes na forma de censura — de ordem política, comportamental, moral — não tardaria em marcar presença também nas artes visuais, ainda que nessa esfera ela não tenha sido sistematizada, provocando a introjeção do medo e a produção, como subproduto, da autocensura, de outro, do mesmo modo, no encontro do estético com o ético e o político, surgiram, de modo também propositivo, obras críticas ao contexto opressivo, formas de desviar das possibilidades de perigo que pairavam no ar. Se a exposição de ideias de modo direto aumentava o medo, ou mesmo os riscos de incidência das variadas formas de repressão usadas pelos agentes ou simpatizantes da ditadura, o apelo à tática da ironia, como um recurso poético, deu possibilidade ao desvio para a expressão estética e colaborou com a fabricação de lugares para a circulação de ideias e de criação de elos de acordos comunitários.¹³⁵

¹³⁵ A ironia parece ser capaz de formar elos de acordos comunitários, pois quando o receptor de uma mensagem acredita ter compreendido o sentido da proposição do emissor, ou mesmo quando o receptor identifica que há, na mensagem, mais do que parece haver, desde que esse algo não seja contra ele, é como se compartilhassem um segredo e disso pudesse formar algo como um pacto ou até mesmo um conchavo.

1.3 ARTES VISUAIS E CENSURA

“La censura es eso: una maniobra ontológica, no tanto para hacernos callar como para hacernos desaparecer o, mejor, para borrarlos de alguna manera que parezca que nunca hayamos existido. Esa es la finalidad de la censura.”

Jordi Claramonte

Um aspecto fundamental e talvez o mais marcante do período da ditadura militar no Brasil é, segundo Carlos Fico, “a busca sistemática e progressiva da institucionalização do aparato repressivo” que tinha como base a “utopia autoritária”, baseada na ideia de acabar com qualquer oposição à “operação limpeza”, essa que tentava eliminar os obstáculos para que fosse possível realizar os “objetivos nacionais permanentes”.¹³⁶ A “utopia autoritária”, segundo Fico, que, aliás, promovia certa centralidade e coerência na repressão, era dividida entre instâncias, entre elas a polícia política, a espionagem e a censura.¹³⁷

Com uma dimensão política inerente e operando através de dispositivos variados, a censura está, na maioria das vezes, relacionada às formas de organização e de administração da vida em sociedade. Em latim o termo faz referência ao censor, figura que era responsável, no Estado Romano, por “registrar cidadãos e propriedades, zelar pela moral pública e regular as finanças”.¹³⁸ Na atualidade a palavra “censura” é entendida quase como um sinônimo de proibição, ela se refere ao impedimento de veiculação de discursos ou atos que sejam julgados como inconvenientes diante de preceitos de vários âmbitos de uma sociedade. Desse modo, a censura, legal ou extralegal, compreende várias formas de medidas, com variações em graus repressivos, que pode emanar tanto de autoridades, ou seja, do Estado, da igreja, de chefes, de pais, de professores, como de pares que se supõe estarem no mesmo nível hierárquico (aqui incluídos os grupos de colegas e amigos). De modo geral, a censura poderia ser percebida como acontecendo o tempo todo, em todos os lugares e das mais diversas formas. Apesar da sensação ubíqua, como adverte Robert Darnton, seria um erro pensar em censura de um modo tão abrangente que englobasse todas as formas de repreensão, talvez isso valha principalmente quando se trata de um período histórico específico em que o governo de um Estado tenta impor

¹³⁶ FICO, C. Além. *In*: FICO, C. **Além do Golpe**: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 75.

¹³⁷ FICO, *loc. cit.*

¹³⁸ CASADEI, E. B., GOMES, M. R. A dimensão política da censura moral. **Revista Verso e reverso**, São Leopoldo, RS. v. 24, nº 56, p. 57-70, mai./ago. 2010, p. 59. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/issue/view/65>. Acesso em: 29 mai. 2019.

intenso controle sobre determinados grupos da população, porque, como comenta Darnton, a censura se tornaria banal se não houvesse diferenciações entre ela e outros tipos de coerções.¹³⁹

Embora haja diferenças entre a censura e outros modos de coerção, ela é intrínseca à vida comunitária, produzindo interdições com vistas à regulação — de ideias, pensamentos, comportamentos — do indivíduo à coletividade. Segundo Maria Cristina C. Costa e Walter de Sousa Junior, a censura se origina “na relação dialética entre a subjetividade e a cultura, e a ideia de signo como criador de realidades.” — dois aspectos basilares da cultura humana que se interrelacionam: de um lado, há a “subjetividade individual que resiste à sua dissolução no coletivo” e, de outro, a linguagem que permite, através dos códigos compartilhados por uma comunidade, a expressão de subjetividades. Nesse sentido, os mecanismos de censura seriam usados como reguladores, seja para “ludibriar” ou “evitar conflitos”, em relação às divergências entre subjetividades, impondo visões de mundo, ou para impor uma “visão homogeneizadora da cultura.”¹⁴⁰ A configuração entre a subjetividade, a coletividade e a linguagem se transforma constantemente na medida em que a vida social passa a ser regulada por instâncias de poder que, de posse de um grupo, determinam quais são os princípios ideológicos, morais, comportamentais desejáveis. Dentro dessa lógica ocorrem as disputas entre grupos e setores da vida social e a censura passa a ser, então, um instrumento das instâncias de poder. Um mecanismo de preservação das regalias e dos privilégios do grupo que detém as regalias e os privilégios, usada, como escreve Costa e Sousa Jr., na “interdição das críticas, das denúncias e da disseminação de ideias tendentes às mudanças sociais. Quanto mais acirrada a rivalidade, (...) mais rígidos e violentos os mecanismos de censura das oposições.”¹⁴¹

Assim, chega-se ao fato de que em circunstâncias adversas, a censura tem função de neutralização de ameaças à ordem ou ao poder instituído. Esse sentido também não é novo, já aparecia nos séculos VI e V a.C., quando havia o pensamento de aplicar punições aos que criticavam o Estado ou mesmo quando era feita a seleção de conteúdos que poderiam, ou não, ser repassados para as crianças. Com esse mesmo sentido, a censura foi utilizada pela Igreja,

¹³⁹ DARNTON, R. **Censores em ação**: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 10-11.

¹⁴⁰ COSTA, M. C. C. e SOUSA JUNIOR, W. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018, p. 24.

¹⁴¹ COSTA e SOUSA JUNIOR, *loc. cit.*

nos períodos da Inquisição, combatendo o que era entendido como manifestações de heresia, como, no Renascimento, a produção do *Index Librorum Prohibitorum*.¹⁴²

A censura, como uma ação de governo com foco em filtrar ou mesmo proibir mensagens, ideias ou ações, esteve presente em regimes absolutistas, autoritários, mas também esteve e está em regimes ditos democráticos. Em grande parte das vezes, ou melhor, quando precisou ser justificada, quase sempre foi ao princípio de manutenção de uma ordem que se recorreu, ou seja, foi tratada como uma espécie de ferramenta de controle administrativo em nome da defesa de uma sociedade. No Brasil, seja com funções diferentes e mesmo ligada a campos diferentes — moral, religioso, social, político — a censura já esteve nas mãos da monarquia; sob o controle da Igreja; no Império; com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no período da ditadura de Getúlio Vargas; depois, com Eurico Gaspar Dutra, com o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), que permaneceu ativo, salvo alterações, até 1991, ano de sua revogação; Mesmo no período “progressista” de Jango, há o caso emblemático da censura sofrida por Millôr Fernandes, em 1963;¹⁴³ depois, durante a ditadura militar, em que ela passou a ser da competência da segurança nacional, mantendo as funções do SCDP.¹⁴⁴ Isso para citar apenas a censura vinculada aos órgãos oficiais. Vê-se que a censura permeou, e ainda permeia,¹⁴⁵ com ou sem escândalos, simultaneamente, mais de uma esfera, sobretudo porque a moralidade é quase sempre atrelada à religiosidade e esta, por sua vez, à política.

¹⁴² CASADEI, E. B., GOMES, M. R. A dimensão política da censura moral. *Revista Verso e reverso*, São Leopoldo, RS. v. 24, nº 56, p. 57-70, mai./ago. 2010, p. 59. Disponível em <http://revistas.unisinus.br/index.php/versoereverso/issue/view/65>. Acesso em 29 mai. 2019, p. 60.

¹⁴³ SETEMY, A. C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, jan./abr. 2018.

¹⁴⁴ MARTINS, S. R. C. Censura. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*. São Paulo, v. 112, p. 661-683, jan./dez 2017.

¹⁴⁵ No Brasil dos últimos anos, sobretudo desde 2019, a censura à esfera artística vem numa crescente de casos. Só no ano de 2021, mapeado pelo Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE), foram registrados 70 casos que englobam situações de censura, autoritarismo contra a esfera das artes e desmonte institucional da cultura. Segundo Maria Cristina C. Costa e Walter de Sousa Junior, as interdições que ocorrem, no Brasil e no mundo, “São processos judiciais; decisões administrativas de empresas privadas e instituições públicas; atitudes policiais de veto e interdição; iniciativas de curadores, produtores e patrocinadores, cedendo às pressões de grupos de ativistas e religiosos; pressões de autoridades instituídas; monitoramento de grupos organizados da sociedade civil, decisões de exclusão de pessoas *non gratae* em eventos e comemorações; repressão promovida por redes sociais e assédio moral, que tentam silenciar artistas, intelectuais, jornalistas e demais profissionais, evitando denúncias, críticas e oposição, como no tempo da ‘censura clássica’”. (COSTA, M. C. C. e SOUSA JUNIOR, W. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018, p. 30. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso em: 3 jan. 2022. As situações registradas pelo MOBILE, só no período do governo Bolsonaro, somam, de 2019 aos primeiros meses de 2022, quase 200 casos. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br>, acesso em: 2 abr. 2022.

No Brasil, como notam, entre outros, Carlos Fico¹⁴⁶ e Maria Aparecida Aquino,¹⁴⁷ a censura institucionalizada e explícita aconteceu de forma constante em períodos francamente ditatoriais, como no Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) e na ditadura militar (1964-1985). Durante a ditadura militar, a censura, conectada com um discurso propagandístico de exaltação nacional, esteve muito unida ao discurso de proteção de um projeto de país. Diferentemente dos ideais da era Vargas, que pretendia a elaboração da formatação de um novo homem brasileiro, na ditadura militar o discurso era a construção de uma nova pátria, de um novo Brasil. As propagandas, então, buscavam exaltar valores considerados apropriados ao fortalecimento desse ideal, enquanto a censura ia no sentido de tentar impedir os possíveis desvirtuamentos.¹⁴⁸

Viver em sociedade implica, como norma, compartilhar certos valores, direitos e deveres, isso significa, também, adequar comportamentos aos princípios legais. Há aí uma moral imperiosa que perpassa a ideia de direito fundamental, como a liberdade de expressão, que é dependente de um sistema de poder e, conseqüentemente, de comunicação. Se a liberdade de expressão é um corolário da dignidade humana, a censura, seria, em regimes ditatoriais, o do Estado; esse que, por meio de seus dispositivos, intenta controlar o comportamento — censura moral — e o pensamento — censura ideológica — da sociedade, tendo por fundo o discurso do bem comum. A narrativa do bem comum acaba por assegurar a manutenção do grupo no poder através da preservação e imposição de uma força que, com sua constante presença, intenta sugerir paz, segurança e ordem como caminho para o progresso. Ao fim, à censura cabe salvaguardar o poder do grupo que a exerce.

Quando ocorreu o golpe civil-militar, já havia, no Brasil, um aparato legal de coerção. A polícia política, criada em 1924, estava atuante e assim continuou até a década de 1980. Era ela a responsável pela vigilância e controle das ideias e pela repressão de cidadãos considerados subversores da ordem e da moral. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado em 1946 pelo decreto nº. 20.493, manteve a estrutura e os procedimentos ativos por muitos anos e forneceu os alicerces para as operações de censura durante toda a ditadura. No artigo 41 estão as bases de alguns impedimentos: ofensa ao decoro público; cenas de crime ou sugestivos

¹⁴⁶ FICO, C. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 87.

¹⁴⁷ AQUINO, M. A. de. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, M. L. T. (org.). **Minorias silenciadas**. História da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002. p. 516-517.

¹⁴⁸ BERG, C. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCAR, 2002.

de violências que induzissem ou divulgassem “maus costumes”, ou fossem contrários ao regime, ou às ordens e às autoridades, ou quando prejudicasse “a cordialidade das relações com outros povos”, ofendesse religiões ou coletividades, ferisse a dignidade ou o interesse nacional ou induzisse “ao desprestígio das forças armadas.”¹⁴⁹

Com um aparato legal e vigente, os militares passaram a usar os Atos Institucionais para ir adequando as leis aos seus modos de agir e garantir, assim, maior eficácia na efetivação de uma utopia baseada no autoritarismo. De tal modo que, após o AI-1, que institucionalizou o golpe — e tinha no preâmbulo a ideia de “assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil” —, seguiu-se o AI-2, este, em 1965, que impôs o esquema do bipartidarismo, tendo a Aliança para Renovação Nacional (ARENA) no poder e considerando Movimento Democrático Brasileiro (MDB) como única oposição. O AI-2 estabeleceu a eleição indireta para Presidente e Vice-Presidente e trouxe, no preâmbulo, a afirmação: “A Revolução é um movimento que veio da inspiração do povo brasileiro para atender às suas aspirações mais legítimas: erradicar uma situação e uni Governo que afundavam o País na corrupção e na subversão.” Além disso, o Art. 12, do AI-2, alterava o §5 do Art. 141 da Constituição¹⁵⁰ de 1946, dizendo ““Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de subversão, da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.”

Em 1966, veio o AI-3 e estabeleceu as eleições indiretas também para os governos dos estados, e, no mesmo ano, o AI-4 saiu convocando o Congresso para votação e promulgação do projeto de uma nova Constituição que representasse “a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução” e assegurasse “a continuidade da obra revolucionária”,¹⁵¹ novo aparato que tornava possível e legal que o governo ditatorial continuasse com seus desmandos.

¹⁴⁹ BRASIL. **Decreto normativo nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública Coleção de Leis e Decretos da República. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 29 jan. 1946, Seção 1, p. 1456.

¹⁵⁰ O Capítulo II da Constituição de 1946 – *Dos Direitos e das Garantias Individuais* tem, no texto, no Art. 141 - “A constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes: (...) §5º - É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe.” BRASIL. Constituição (1946) **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**, Rio de Janeiro, 1946.

¹⁵¹ BRASIL. **Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966.** Convoca o Congresso Nacional para se reunir extraordinariamente, de 12 de dezembro de 1966 a 24 de janeiro de 1967, para discussão, votação e promulgação do projeto de constituição apresentado pelo Presidente da República, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF.

Em janeiro de 1967, aumentando o tom de preocupação com a segurança nacional, o congresso aprovou a nova Constituição, ampliando os poderes do Presidente para que este pudesse expedir decretos com força de lei em casos de urgência ou quando de interesse público relativos à segurança nacional e às finanças públicas. A nova constituição, tal como a Constituição de 1946, alterada pelo AI-2, previa livre manifestação de pensamentos, exceto de espetáculos públicos, para os quais a censura já era legitimada através do SCDP. Em fevereiro do mesmo ano, surgiu a nova Lei da Imprensa, n. 5.250, que previa, entre outras penas, detenção e até reclusão para os casos que fossem considerados ofensivos à moral pública e aos bons costumes.

Em 1968, a Lei 5.536, organizou a censura de obras do teatro e do cinema e criou o Conselho Superior de Censura. Os Artigos 2º e 3º traziam nos textos as informações sobre a censura às peças ou filmes: seriam censuradas as obras que atentassem contra a segurança nacional, incentivassem o preconceito ou a luta de classes, que promovessem ofensas religiosas, ou que fossem contrárias à ordem, ao decoro público, à moral e aos bons costumes. No último mês de 1968 foi decretado o ato que permitiria que o Estado fizesse praticamente tudo, inclusive intensificasse a vigilância e, com ela, a repressão e a censura, que logo se mostrariam ainda mais terríveis e sobre qualquer um que se opusesse ao regime, ou mesmo fosse suspeito de oposição. Mesmo mantendo a Constituição de 1967 e as Constituições estaduais em vigor, era decretado o Ato Institucional n.º 5.

Para Fico, o percurso que levou à decretação do AI-5 e o endurecimento do aparato repressivo não foi feito às cegas. A chamada “linha dura”, que, em parte, se institucionalizaria na chamada “comunidade de segurança e informações”, após o AI-5, “(...), gradualmente, impôs a tese de que era inevitável um endurecimento do regime.” Justamente com a contribuição da “comunidade da informação”.¹⁵²

Quando a direção do Serviço Nacional de Informação (SNI) ou “comunidade da informação”, criado em 1964 e pensado para ser um órgão de informações para a Presidência, foi assumida pelo general Emílio Garrastazu Médici, suas funções logo se alteraram. Depois, Médici assumiu a presidência e colocou o general Carlos Alberto Fontoura na direção do SNI, de 1969 até 1974, fase em que foi instalada no país a polícia política ou “comunidade de segurança”, estruturada no Doi-Codi (Destacamento de Operações de Informações — Centro

¹⁵² FICO, C. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 76.

de Operações de Defesa Interna). Foi na gestão de Fontoura que uma rede de espionagem se formou no país.¹⁵³

Essa rede de espionagem, institucionalizada na “comunidade da informação”, criada por leis e decretos, era responsável por recolher e analisar informações e repassar para outros órgãos, tanto da “comunidade de informação”, quanto da “comunidade de segurança”. Aos funcionários da “comunidade de informação” não cabia prender ou torturar “subversivos”, isso era trabalho para a polícia política, “revolucionária”, principalmente para o Doi-Codi. Foi, no entanto, a “comunidade de informação” a responsável, segundo Carlos Fico, pela radicalização da repressão, pois seus integrantes “cumpriam o papel de disseminar por toda a estrutura governamental (federal, estadual e municipal) as crenças que justificavam a ação da polícia política.”¹⁵⁴ Fico chama a atenção para o papel mediador da “comunidade de informação” entre os diversos grupos militares e suas variações quanto às suas configurações, desde a chamada linha dura aos moderados, e o papel de seus integrantes como o de “porta-vozes” da “Revolução”. Disso, o que se destaca para pensar a censura é que o AI-5 não foi uma resposta à exacerbação da subversão, pois desde o início do regime militar havia, por parte da ala “linha dura”, a vontade de elaboração de um “projeto global”, portanto complexo, que desse conta de controlar a sociedade. “O projeto global de repressão e controle supunha não apenas a espionagem e a polícia política, mas também a censura, a propaganda política e o julgamento sumário de pretensos corruptos.”¹⁵⁵

Foi a partir do AI-5, embora o governo não admitisse — havia até certa ojeriza e encabulamento de Castelo Branco, por exemplo, pela aproximação com as práticas de censura do DIP de Vargas — que a imprensa se viu sistematicamente e cotidianamente censurada. Determinados assuntos eram proibidos de serem abordados e veiculados. Em 1969, Costa e Silva, que estava, então, à frente do governo, retirou-se por questões de saúde, assumindo o poder a junta militar com os Ministros da Marinha, Exército e Aeronáutica. A junta promoveu, então, uma reforma na Constituição de 1967 e sobre a censura, o § 8º do Art. 153, ampliava a área de atuação da censura para “exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”:

É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independente de censura, salvo quanto a diversão e

¹⁵³ FICO, C. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 79.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 81-82.

espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes.¹⁵⁶

Em 1970, o Decreto-lei n. 1.077, que expandiria a censura prévia para além das diversões públicas, visivelmente voltado para a questão da “moral e dos bons costumes”, tratava de colocar em execução o Art. 153 da Constituição de 1967. A redação e a entrada em vigor do decreto eram justificadas através das considerações de abertura: “(...) essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”.¹⁵⁷ O decreto tinha como função combater as publicações obscenas, os programas considerados contrários à moral e aos bons costumes, a subversão da ordem, com o intuito de preservar os valores da sociedade brasileira e, conseqüentemente, dentro da utopia militar, a segurança nacional.

Ainda que sem a proibição de tratar de assuntos políticos, como comenta Carlos Fico, “naturalmente, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos”, por outro lado, “os temas mais censurados entre as diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral”.¹⁵⁸ Embora, ao contrário do DIP, não fosse claramente assumida pelo governo, e as proibições fossem também vagas, não era necessário pormenorizar: a censura da imprensa, sobretudo em relação aos assuntos políticos, estava nas entrelinhas, mas também na “censura prévia” e nas “proibições determinadas” que vinham em bilhetinhos e telefonemas,¹⁵⁹ e produziam, então, também a autocensura.

A censura prévia da imprensa acontecia na obrigatoriedade de submissão, antes da publicação, dos textos aos censores que determinavam vetos parciais ou integrais.¹⁶⁰ Já a autocensura, para onde foi conduzida grande parte dos críticos e opositores à ditadura militar, teve papel fundamental no controle da informação veiculada na imprensa. A autocensura foi, segundo Bernardo Kucinski, determinante, “sendo os demais métodos, inclusive a censura

¹⁵⁶ BRASIL. **Emenda Constitucional n.º 1, de 17 de outubro de 1969**. Edita o novo texto da Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20 out. 1969.

¹⁵⁷ BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 jan. 1970.

¹⁵⁸ FICO, C. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 91.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶⁰ CASTILHO, M. de S. **Sob o Império do Arbítrio: Prêmio Esso, imprensa e ditadura**. São Paulo: Alameda, 2019, p. 99-100.

prévia e os sucessivos expurgos de jornalistas, acessórios e instrumentais à implantação da autocensura”,¹⁶¹ pois, num acordo tácito, a autocensura acabava por se insinuar como aceitação da proibição sobre o que se podia ou não escrever, comentar, expor, discutir.

Já nas diversões públicas, que “nunca deixou de existir no Brasil”,¹⁶² principalmente em relação ao teatro e ao cinema, a censura tinha sempre a premissa de preservar a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. Censura de aspecto comportamental, filtrando conteúdos veiculados na TV, no rádio, nas revistas e jornais, nos livros, nos shows, no teatro e no cinema que pudessem “corromper valores”, mas também impedia referências críticas ao regime, aí então já ao nível ideológico e político, embora nesses casos a censura fosse tratada de maneira sigilosa.¹⁶³

As narrativas que legitimavam as ações censórias e repressivas da ditadura, em linhas gerais, eram as mesmas que legitimavam a própria razão da existência do controle do governo, ou seja, da ditadura. Produzidas pela “comunidade de informação”, instituição que assumiu a guarda dos fundamentos da “revolução”, as narrativas tanto davam munições para as autoridades e para a “comunidade de segurança”, como angariavam o apoio de parte da sociedade civil e a cooptação de delatores civis que acreditavam que o primeiro objetivo subversivo era o ataque à moral, aos costumes e à família, para perverter a juventude e corromper as estruturas do país para, em seguida, dominá-lo. Segundo Fico, essa era uma das teses elaboradas pela “comunidade de informação”: de que “‘a crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos — sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão”.¹⁶⁴

Assim, o discurso ético-moral tinha a censura como uma forma de defender uma “moral” e aquilo que era tido como “bons costumes”, elementos que juntos, utopicamente, serviriam de guia na condução do povo, na proteção da família e, conseqüentemente, no fortalecimento da pátria plácida e obediente, alinhada com a ordem política, social e econômica vigentes.

¹⁶¹ KUCINSKI, B. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: FAPESP, 2002, p. 536.

¹⁶² FICO, C. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. 3ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2014, p. 88

¹⁶³ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 93.

A censura às artes visuais não estava nas leis e decretos, portanto não constavam na lista das manifestações que deveriam sofrer censura prévia, mais voltadas para as produções textuais do que visuais, tampouco havia alguma orientação específica por parte da censura, como instituição, para produções e manifestações de artes visuais. No entanto, também estavam sob suspeita, porque, como comenta Marcos Napolitano, “a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os ‘comunistas’ e ‘subversivos’ estariam infiltrados, procurando confundir o cidadão ‘inocente útil’”.¹⁶⁵ Nesse sentido, as artes visuais não escaparam da lógica repressiva da ditadura, principalmente quando, por alguma perspectiva, alguma obra ou proposição foi entendida, tenha sido ou não essa a intenção do artista, como ataque à moral e aos bons costumes, abordou temas ou questões políticas, utilizou ou produziu alguma imagem ou ideia com conotação subversiva ou ofensiva à pátria ou se posicionou contrário à ditadura militar. É verdade que, se for para considerar números, a esfera das artes visuais certamente sofreu menor quantidade de atos censórios do que outras esferas da cultura, como o teatro, a música, o cinema e a literatura. Mas não se trata apenas de quantidade, e sim de pensar o estado de interdição no imaginário cultural de um período e de que modo algumas práticas artísticas buscaram tensionar e questionar a situação de repressão que, com o passar do tempo, foi se agravando.

Dentro do período do regime militar e mesmo antes da promulgação do AI-5, portanto antes de dezembro de 1968, entre os conhecidos casos de censura às artes visuais, está, em 1965, a censura às obras de Décio Bar, na exposição *Proposta 65*. A obra *Gibi: o prazer é tudo, meu!...*¹⁶⁶ foi considerada inadequada pela direção da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), local da mostra, e, sem maiores explicações, impedida de ser exposta.

Em 1967, ocorreram censura de obras que participariam da IX Bienal de São Paulo. Dois trabalhos foram retirados pela polícia federal antes mesmo da abertura da exposição. Um dos trabalhos foi *O Presente*, da artista Cybèle Varela — obra, aliás, que os pais da artista,

¹⁶⁵ NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 105.

¹⁶⁶ MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 39.

temendo represálias, destruíram¹⁶⁷ — retirado por ser considerado ofensivo às autoridades militares e antinacionalista. Na ocasião, Frederico Morais comentou a situação em sua coluna no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

A direção da Bienal está se recusando a repor o trabalho de Cybèle Varela que foi “podado” pela polícia política, um dia antes da inauguração, que como se sabe, contou com a presença do presidente da República. O quadro versava sobre matéria política, apesar de muitos outros abordarem também questões delicadas, como os de Quissak Jr., que são variações em torno da bandeira nacional.¹⁶⁸

A obra de Quissak Jr., sobre a qual Morais se refere é a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, ou *Políptico Móvel* (1967).¹⁶⁹ Em março de 1967, tinha entrado em vigor o pesado Decreto-Lei de Segurança Nacional nº 314,¹⁷⁰ nele o Art. 37 considerava crime ultrajar a bandeira nacional, além disso, a Constituição Federal¹⁷¹ também proibia o uso de símbolos nacionais. A obra, uma composição com os elementos geométricos da bandeira brasileira, embora sem nenhum aspecto injurioso, foi considerada um desrespeito ao símbolo nacional. O motivo do impedimento não ficou claro, mas talvez tenha sido com o espírito respaldado pelas leis em vigor quanto ao uso da flâmula.

¹⁶⁷ A obra *O Presente* (1967-2018), de Cybèle Varela, reconstruída para a exposição *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* tem estética *pop*. A composição é uma caixa, em madeira, pintada com esmalte sintético. No exterior da caixa há a representação de um bilhete sobre o desenho de uma fita azul e branca com a indicação “Abra-me”. O interior da caixa revela um conteúdo irônico, a fita azul que conduz à abertura, segue para dentro da caixa, contorna o desenho externo de um mapa do Brasil, representado lateralmente, como se tivesse tombado. A fita azul e branca chega a um uniforme militar de general, representado desproporcionalmente em relação aos outros elementos da obra, inclusive em relação ao mapa, e se ergue por entre os colarinhos terminando na altura dos olhos de um rosto humano apequenado; ali o azul se transforma nas lágrimas que escorrem dos olhos da figura diminuta que sustenta o quepe de general. A faixa azul e branca é ora lágrima, ora fita de embrulho. À frente do uniforme, um coração vermelho traz um trecho do Hino à Bandeira, “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 42-43.

¹⁶⁸ MORAIS, F. Bienal: Tópicos e Notícias. *Diário de Notícias*. 27 est. 1967, 2ª seção, p. 3.

¹⁶⁹ *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, de Quissak Jr., é composto por cinco quadros móveis — *Políptico móvel Um ou do Campo Verde*, *Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo*, *Políptico Móvel Três ou do Círculo azul*, *Políptico Móvel Quatro ou da Faixa Branca* e *Políptico Móvel Cinco ou da Pátria* — que, ao serem movimentados pelos espectadores produzem variadas composições com os elementos da bandeira nacional brasileira. AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 157.

¹⁷⁰ Art. 37. Destruir ou ultrajar a bandeira, emblemas ou símbolos nacionais, quando expostos em lugar público: Pena - detenção, de 1 a 3 anos. BRASIL. **Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967**. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 13 mar. 1967, Seção 1, p. 2993.

¹⁷¹ O texto da Constituição de 1967, informa, no § 2º, do Art. 1º, que a bandeira e o hino nacional são os símbolos da nação; o Art. 8º, informa que compete à União o uso dos símbolos nacionais. Embora estivesse previsto que o uso dos símbolos competia à União, somente em 1971 foi criada a Lei nº 5.700/1971 em que há especificações quanto aos usos, proibições e respeito aos símbolos nacionais. BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil de 1967**. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 24 jan. 1967.

Em dezembro de 1967, uma semana após a abertura, o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal recebeu a visita de agentes do DOPS. Os artistas Antonio Manuel, Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar e Rubens Gerchman, com obras de orientação *pop* que continham imagens do, então recente assassinado, guerrilheiro argentino Ernesto “Che” Guevara, tiveram seus trabalhos censurados e até danificados por integrantes de grupos de direita.¹⁷²

Mesmo que artistas e críticos, das variadas áreas artísticas, se movimentassem diante dos crescentes casos de censura às artes, organizando protestos e manifestos, como a Semana de Protesto Contra a Censura de janeiro de 1968, não podiam impedir o crescimento da força da coerção. Em 1968, com maior amplitude e gravidade, toda uma mostra foi censurada. Trata-se da 2ª edição da Bienal de Artes Plásticas, conhecida como a 2ª Bienal da Bahia. A censura começou, segundo Juarez Paraíso,¹⁷³ um dos organizadores da mostra, ainda antes da abertura, quando os organizadores (ele e Luiz Henrique Tavares) foram procurados por funcionários da Secretaria da Educação que traziam ordens para que obras consideradas subversivas fossem retiradas da exposição. A ordem não foi acatada e a exposição abriu com todas as obras que haviam sido selecionadas. Segundo Fernando Oliva, com base nos raros registros da imprensa e em relatos orais, o truculento episódio de censura, que retirou e levou obras e prendeu artistas, pode ter seguido a seguinte ordem:

Os depoimentos que ouvimos contam que, na noite de abertura, o governador da Bahia, Luiz Vianna Filho, proferiu um contundente discurso em nome da liberdade de expressão, quando teria dito frases como “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e “a liberdade caracteriza a arte”, apontada como fatores de irritação dos militares com a Bienal. (...) na manhã seguinte à abertura, o local foi fechado por militares, que diziam haver na mostra obras subversivas. Os trabalhos foram levados (...) ¹⁷⁴

Segundo os relatos colhidos por Oliva, o discurso do governador parece ter sido o deflagrador da truculência à Bienal da Bahia, um marco, um exemplo terrível, que deu visibilidade, naquele momento, à força e ao controle da censura sobre as artes visuais. Mas, segundo Juarez Paraíso, citado por Caroline Saut Schroeder, a ação não foi obra da Polícia Federal, e sim do próprio Governo da Bahia, que temeu que as represálias do governo federal

¹⁷² MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos:** ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 98 e 269.

¹⁷³ OLIVA, F. Depoimento para Paulo Miyada, ago. 2018. *In:* MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos:** ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 140-143.

¹⁷⁴ OLIVA, *loc. cit.*

aumentassem ainda mais.¹⁷⁵ De todo modo, se foi obra do governo da Bahia — o que poderia ser da ordem de um arrependimento tanto pelo financiamento, quanto pelo discurso do governador vinculado às obras que poderiam sofrer censura — não foi uma boa propaganda, sobretudo porque ficava patente a autocensura, mas como ação vinculada à Polícia Federal, sim, já que gerou grande apreensão no meio artístico baiano e brasileiro.

Uma ação violenta de invasão, pilhagem, depredação, abuso de força e de poder que acabou na apreensão de obras e nas prisões dos organizadores.¹⁷⁶ Vê-se, assim, que não só os produtores de conteúdos censurados foram punidos, mas também os organizadores da mostra, ou seja, os veiculadores de um conteúdo que foi — seja pela autocensura do governo baiano ou pela polícia federal — julgado impróprio, o que favoreceu a disseminação do medo na esfera das artes visuais, não só entre os artistas, mas também entre os críticos de arte, funcionários e diretores de instituições de arte, juizes de salões etc. Para Antonio Manuel, que já havia sofrido censura em 1967, a Bienal da Bahia foi muito marcante. Em relato sobre o acontecido, Manuel conta que:

Voltei para o Rio de Janeiro numa situação de perigo, pensando que poderia ser preso a qualquer momento. Resolvi voltar de ônibus pois achei que seria mais seguro e, ao mesmo tempo, segurava uma caixa de fósforo na mão com todos os meus dados, com telefone, endereço e carta explicando a situação da Bienal da Bahia. Viajei com essa caixa o tempo todo na mão, assim, se algo me ocorresse no percurso, tentaria largá-la no chão de forma discreta para alguém pegar e ter as informações do que estava acontecendo. Porque naquele período simplesmente colocavam um capuz preto e desapareciam com a pessoa.¹⁷⁷

Além de Antonio Manuel, também foram imediatamente afetados os artistas Antonio Dias, Gastão Manoel Henrique, Farnese de Andrade, Tereza Simões e Lênio Braga,¹⁷⁸ mas, consequentemente, o episódio afetou muitos outros, já que o evento marcou, por um lado, a presença efetiva da repressão na esfera das artes visuais e, por outro, a percepção da impotência

¹⁷⁵ PARAÍSO, J. **Revista da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, n. 40, abr. 2005. *Apud* SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 33.

¹⁷⁶ SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 33.

¹⁷⁷ MANUEL, A. Depoimento para Paulo Miyada em 25 jun. 2018. *In*: MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 269.

¹⁷⁸ OLIVA, F. Depoimento para Paulo Miyada, ago. 2018. *In*: MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 142.

do meio cultural e a falta de lugar para onde correr ou recorrer diante das sucessivas arbitrariedades, então institucionalizadas.

Em 1969, logo após o AI-5, a exposição dos trabalhos dos artistas que representariam o Brasil na 6ª Bienal de Jovens de Paris, que seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi fechada antes da abertura. O informe do impedimento da mostra, por ordem do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, ocorreu, em princípio, através de um telefonema ao diretor do MAM, ligação que foi seguida pela visita, ao Museu, de um funcionário do Itamaraty. Entre os participantes da exposição no MAM-RJ estavam Antonio Manuel (mais uma vez censurado), com o trabalho *Repressão outra vez: eis o saldo*, e Evandro Teixeira, com a obra *Motociclista da FAB*. O impedimento da mostra no MAM-RJ, que contava com obras com apelos políticos, aspectos de denúncia sobre a situação do Brasil e contrárias à moral, resultou na falta da representação brasileira no evento parisiense, todavia também produziu reações de críticos e artistas quanto à censura: a Associação Brasileira de Críticos de Arte, por exemplo, repudiou o ato do governo através de uma nota e o crítico Mário Pedrosa, então presidente da Associação, orientou os associados a não participarem de concursos promovidos pelo governo. Segundo Caroline Saut Schroeder, a orientação de Pedrosa “foi decisiva para a efetivação de um protesto internacional contra a X Bienal de São Paulo”, de 1969.¹⁷⁹

Além da proibição de expor trabalhos, apreensão, destruição de obras, a repressão variava desde modelos mais abertos e duros, como perseguições, sequestros, prisões e exílio, até modos mais velados, como ameaças de prisão ou imposição do medo que chegavam, assim como na censura à imprensa, por bilhetes, telefonemas e pela presença, nas proximidades das casas e ateliês dos artistas, de agentes da censura — policiais, censores, e cooptados da sociedade civil — que apareciam também em mostras e exposições.

A falta de clareza e objetividade sobre o que se podia ou não retratar, representar, abordar, expor fazia da ideia de censura uma área muito nebulosa para a esfera das artes visuais e os atos censórios, a repressão de um modo geral, desse ponto de vista, por mais imprevisíveis, já que aconteciam por desmandos e ou após denúncias de civis, não menos temerosos, coisa que pode ter gerado, em alguns artistas, um certo grau de autocensura. Por outro lado, essa mesma área nebulosa, pode ter sido estimulante para algumas produções.

¹⁷⁹ SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 37.

Há três relatos recentes de artistas atuantes naquele contexto sobre a relação entre medo, produção de artes visuais e repressão: as entrevistas de Claudio Tozzi, Cildo Meireles e Nelson Leirner, concedidas, como depoimentos, para Paulo Miyada.¹⁸⁰ Claudio Tozzi, por exemplo, artista plástico que era vinculado à esquerda, em entrevista para Miyada, em 2018, disse: “Com o endurecimento da repressão, os artistas ficaram mais fechados nos seus ateliês, produzindo um trabalho, no meu caso, mais simbólico, não tão direto”.¹⁸¹ Cildo Meireles, comentou que “A situação de medo era de certa maneira buscada como elemento constitutivo do trabalho. Você tinha que contar com isso, porque quando você está num estado de medo, os sentidos se aguçam, naturalmente se aguçam.”¹⁸² Já Nelson Leirner, parece que com alguma indignação e demonstrando certa frustração, falou sobre a necessidade de uma arte política que, no entanto, escapou da censura pelas metáforas, disse sobre a importância de, naquele momento, ser reconhecido, e talvez não apenas pelos pares, como alguém que verdadeiramente e evidentemente se opunha à ditadura. Disse Leirner:

Se você não era atuante — eu digo atuante na linha contrária à ditadura, de quem a enfrentava —, por mais que você fizesse algo usando metáforas, passava batido. Tudo o que você queria dizer não era levado em conta. É engraçado, tudo que eu fiz, eles nunca foram atrás de mim, nunca me perturbaram, nem nada. É frustrante, de certa forma. Eu fiquei um ano, depois da intervenção na FAU-USP (1970), desenhando sem querer fazer mais nada, tamanha minha decepção com as manifestações que eram feitas, mas que resultavam em nada, eram apenas consumidas.¹⁸³

O que Leirner enfatiza é que a oposição ao governo, aos olhos dele, só era, ou só poderia ser validada através de um comportamento e ou da apresentação de trabalhos que, por

¹⁸⁰ Os depoimentos fazem parte da publicação “AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar”, um desdobramento das pesquisas feitas para a exposição de mesmo título, realizada em 2018, no Instituto Tomie Ohtake. MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

¹⁸¹ Claudio Tozzi colaborou com tratamentos de materiais gráficos, diagramação e ilustração de publicações e de panfletos de grupos que se engajaram na guerrilha urbana, ele inclusive trabalhou no material intitulado Guevara / Guerrilha, que difundia táticas de resistência. TOZZI, C. Depoimento para Paulo Miyada em 26 jul. 2018. In MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 104 -105.

¹⁸² MEIRELES, C. Depoimento para Paulo Miyada em 30 jul. 2018. In: MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 258 - 261.

¹⁸³ O relato indignado de Leirner tem como base a intervenção que ele realizou na FAU-USP, em 1970, ocasião em que ele instalou vários metros de plástico preto no Salão Caramelo da Universidade. O artista, depois de terminada a instalação, deixou os plásticos para que fossem manejados pelos alunos e frequentadores da Faculdade. Como desgosto, no dia seguinte, ao invés de encontrar algo que ele almejava, um *happening* que envolveria todo o edifício, havia apenas pedaços de plástico espalhados pelo chão. O material havia sido aceito como mercadoria. A Faculdade, naquele momento, vivia um período de despolitização, professores haviam sido aposentados por ordem do governo militar e o temor estimulava a manutenção do distanciamento da política e da cultura de contestação. LEIRNER, N. Depoimento para Paulo Miyada em 26 jun. 2018. In: MIYADA, P. (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 453.

seu teor contestatório evidente, pela sua carga de verdade em relação aos excessos, não temesse riscos e se colocasse diante da possibilidade de resposta do governo que, se supõe, seria repressão. Parece que o artista fala sobre a necessidade da exposição de uma postura evidentemente contrária ao governo e tão franca que, segura de sua legitimidade e verdade, se disporia às consequências. Algo que estaria próximo do conceito de *parresía*, tratado por Michel Foucault, porque, segundo o filósofo, há *parresía* quando se aceita o risco decorrente da exposição da verdade. A *parresía*, que se constrói na interseção entre a maneira de expor e a verdade exposta, tem efeitos imprevisíveis de algum retorno sobre aquele que mostrou a verdade, retorno que tem forma de consequência, que é indeterminada.

Os depoimentos — o relato, indignado, de Leirner, o medo como motivação citado por Cildo e o apelo ao “mais simbólico”, comentado por Tozzi —, em relação com a produção artística daquele contexto, produzem, pelo menos duas questões: a primeira é relativa à coragem necessária para que os artistas expusessem suas produções contrárias à moral e à política vigente, ou seja, à ditadura, de modo evidente, coisa que poderia levar à repressão. Um terreno movediço, já que não era possível saber quais seriam os motivos, os meios ou o grau de incidência dela; a segunda é sobre a possibilidade, ou até a necessidade, de se recorrer, ao contrário da constatação de Leirner, ao uso de táticas que permitissem, naquele contexto de medo, em que as categorias acusatórias variavam principalmente entre “subversivo” e “comunista”, a expressão de uma arte contestatória, de oposição, de resistência artística à repressão, à censura e à ditadura, ainda que recorrendo, como disse Tozzi, ao mais simbólico, ou à outras táticas.

A ideia de enfrentamento aberto supõe coragem. Por outro lado, a presença da censura é castradora, porque produz interdições individuais, subjetivas, que levam à autocensura, e parece que esse percurso é mesmo a vontade da censura ou, como diz José Portolés, “la aspiración de la censura acostumbra a ser la autocensura”.¹⁸⁴ A censura é desencadeante, portanto, de um estado de receio, de instabilidade que produz medo e conduz à autocensura. Esta que, por sua vez, pode não ser extremamente paralisante, mas, e ao contrário, até criativa, ao buscar meios de oposição e superação das interdições, coletivas ou individuais, sem, no entanto, se colocar abertamente diante dos riscos mais manifestos que uma exposição clara e franca, própria do exercício da liberdade de expressão, e da *parresía*, poderia provocar.

¹⁸⁴ PORTOLÉS, J. La autocensura como fenómeno pragmático. In WILK-RACIESKA, J., SZYNDLER, A., TATOJ, C., (Eds). **Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos**. v. 4. Wydawnictwo Uniwersytetu ‘Slaskiego, Katowice, 2016, p. 138.

1.4 AUTOCENSURA E *PARRESÍA*

Em *Microfísica do poder* Michel Foucault comenta que as interdições e proibições não são as formas essenciais do poder, assim que talvez a censura possa ser pensada como um limite, uma das formas “frustradas ou extremas” do poder e não como sua primeira função.¹⁸⁵ No entanto, com uma dimensão política inerente e operando através de dispositivos, a censura — que é uma intimidação que se dá através da violências simbólica e verbal, mas também física — está relacionada, como dito, com as formas de organização e de administração da vida em sociedade e, novamente e conseqüentemente, com um poder.

O Ato Institucional nº 5, de 1968, fez com que a violência do regime se agravasse. O AI-5 dissolveu o Congresso, quebrou o aparato jurídico, suspendeu direitos, proibiu manifestações sobre assuntos políticos e manifestações públicas contrárias à moral e aos bons costumes, conseqüentemente fez com que a censura se acentuasse e passasse a ser da competência da segurança nacional, manifestando-se, então, em ações ainda mais arbitrárias, mas, em parte, respaldadas por leis.

Nesse sentido, a censura da ditadura militar no Brasil, recrudescida com o AI-5 e apoiada no Decreto-Lei nº 1.077, de 26 janeiro de 1970, “Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”,¹⁸⁶ grosso modo, agiu no sentido de proibir discursos, comportamentos e obras que se caracterizassem como contrárias, ofensivas ou subversivas ao regime, à moral comum da sociedade brasileira, à família, aos bons costumes ou à religião, ainda que fossem, ou contivessem verdades. Por outro lado, o governo militar se aproximou da produção cultural do país através de empresas e serviços voltados ao estímulo e patrocínio das artes como a Empresa Brasileira de Filmes, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), o Instituto Nacional do Livro, o Conselho Federal de Cultura e o Ministério das Comunicações.¹⁸⁷ O que demonstra, como escreve Marcelo Ridenti, que a ditadura tinha ambigüidades:

¹⁸⁵ FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 236.

¹⁸⁶ BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.077**, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 jan. 1970. p. 577, col. 1.

¹⁸⁷ RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, p. 81-110, jun. 2005, p. 98.

A ditadura, entretanto, tinha ambigüidades: com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores — até mesmo artistas e intelectuais —, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que docilmente se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.¹⁸⁸

Entretanto, o medo permeava a produção cultural e a possibilidade da franca expressão, como queria Leirner, sobretudo a da expressão da verdade. Como dito acima, a expressão franca está relacionada com as circunstâncias políticas e sociais, com as condições reais de vida, em que é possível o pleno exercício da liberdade. Diante da repressão presente na sociedade brasileira — e, também, na esfera das artes visuais, tendo em conta o agravamento das ações coercitivas em mostras e bienais — e ainda mais após a institucionalização da repressão com a promulgação do AI-5, não havia plena liberdade de manifestação, quer a falta da liberdade fosse percebida pela coerção efetiva e institucionalizada, ou pela introjeção do medo da repressão. Parte desse ponto de vista a tentativa de pensar e relativizar a ideia de *parresía* — essa que é um vínculo do sujeito com uma verdade que ele reconhece como sua e que serve aos outros —, em relação com a ironia e a autocensura. A *parresía*, segundo Foucault, além de outras coisas, é anti-irônica e a ou o *parresiasta* deve ter, sobretudo, a coragem de expor uma verdade, ou seja, não temer a censura e, portanto, não se autocensurar sobre o que ela ou ele tem por verdade.

Um dos pontos de força e ancoragem da ironia para a construção desta tese é sua relação de oposição à ideia de expor uma verdade de modo claro — quer essa verdade tratasse de oposição ampla à ditadura militar, na esfera da economia, da educação, da cultura, de denúncias sobre os excessos e crimes cometidos pelo governo ou em nome dele, ou mesmo contrária à moral e às formas de vida daquela sociedade — e não temendo riscos, ou seja, aos modos da *parresía*, da ordem de uma coragem-de-verdade, ainda que se considere que a arte, por ficção, não tenha compromisso com a representação da realidade ou com a verdade. Por outro lado, as obras que aqui são analisadas, e esse é o outro ponto, trazem clara relação estética — o aspecto formal — e de conteúdo — as temáticas abordadas — com o contexto artístico, histórico, político e social de vida no país, daí a serem pensados os motivos do uso da ironia e sua relação com a censura e com a autocensura, sobretudo como modo de burlá-las. Assim, a

¹⁸⁸ RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, p. 81-110, jun. 2005, p. 98.

ironia não é pensada como falta de verdade ou falta de coragem, mas como uma forma criativa de não exposição aos riscos de repressão e de escape da autocensura.

A distinção entre *parresía* e ironia é brevemente tratada por Foucault nos cursos de 1983. Embora a abordagem seja breve, contribui para formar uma chave de pensamento sobre alguns trabalhos artísticos da década de 1970. São obras que podem conter verdade, ainda que o artista não tivesse a verdade como compromisso consigo e com os outros ou como ponto principal de sua manifestação, tal como deve ser na *parresía*; obras que parecem brincar com as verdades; que relativizam as verdades; ou que foram pensadas e executadas como contendo verdades, e mostraram alguma verdade, considerando, inclusive, que alguns artistas se arriscaram ao expô-las, contornando a autocensura, algo que estaria próximo da *parresía*, mas que também parecem ter abafado os riscos através de uma aparente dissimulação oportunizada pela ironia. Talvez esses trabalhos revelem, por um lado, a introjeção da censura e a consequente produção da autocensura, por outro, também a introjeção da ironia como forma produtiva. Ironia oportuna, porque, entre outras coisas, a ironia nesses trabalhos parece mostrar as tentativas dos artistas em desviar dos riscos mais prováveis e mais temidos daquele momento: os dispositivos de censura e de repressão — que não eram previsíveis — das manifestações que pudessem ser entendidas como contrárias aos ideais da política de então ou contrárias à valorização da moral e dos bons costumes, estes que eram propagados, também, como uma ideia de fortalecimento da família e da nação e, conseqüentemente, do regime militar.

Na Primeira hora da aula de 12 de janeiro de 1983 do curso *O governo de si e dos outros*, Michel Foucault busca retomar alguns aspectos que constituem a relação entre os três eixos das “matrizes de experiência”. Esses três eixos são apresentados como: da “formação dos saberes e das práticas de veridicção; da normatividade dos comportamentos e da tecnologia do poder; (...) da constituição dos modos de ser do sujeito a partir das práticas de si.”¹⁸⁹ A proposta do filósofo é de se aproximar mais de algumas noções e práticas que marcam a correlação entre os três eixos e entre eles e as práticas do “governo de si e dos outros”. Como ponto de partida está a ideia de “dizer-a-verdade”:

Ao colocar a questão do governo de si e dos outros, gostaria de procurar ver como o dizer-a-verdade, a obrigação e a possibilidade de dizer a verdade nos procedimentos

¹⁸⁹ FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Curso dado no Collège de France (1982-1983). Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (1ª ed.), p. 42.

de governo podem mostrar de que modo o indivíduo se constitui como sujeito na relação consigo e na relação com os outros.¹⁹⁰

Foucault recorre às práticas de direção da consciência na Antiguidade dos séculos I e II e ao conceito de *parresía* que é, muitas vezes, traduzido como “fala franca”. A noção de *parresía* na antiguidade era tão importante quanto complexa, já que era entendida como uma “virtude”, um “dever” e uma “técnica”¹⁹¹ que caracterizava o homem que dirigia a consciência dos outros no esforço destes em construir uma relação adequada consigo. De modo geral, Foucault diz que em Galeno temos como ideia de *parresía* algo como:

Uma noção que está na encruzilhada da obrigação de dizer a verdade, dos procedimentos e técnicas de governamentalidade e da constituição da relação consigo. O dizer-a-verdade do outro, como elemento essencial do governo que ele exerce sobre nós, é uma das condições essenciais para que possamos formar a relação adequada conosco mesmo, que nos proporcionará a virtude e a felicidade.¹⁹²

Embora Foucault traga essa explicação como uma forma possível de entender a *parresía*, ele informa que a noção, muitas vezes mencionada, não foi devidamente tematizada e refletida pelos antigos, o que torna difícil ter exatidão de sentido e de economia do termo, mesmo ao longo da história. Foucault diz: “*parresía* é primeiro o fato de dizer a verdade”¹⁹³ a verdade que não é lisonjeira ou bajuladora. Assim, uma das características da *parresía* é o fato de ela conter a verdade, mas ela não é definida apenas por um conteúdo verdadeiro, ou seja, não é apenas a verdade, mas também é uma determinada maneira de expor a verdade. Como existem várias maneiras de dizer a verdade, estruturas e finalidades de discurso, Foucault busca refletir sobre alguma especificidade que poderia caracterizar a *parresía*, iniciando por eliminar algumas hipóteses e formas de discursos que não seriam *parresía*. Entre as hipóteses eliminadas estão: a estratégia da demonstração ou maneira de demonstrar a verdade; a estratégia da persuasão ou retórica; a estratégia pedagógica ou maneira de ensinar; e a erística ou a arte do debate.

Segundo Foucault, a *parresía* pode utilizar alguns elementos da demonstração e inclusive pode haver *parresía* em certas demonstrações, mas a demonstração não é *parresía*. A *parresía* também não pertence à retórica porque ela é, fundamentalmente, o “dizer-a-verdade”

¹⁹⁰ FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Curso dado no Collège de France (1982-1983). Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (1ª ed.), p. 42.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁹² *Ibidem*, p. 44.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 51.

sem buscar persuadir,¹⁹⁴ enquanto a retórica se caracteriza como uma técnica que organiza os elementos do discurso com o intuito de persuadir, independentemente de haver ou não verdade no discurso e independentemente de o discurso conter outros elementos como a ironia, o insulto, ou a crítica.

A *parresía* não é pedagógica porque não pretende ensinar e mesmo que haja ensinamento no “dizer-a-verdade”, este ensinamento estaria longe das técnicas pedagógicas, pois há uma brutalidade, uma violência no dizer a verdade que torna a *parresía* oposta à pedagogia. Também não é erística porque não se trata de alguma discussão, não se trata de um confronto entre duas verdades, tampouco se trata de fazer triunfar uma verdade sobre outra.¹⁹⁵ Nas explicações sobre o “dizer-a-verdade”, Foucault traz a marcada diferença que há entre a *parresía* e a ironia, seja em relação aos procedimentos pedagógicos ou à ironia socrática — uma maneira de ensinar, uma forma de jogo em que o mestre busca conduzir o discípulo ao conhecimento questionando o próprio conhecimento —, ou mesmo em relação às técnicas da retórica — quando o que se pretende dizer, grosso modo, é o contrário do que se diz.

Para Foucault a *parresía* seria uma “verdadeira anti-ironia”,¹⁹⁶ pois a verdade é jogada para um receptor de forma abrupta, violenta e definitiva, não deixando margens para reações, exceto, e aí o risco, se o receptor passar de um registro — de receptivo — a outro — reativo. Nesse caso, ao invés das possibilidades abertas pela ironia, que vão desde a não compreensão da mensagem — quando na figura da retórica — ou de entender algo além do que está exposto, como quando o discípulo descobre uma verdade através da ironia do mestre, quem recebe a verdade pode não a aceitar, algo que acarreta o risco para o *parresiasta*, porque a verdade pode conduzir o receptor à ira. O risco que o “dizer-a-verdade” abre para o emissor seria o próprio da *parresía*. Ou seja, para haver *parresía* deve haver verdade, mas uma verdade tão abrupta e, importante, uma coragem em expô-la que podem colocar o emissor, voluntariamente, em situações muito custosas, circunstâncias que podem lhe custar a própria vida.¹⁹⁷ Nesse sentido, a *parresía* seria uma arriscada, portanto, corajosa, forma de expressar verdades publicamente.

A autocensura, por outro lado, tem uma capacidade de sequestrar a coragem. Ela condiciona os comportamentos diante das possíveis e incertas consequências de uma ação ou opinião expostas, tentando evitar punições. A autocensura está, assim, muito relacionada aos

¹⁹⁴ FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Curso dado no Collège de France (1982-1983). Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (1ª ed.), p. 53.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 54.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 56.

custos que podem advir de algo que seja exposto. O condicionamento, que provoca mudanças nos comportamentos, se dá por medo, receio, insegurança, e não por convicção ou convencimento de que mudanças são necessárias para que o sujeito se adeque às normas presentes na sociedade em que ele vive. Em momentos em que claramente há censura, há uma inclinação, portanto, para que pensamentos e representações, individuais ou de um grupo, não se tornem públicas na tentativa de evitá-la, produzindo autocensura. A Autocensura, no entanto, para José Portolés, não evita a censura, mas faz do sujeito o seu próprio censor.¹⁹⁸

O contexto real de vida de um sujeito ou de um grupo é determinante para o desenvolvimento da autocensura, porque a autocensura responde à alguma censura, seja de modo consciente ou inconsciente. Assim, com o agravamento institucionalizado da censura e com a força da coerção presente na sociedade brasileira durante a ditadura militar, o país se tornou um terreno fértil para o crescimento da autocensura. Então, ainda que houvesse desejo de expressão de oposição ao governo e às amplas esferas da sociedade, havia também, por outro lado, pressões sociais, morais, políticas, religiosas e alguma introjeção da censura, esta que era vista em ação em ocasiões exemplares.

Ocasões exemplares, como o caso da Bienal da Bahia, podem ser pensadas como ações que conduzem à autocensura e evitam que o poder de onde a censura provém tenha que mostrar-se ininterruptamente, porque a censura fica manifestada na sociedade e, conseqüentemente, impressa no imaginário, na introjeção dos mecanismos de controle baseado nos significados que são transmitidos pela violência da coerção efetiva. A vigilância, então, meio invisível, supõem-se, pode estar em qualquer lugar, em qualquer pessoa.

Há, na autocensura, portanto, uma suposição, que tem cara de certeza, de que incidirá sobre o sujeito algum mal. Por vezes pode-se suspeitar de que tipo será o mal, sobretudo quando a censura está institucionalizada e bem definida quanto ao que se pode ou não expor e quais as penas decorrentes do descumprimento das leis. Por outro lado, é difícil saber exatamente quais são os limites de conceitos tão vagos como “moral” e “bons costumes”, o que amplia o terreno do medo e a suposição do mal. Por isso a autocensura, desencadeada pela repressão e censura, é um importante dispositivo de controle social e político, porque funciona, em geral, evitando ações contrárias a uma ordem dentro de uma região tão ampla e com fronteiras tão borradas que

¹⁹⁸ PORTOLÉS, J. La autocensura como fenómeno pragmático. In WILK-RACIESKA, J., SZYNDLER, A., TATOJ, C., (Eds.). **Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos**. v. 4. Wydawnictwo Uniwersytetu 'Slaskiego, Katowice, 2016, p. 139.

não se pode saber ao certo quais são os limites das interdições e as penas decorrentes de passar dos limites.

Por certo, a autocensura, que não é um conceito homogêneo, depende também de características e posturas individuais e em relação com a sociedade e com as leis. Assim, características como ideologias, emoções, comportamentos, visões de mundo, valores pessoais, familiares e comunitários favorecem ou não a introjeção da censura e o controle pessoal, e de um grupo, pela autocensura. As características e posturas individuais, apesar de alguma constância, não são estáticas, elas se alteram, sobretudo diante de situações específicas, como o autoritarismo.¹⁹⁹ Nessas circunstâncias, de imposição de força, seja respaldada ou não por leis, estão presentes expectativas pessoais e comunitárias quanto às possíveis sanções futuras por algo exposto. Sanções que podem variar desde desprestígio até prisões ou punições físicas. Nesse sentido, a autocensura é um fenômeno social e político, mas também é íntimo. Segundo Daniel Bar-Tal, quanto mais autoritário é um sistema sociopolítico, mais indivíduos praticarão a autocensura por medo pessoal, e quanto mais membros de uma sociedade sentem insegurança, tanto individual, quanto coletiva, mais praticam a autocensura, seja para se protegerem ou para protegerem seu grupo.²⁰⁰

Em 1972, Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, parece ter agido de acordo com um sentimento de insegurança, pessoal e coletiva, autocensura e censura, ao orientar a artista Regina Vater a desistir da execução de uma proposição artística. Regina Vater chegou até Zanini propondo a execução de uma ação que seria executada, clandestinamente, na conhecida Rua Direita, em São Paulo. O plano da artista era produzir amarrações com metros de cordas e nós por uma grande extensão da famosa rua que, além de comércios, concentrava alguns bancos. Mas Zanini considerou a proposta muito provocativa e, temendo que a artista sofresse repressão, pois a ação dela poderia ser vinculada, pela própria forma, às ações de guerrilha, orientou Vater que não a executasse. Vater acolheu o conselho de Zanini e declinou, naquele momento, da execução da proposta. Em entrevista, em 2001, a artista comentou a passagem:

(...) Eu tive essa ideia de fazer em São Paulo. Quando pedi ajuda ao Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, ele surtou. Ele disse, uau,

¹⁹⁹ BAR-TAL, D. Self-censorship as a socio-political-psychological phenomenon: Coception and Research. *Advances in Political Psychology*. v. 38. Supl. 1, Fev. 2017. p. 52.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 60.

acho que você está fazendo uma coisa meio perigosa. E ele meio que se retraiu, você sabe. Ele não me apoiou. (...) ²⁰¹

O período, desde 1969, concentrava perseguições, prisões e torturas e deixava como aviso que “a máquina repressiva” do regime militar, “baseada no tripé: vigilância — censura — repressão”²⁰² estava muito ativa e atuante, construindo “um círculo do medo cuja máxima dizia que fazer política ou lutar contra as injustiças sociais era sinônimo de prisão e tortura.”²⁰³ Assim, à contenção do espaço de circulação feita com cordas e nós, poderiam aludir à guerrilha, como temia Zanini, mas também à falta de liberdade de livre movimento e, conseqüentemente, à falta de liberdade de expressão presente na sociedade, então, ainda que não fosse vinculada à guerrilha, poderia mesmo ser entendido como um afronte da artista à ditadura.

1.5 ALGUNS NÓS

Regina Vater nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1943, e iniciou sua produção artística por volta de 1957, quando começou a ter aulas de desenho e pintura. Entre os anos de 1958 e 1962, frequentou o ateliê do artista Frank Schaffer, onde aprimorou seus estudos em desenho. Em 1961, iniciou a faculdade de Arquitetura, na FAU-UFRJ, mas interrompeu o curso em 1965.²⁰⁴ Em 1963, teve contato com as aulas de Iberê Camargo, em uma escola pública do Rio de Janeiro, e seguiu com seus estudos em desenho e pintura no ateliê do artista até 1965, período em que a artista se aproximou do aspecto expressionista de Iberê. Vater conseguiu ingressar no circuito de exposições já no início da década de 1960, participando de coletivas e salões do MAM/RJ. A primeira individual, com obras figurativas, aconteceu em 1964, na galeria Alpendre, no Rio de Janeiro²⁰⁵. Em meados de 1960, Vater se aproximou das novas figurações e da *pop art* que artistas como Rubens Gerchman, Claudio Tozzi, Antônio Dias, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco e Wanda Pimentel estavam produzindo. Em diálogo com as produções feministas das artistas da nova figuração, Regina Vater procurou problematizar os estereótipos da figura feminina, difundidos nos meios de

²⁰¹ CORDOVA, C. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004, Feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290>. Acesso em: 13 out. 2020.

²⁰² NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 128.

²⁰³ NAPOLITANO, *loc. cit.*

²⁰⁴ PAULA, A. A. de, **Comigo ninguém pode**: a voz e o lugar de Regina Vater. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

²⁰⁵ PAULA, *loc. cit.*

comunicação de massa, explorando, assim, a temática feminista,²⁰⁶ embora o aspecto formal ainda não tivesse a estética *pop*. Característica que, com cores puras, fortes e chapadas e desenhos próximos da estética publicitária, foi incorporada pela artista na segunda metade da década de 1960. Em 1967, participou da IX Bienal de São Paulo, mostra que teve as obras de Quissak Jr. e Cybèle Varela censuradas. Foi também na segunda metade da década de 1960 que Regina Vater se interessou pela música popular, como a Bossa Nova, e se aproximou do Tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, dando especial atenção ao modo como o nacional poderia ser pensado e representado em uma linguagem mais popular. Sua produção desse período foi batizada de “Tropicália”.

No início dos anos 1970, a artista mudou-se para São Paulo, buscou emprego na área da publicidade e passou a experimentar, nas artes visuais, as novas possibilidades técnicas e de materiais. Foi nesse período, em São Paulo, que Vater se interessou pelas propostas conceituais, e pelo intercâmbio de linguagens, se aproximando do meio musical e teatral de São Paulo. Aproximando mais a sua produção das questões políticas e sociais, Vater começou a trabalhar com a *Série Nós*. Inicialmente, o trabalho, realizado em óleo sobre tela, manteve-se vinculado, esteticamente, ao aspecto *pop* da nova figuração, sobretudo na repetição de formas e no uso de cores vibrantes que, a propósito, repetem as cores da bandeira nacional, trazendo a temática dos corpos femininos amarrados com cordas em nós. A série *Nós*, com o tríptico *Nós I, II e III* [Figura 9], rendeu para a artista, em 1972, o prêmio Viagem ao Exterior, do 21º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Figura 9: *Nós I, II, III* (Tríptico). Regina Vater, 1972.
Óleo sobre tela, 100 x 390 cm.

²⁰⁶ TRIZOLI, T. **Trajetórias de Regina Vater**. Por uma crítica feminista da arte brasileira. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Mas o modo de abordar a temática dos “nós” foi se distanciando da pintura. O foco passou a ser os próprios nós e as possibilidades semânticas da representação do termo e do próprio termo. A artista ampliou, então, suas experimentações com materiais precários, como o papel *craft* de sacos de compras de supermercado. Aproveitando as impressões das marcas, recados e propagandas diagramadas nas embalagens, apropriadas do cotidiano comum da vida, Vater passou a construir, através do desenho e de serigrafias, emaranhados de nós de fios e cordas [Figura 10]. A temática dos “nós”, que remete, semanticamente, para mais de um de significado, será presente na produção da artista durante, aproximadamente, dois anos.

O termo “Nós” remete tanto ao pronome pessoal que indica a primeira pessoa do plural, quanto ao plural de nó, e é sobretudo aí que participam vários outros significados, que vão do literal ao figurado, abarcando sentidos como laço, ligação, vínculo, até embaraço, dificuldade, obstáculo. Ou seja, a palavra “Nós” tanto fala de uma situação de vínculo por vontade, associação de duas ou mais pessoas, da existência de ligação, até impedimento, constrangimento, estorvo, aprisionamento.



Figura 10: *Série Nós*. Regina Vater, 1972.
Desenho e serigrafia sobre saco de supermercado.

A aproximação com as expressões teatrais, somadas com as possibilidades da arte conceitual, parecem ter estimulado a artista na formulação daquela proposição, com o mesmo nome da série, sobre a qual ela havia comentado com Zanini, em 1972, e sobre a qual Zanini havia censurado a artista ao orientá-la pela não realização da ação. Naquele momento, Vater acolheu o conselho e a censura, se conteve na autocensura e não realizou a proposta artística. Mas em 1973, de passagem pelo Rio de Janeiro, antes de seguir para a viagem, fruto do prêmio, marcada para Nova Iorque, Regina Vater resolveu expor os *Nós*.

A autocensura, em poucas palavras, é a censura exercida pelo próprio indivíduo sobre si mesmo, por vezes estendida a um grupo. É uma espécie de regulação das expressões decorrentes de um medo. É, portanto, tanto uma reação instintiva de autoproteção, como uma ação de impedimento refletido e pesado diante de situações de risco. Bernardo Kucinski diz que:

A autocensura é mais danosa do que a censura exógena exercida pelo Estado, porque implica o envolvimento da vítima da repressão na proposta repressiva (...) a censura exógena do Estado impede o exercício da liberdade, sem necessariamente afetar sua dignidade de ser humano e sua personalidade de homem livre. Já a autocensura atinge diretamente a integridade do ser, porque ele aceita a restrição à sua liberdade e se torna, ao mesmo tempo, agente e objeto da repressão.²⁰⁷

Pode haver autocensura absoluta, em que impera o silêncio e a não aparição daquilo que pode trazer riscos, mas também pode existir autocensura parcial, em que ocorre eliminação ou mudança de parte da “mensagem” original que se supõe censurável, por metáforas, obliterações e ironias, que podem escapar, então, da triagem do censor, exógeno ou endógeno. A autocensura pode ter, então, pela dimensão individual, a manifestação da tentativa de controle sobre os significados daquilo que um sujeito pode ou não expor, como gestos, ações, pensamentos, falas e obras e sobre o que as coisas expostas podem significar. Por essas características, por ser pessoal e poder se manifestar numa tentativa de controle que não é paralisante, a autocensura pode ser pensada ao nível dos termos de intenção autoral. De tal modo, pode haver um comedimento que obstrui a expressão clara e franca, justamente porque o autor não quer se oferecer aos riscos da *parresía*, mas isso não significa estagnação ou vazio semântico, pois, a autocensura pode ganhar a companhia da criatividade e encontrar meios e formas de superação do medo da censura, mas ainda na tentativa de evitar riscos e punições.

²⁰⁷ KUCINSKI, B. **A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 68.

No ensaio *A Interpretação dos Sonhos*, Freud, ao comentar sobre as distorções oníricas, que ocorrem quando se erguem defesas contra um desejo impedindo-o de se manifestar claramente no sonho, aproxima-a dos modos de dissimulação e polidez necessários quando há variação de poder entre pessoas e diante da censura. Ele aproxima, então, a censura onírica à autocensura que exerce um escritor. Diz Freud:

(...) a polidez que pratico todos os dias é, numa grande medida, uma dissimulação (...) quando interpreto meus sonhos para meus leitores, sou obrigado a adotar distorções semelhantes. (...)

Dificuldade semelhante enfrenta o autor político que tem verdades desagradáveis a dizer aos que estão no poder. Se as apresentar sem disfarces, as autoridades reprimirão suas palavras depois de proferidas, no caso de um pronunciamento oral, mas de antemão, caso ele pretenda fazê-lo num texto impresso. O escritor tem de estar precavido contra a censura e, por causa dela, precisa atenuar e distorcer a expressão de sua opinião. Conforme o rigor e a sensibilidade da censura, ele se vê compelido a simplesmente abster-se de certas formas de ataque ou a falar por meio de alusões em vez de referências diretas, ou tem que ocultar seu pronunciamento objetável sob algum disfarce aparentemente inocente: por exemplo, pode descrever uma contenda entre dois mandarins do Império do Meio (na China), quando as pessoas que de fato tem em mente são autoridades de seu próprio país. Quanto mais rigorosa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhoso também será o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro sentido.²⁰⁸

A passagem, que fala de censura onírica e de produção textual, não exclui, no entanto, que se possa pensar os mecanismos de ativação da criatividade na busca pela superação das interdições. Para Freud, o sonho e a produção de um escritor podem desejar manifestar conteúdos que não seriam aceitos, aí ocorre a interdição, que é uma tentativa de ocultação do desejo através do disfarce, assim, a proibição é ela mesma a promotora de uma imaginação que tenta enganá-la. Há muitos modos de se tentar enganar a proibição e a censura. Pode-se tentar escapar através daquilo que seria próximo de uma dissimulação de ingenuidade, mas que não dispensaria a engenhosidade.

Foi através de uma engenhosidade que Regina Vater, desviando dos riscos, realizou a proposição *Nós*, parte final da Série *Nós*, na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, no Rio de Janeiro, em 1973 [Figura 11]. Na ocasião, a artista, que havia conseguido autorização da Prefeitura para “uma tarde de criatividade” na praça, antes mesmo de ir para o Rio, reuniu um grupo de amigos, disponibilizou metros de cordas e barbantes, conseguidos através da doação de um fabricante, e propôs que os amigos e frequentadores da praça usassem os elementos, amarrando-os como quisessem, amarrando-se, amarrando-se uns aos outros em nós que, numa

²⁰⁸ FREUD, S. **A interpretação dos Sonhos**. (1900) Vol. IV Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Ed. Standard brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 104.

espécie de jogo criativo e de liberdade, apesar dos nós e amarrações, experimentassem a livre expressão com as cordas e os barbantes. Em 2001, a artista concedeu uma entrevista para Cary Cordova, naquela ocasião Vater comentou sobre a ação, explicando e expondo algumas de suas impressões:

(...) antes de eu vir pra cá, eu convenci as pessoas dos parques e dos jardins do Rio, o departamento dos parques e jardins que eles me dessem um quadrado para fazer algo para crianças e o público no geral com cordas e linhas. Uma tarde da criatividade. E então eu convenci o cara da fábrica de cordas a dar-me cordas e barbantes. (...) Uma pessoa que realmente estava trabalhando comigo, para o disco do Chico Buarque, o Calabar, um fotógrafo, fez um registro fotográfico muito bom desse evento. Um antropólogo e uma psicóloga também me ajudaram a fazer entrevistas com as pessoas nele, porque Knot no português é a palavra nó. Significa igualmente: nós e nós — Knot and us.

E nós começamos com as crianças, nós dissemos: “Venha aqui fazer alguma coisa com essa corda.” Eles começaram a fazer coisas e os adultos se juntaram. Era como, não sei, 1:00 h da tarde até 4:00 h da tarde. Eu sei que eram muitas pessoas — eu não lembro quanto tempo essa coisa durou. E eram pessoas da favela. As pessoas vinham em massa, porque a igreja era logo em frente, e vinha gente de biquini da praia. Foi muito interessante. Eu tenho as fotos de qualquer maneira. E essas pessoas coletando as respostas sobre o que “nos” significa ou o que “nó” significa, o que “nós” significa, você sabe. E então eu fiz um audiovisual. Mostrei esse audiovisual para duas pessoas: uma para Lucy Lippard. Isso na verdade foi quando ela me convidou para mostrar esse audiovisual em Nova Iorque, quando eu cheguei em 1980 aqui, para o público. E um outro Guy Brett. Ambos disseram que era incrível. Como em um país, sob uma ditadura tão poderosa, essas pessoas estão fazendo isso? Porque eles não fizeram somente, você sabe, coisas fofas com nós, mas um homem estava totalmente como uma múmia, enrolado em cordas. E colocaram um tecido que estava por cima da embalem de cordas que dizia “Made in Brazil”, e ele era como uma múmia, totalmente escondido por nós e feito no Brasil. Isto foi realmente um protesto, muito criativo, você sabe. E eu não disse às pessoas como fazer, elas inventaram à sua maneira. E para mim esse é o melhor exemplo da mente anárquica do povo no Brasil. No Brasil as pessoas não têm nenhum respeito pela autoridade como nós aqui temos. Não havia conexão — nenhuma conexão.²⁰⁹

É curioso pensar que Vater traz na explicação da ação a constatação de que a mente do brasileiro é anárquica e que não havia “respeito pela autoridade” no Brasil, justamente porque não havia conexão, isso imediatamente após ter dito que foi um protesto muito criativo. Talvez não fosse coisa da ordem do respeito, mas do medo. De fato, é possível concordar com Vater sobre a criatividade, também com o que, segundo o que a artista diz, Lippard e Brett disseram sobre a proposta. O que ocorreu foi uma clara mudança criativa da ideia original da ação, levando a crer que Vater reelaborou a proposta, tornando-a viável. Passando de um

²⁰⁹ CORDOVA, C. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004, feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290>. Acesso em: 13 out. 2020.

registro a outro, do enfrentamento que se aproximaria da fala franca, ao jogo em que dispôs de uma considerável carga de ironia.

A vontade íntima de expor uma verdade em um contexto de censura mobiliza estratégias de defesas, uma delas é o direcionamento do olhar do possível receptor de uma mensagem ou observador para um foco que o emissor suponha ser mais interessante e menos arriscado. Segundo Northrop Frye, na *Ética de Aristóteles*, *eiron* é um homem que pratica a autocensura justamente para se fazer invulnerável. Ele procura dizer ou mostrar o mínimo, mas significando o máximo possível, afastando-se, assim, do modo direto e franco,²¹⁰ o que seria coisa da *parresía*, também do sentido óbvio, sem, no entanto, chamar atenção para a presença da ironia. Essa prática de desvio, provocada pela autocensura, que pode, em alguns casos, conduzir à ironia, acaba, também em alguns casos, por inserir o receptor da mensagem — o observador, espectador ou, no caso de proposições artísticas como a de Vater, o participante — mais ativamente na obra, justamente porque a mensagem não é direta, mas acontece num jogo de relações entre o que está aparente e os significados que podem ser construídos na interrelação entre o que está e o que não está exposto. Nesse sentido, aquele que se autocensura, nem sempre é um instrumento da censura.

A ação *Nós* de Regina Vater, ambígua, inclusive no próprio título, carregava, na referência aos nós elaborados com cordas e barbantes, além da ideia de criatividade e ludicidade — ideia com a qual conseguiu liberação para a intervenção na praça — de uma brincadeira infantil, uma relação com a ideia de contenção. Com uma palavra tão curta, mostrando o mínimo, Vater expandiu os significados de *Nós* através da engenhosidade da ironia.



Figura 11: *Nós*. Regina Vater, 1973.
Fotografia da ação.

²¹⁰ FRYE, N. *Anatomia da Crítica*: quatro ensaios. São Paulo: Realizações, 2014, p. 154.

A partir da ação, fotografada por Hugo Denizart, psicanalista, e Sérgio da Matta, artista plástico, e com registros em áudio das impressões de alguns participantes, que respondiam às perguntas que lhes eram feitas durante a ação, a artista produziu um audiovisual com o mesmo título.²¹¹ É sobre esse vídeo que Vater comenta, na entrevista para Cary Cordova, ter mostrado e surpreendido Lucy Lippard e Guy Brett. As imagens dão um pouco da dimensão do evento, cordas e barbantes, em nós, atados nas árvores, nos postes de luz, nos bancos da praça; nós atando pessoas e coisas, atando pessoas e pessoas; nós atados aos corpos e cabelos das crianças e dos adultos. Entre gritinhos de crianças que brincam e se divertem, o áudio da ação revela algumas participações e opiniões de anônimos sobre o termo “nós” e sobre como se sentiam em relação aos nós daquela atividade. Alguns trechos das entrevistas, conduzidas pela psicóloga Halina Grynberg, são especialmente surpreendentes, porque as pessoas entrevistadas — e aqui há a suposição de que tais pessoas não sabiam que se tratava de uma proposição artística — embora estivessem participando, junto com as crianças, de uma tarde criativa com cordas e barbantes em uma praça pública, parecem controlar suas respostas, mas, mesmo assim, dizem um pouco sobre os nós da situação política e social do Brasil, ou seja, dialogam com o contexto opressivo da ditadura militar:

Halina Grynberg: Nó e laço deve ter algum significado pra você...

Entrevistada 1: Nó tem. É uma coisa que a gente não pode desatar. Parece um pouco com a vida da gente às vezes.

H. G: Você se sente amarrado?

Entrevistado 1: Se eu me sinto amarrado? Eu me sinto. Me sinto muito amarrado. Me sinto, como... como pessoa, sabe? Como pessoa humana, eu olhando o que tá em volta de mim, eu me sinto muito amarrado. É fácil, né? de a gente ver que a gente tá muito amarrado.

H.G.: como é que você transa seus nós?

Entrevistado 2: ah, eu não gosto de nó, não, viu?! Tanto é que no meu sapato não uso... não uso cordão.

H.G.: Por que, deu um nó na sua cuca?

Entrevistado 2: não, eu não tenho nó nenhum. Nó quem dá são os... é a repressão, não é?²¹²

A proposição de Vater, que direcionou o foco da atenção para a livre criatividade do aspecto de jogo infantil, de brincadeira de crianças numa tarde ensolarada na praça, desviou o

²¹¹ VATER, R. *Nós*. 1973. Audiovisual, 4 min 43 s. Disponível em <https://vimeo.com/294945494>. Acesso em: 20 abr. 2019.

²¹² Entrevistas conduzidas por Halina Grynberg. VATER, R. *Nós*. 1973. Audiovisual, 4 min 43 s. Disponível em <https://vimeo.com/294945494>. Acesso em: 20 abr. 2019.

foco do teor crítico e contestatório que poderia ter aproximado o plano inicial da artista — amarrar, clandestinamente, a Rua da Direita, em São Paulo — das práticas de guerrilha urbana, como supunha e temia Zanini. De todo modo, ao reunir uma grande quantidade de pessoas em uma praça em torno de um termo amplo e ambíguo como *Nós*, Vater colocou em ação, pela ironia, as possibilidades contestatórias. Com a proteção do *entre* significados, próprios da ironia, a artista ocupou uma área do espaço público e fez valer o lugar para a prática artística da liberdade e da crítica. Uma proposta de natureza conceitual, uma experiência aberta, em que o público participante tomou parte da obra em sua constituição.

Nos primeiros anos da década de 1970, outros artistas, além de Vater, desenvolveram práticas e trabalhos com fios e cordas, algumas vezes em lugares públicos da cidade. Dentre as práticas experimentais e abertas está o “Domingo por um fio” [Figura 12], parte das propostas de Frederico Morais intitulada “Domingos da Criação”, realizadas em seis domingos, no ano de 1971, no MAM do Rio de Janeiro. Frederico Morais dizia que a arte produzida na rua ganha uma moldura política,²¹³ a cidade, de um modo geral, deve ser “a extensão natural do museu de arte”, porque, segundo ele, “É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem”. É nesse sentido que a arte e o museu, como espaço institucionalizado da arte, deveriam trabalhar, segundo Morais, para se integrar ao cotidiano “fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural”, porque são nos espaços comuns da cidade que a arte e suas instituições manifestam seu papel social.²¹⁴

²¹³ MORAIS, F. **Entrevista**. In: RIBEIRO, M. Entrevista com Frederico Morais: a arte não pertence a ninguém. **REV. UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

²¹⁴ GOGAN, J. (org.); MORAIS, F. **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro, Instituto MESA, 2017, p. 270.



Figura 12: *Domingo por um fio. Domingos da Criação*. Frederico Morais, 1971.
Fotografia da ação.

Fios e amarrações em espaços abertos também já haviam aparecido em 1972, no IV Encontro de Arte Moderna, realizado em Curitiba.²¹⁵ Na ocasião, artistas e estudantes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, participaram de uma excursão experimental até o campus da UFPR — Centro Politécnico. A ação, que contou com a presença de Frederico Morais, trabalhou com materiais precários e estranhos à esfera artística: manilhas, pedras, sapatos e outros objetos serviram para composições e performances. Já ao fim da excursão, uma das participantes, Silvia Folloni, surgiu com um novelo de lã e ele passou a ser o material para o desenrolar de uma nova ação que seria o desfecho da excursão experimental ao Centro Politécnico. Desenrolada a lã do novelo, os participantes foram se enrolando com o fio e se atando uns aos outros [Figura 13]. Atados, embarcaram em um jipe e partiram para o centro da cidade de Curitiba.

²¹⁵ Promovidos por Adalice Araújo, integrantes do Diretório Acadêmico Guido Viaro e estudantes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, os EAM's aconteceram em Curitiba, entre os anos de 1969 e 1980, os de maior destaque aconteceram até 1974. Os EAM's foram planejados por Adalice Araújo visando uma aproximação da produção de arte paranaense das novas linguagens e experimentações artísticas. Através de palestras, cursos, propostas artísticas, os Encontros de Arte Moderna foram também formas de exercitar a liberdade de expressão. FREITAS, A. **Festa no vazio**: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna. São Paulo: Intermeios, 2017.



Figura 13: *Expedição poética ao Centro Politécnico*.
Fotografia da ação por Key Imaguire Jr., 1972.

Artur Freitas comenta o episódio de *performance* da seguinte forma:

Assim, com certa euforia coletiva, subiram enleados no jipe Alberto Folloni, Ana González, Corina Ferraz, Emilio Valetton, Frederico Morais, Key Imaguire, Silvia Folloni e, provavelmente, Elisa Gonzalez. A aventura poética prosseguiu pelas ruas da capital, rumo à região central. Embora não exista nenhum registro fotográfico desse insólito retorno, parece óbvio que um grupo de oito pessoas enroladas num jipe conversível na hora do *rush* seria um evento evocativo.²¹⁶

Ao chegar ao centro da cidade, o grupo foi parado pelas autoridades, mas foi logo liberado após a promessa de que os integrantes iriam se desatar. Mas Frederico Morais orientou para que todos permanecessem como estavam, numa espécie de teste de limites. Não se sabe como foi o desfecho da *performance*, como comenta Freitas, sabe-se, no entanto, que os jovens artistas que realizaram aquela *performance* com cara de brincadeira, acataram a orientação de

²¹⁶ FREITAS, A. *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 242-243.

Moraes e não a do policial, marcando certo domínio sobre a proposta estética e uma ética pessoal de insubordinação à esfera autoritária. Por fim, a *performance* “acabou como começou: nas mãos daqueles jovens visionários.”²¹⁷

Também em Curitiba, em março de 1976, Luiz Rettamozo publicou uma proposição artística no jornal Diário do Paraná. Na publicação, o artista informava que amarraria o Museu de Arte Contemporânea do Paraná com barbantes, associando a amarração e, portanto, o material que serve para atar, à relação entre a censura e as artes. A proposta de Rettamozo não foi realizada fisicamente,²¹⁸ ou seja, o artista não amarrou efetivamente o Museu, no entanto, a ideia de amarração, aos moldes das propostas de arte conceitual, se concluiu na própria publicação do jornal.

A ideia de resistência pode, muitas vezes, se aproximar da ideia de coragem, mas a coragem, da qual se supõe enfrentamento aberto, nem sempre é o melhor caminho ou o mais inteligente. As obras e proposições sobre as quais esta tese se debruça, não estão próximas da coragem de franqueza, mas, sim, da sabedoria e engenhosidade de alguns artistas que encontraram na ironia uma parceria frutífera para produzir e mostrar desvios. Mesmo considerando que, se é possível encontrar desvios diante da censura e do seu subproduto, a autocensura — ainda mais eficaz, segundo alguns teóricos, do que a própria censura — é porque os artistas temiam, em algum grau, as ações coercitivas, mas isso não faz deles menos corajosos, mas, com certeza, seus trabalhos mais interessantes e seus perfis mais espertos, já que não se pretendiam como arte da guerra, mas, como é característico da ironia, da arte das escaramuças. Permanecendo nessa linha de investigação e análise, um caso muito simbólico, então já em outro momento da censura, quando já havia rumores de que o governo caminhava para uma abertura, é a participação do artista Lincoln Volpini no Salão Global de Inverno, de 1976, em Belo Horizonte, no período do governo Geisel, momento em que a ditadura iniciava o processo de abertura política. Volpini havia se inscrito para o Salão com três obras: *Para não dizer que não falei das montanhas*, *Belo Horizonte* e *Penhor da Igualdade*. Segundo Annateresa Fabris, para Frederico Morais, a obra que havia despertado o interesse do júri havia sido *Para não dizer que não falei das montanhas*:

²¹⁷ FREITAS, A. Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 243.

²¹⁸ KAMINSKI, R. **Imagens de revistas curitibanas**: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2003, p. 149.

(...) vista simultaneamente como uma “alusão à destruição sistemática das montanhas de Minas, ricas em minério de ferro” e como um crítica bem-humorada a ‘um certo modismo da arte mineira, que de forma edulcorada vem abordando a realidade tão dramática. Apesar de “Para não dizer que não falei das montanhas” trazer no título um eco da canção “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré, hino de resistência à ditadura e, por isso mesmo censurada, não será ela a despertar um violento episódio de censura. A Polícia Federal apreende “Penhor da igualdade”, por suspeitar que a obra continha referências “atentatórias à segurança nacional”.²¹⁹

Assim, a obra, *Penhor da Igualdade* [Figura 14], uma composição que foi considerada subversiva pela censura, continha uma imagem que remetia à bandeira nacional, um barbante com uma das extremidades pintada de verde, a outra de amarelo, com alguns nós, sobreposto em frente a uma fotografia de um garoto em uma cena que, ao fundo, mostrava um muro pichado com a frase “viva a guerrilha do Pará”. O jovem artista Volpini, em 1976 com 24 anos, foi processado e condenado, em 1978, a um ano de reclusão. O júri do salão, que havia aceitado a obra, também foi processado, mas não foi condenado.

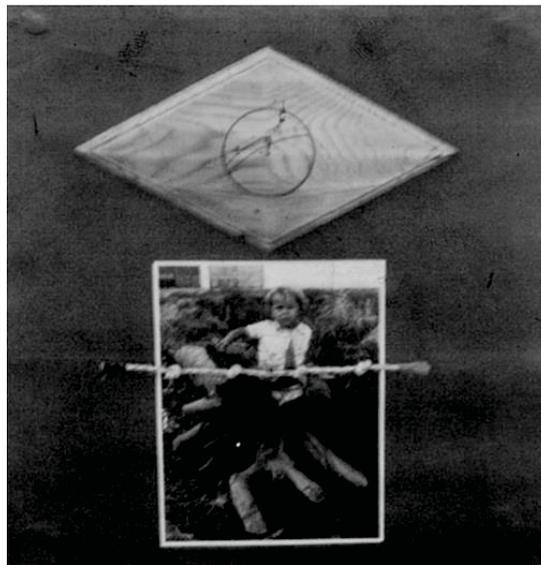


Figura 14: *Penhor da Igualdade*. Lincoln Volpini, 1976.

Composição em técnica mista: colagem sobre Eucatex emoldurado, losango de madeira, desenho, fotografia e barbante, 40 x 40 cm.

²¹⁹ FABRIS, A. Relembrando o caso Volpini. *ABCA*. São Paulo, n. 47, Ano XVI, set. 2018.

1.6 A ARTE NÃO PODE SER PRESA: PARRESÍA E IRONIA

Se, por um lado, as circunstâncias de repressão e censura favoreceram a produção de autocensura, por outro, também provocaram a busca por modos criativos de superação das coerções, exógenas ou endógenas. A ironia, assim, parece ter sido, para a esfera das artes visuais, um bom expediente poético e uma boa tática discursiva. Algumas obras, desde o início da década de 1970, críticas e propositivas, que se apresentam com algum teor de ironia, trazem, também, características de desvios, ou seja, se mostram como táticas de escape da repressão, da censura e da autocensura.

Pensar a ironia como uma maneira de desvio ou como uma tática para burlar os sistemas de censura e de repressão do governo autoritário — para que os artistas veiculassem o que estavam pensando, em relação ao contexto em que produziam, ou quais eram seus posicionamentos, políticos e artísticos, diante das circunstâncias em que viviam — não implica pensar na ironia como humor, deboche, ou mesmo como falsidade ou fingimento. No entanto, seria uma ingenuidade pensar as obras e proposições de artes visuais como exposições claras de franqueza, carregadas de verdade sobre as esferas do governo, da cultura ou da sociedade.

A esfera das artes visuais não escapou ileso das intempéries da repressão durante a ditadura militar. Embora, como já dito, não tenha recebido uma normativa específica, também foi foco de interesses, mesmo que esporádico, da censura e da repressão, talvez com a mesma lógica e efetividade autoritária que incidiu sobre as outras linguagens artísticas, já que mesmo poucos exemplos podem ter bastado para sustentar o medo e promover a introjeção da censura e a produção da lógica da autocensura. Embora a censura tenha sido sentida por muitos artistas e tenha também desencadeado processos de autocensura, no que tange às artes visuais, o momento não foi de improdutividade, principalmente porque, segundo Zanini, “o fenômeno da arte conceitual tornara-se presente desde o fim do decênio e se fez sentir em incessante processo por toda a década de 70.”²²⁰

Com o solo fértil para as variações poéticas, para as experimentações abertas pela arte conceitual e pelos novos meios e técnicas, muitos artistas desdobraram suas possibilidades criativas de tal modo que se ocuparam em colocar sua arte em resposta, resistência ou denúncia à política e às questões sociais e culturais da época. A produção artística que se ocupou em

²²⁰ ZANINI, W. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. In: AGUILAR, N. (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 315.

contestar as esferas gerais da vida na sociedade brasileira da década de 1970, como as ações da política autoritária, o comportamento social e cultural, se deu, em alguns casos, de modo indireto, ou melhor, através da ironia. A ironia, como arte das escaramuças, portanto, como tática de combate ou tática operativa, buscou, muitas vezes, o deslocamento das representações dominantes e a desestabilização dos discursos estabelecidos.

A ironia, embora pareça um termo comum no vocabulário e no cotidiano, e apesar de poder ser facilmente suposta, não é, assim como também não é a *parresía*, a censura e a autocensura, um termo de fácil definição. Os conceitos que a envolvem englobam variadas percepções e diferentes estudos. As margens alargáveis, móveis e inconstantes são apenas algumas das características que impedem a sua delimitação em um conceito fechado e exato. A dificuldade em definir a ironia com exatidão talvez decorra das diversas abordagens que ela teve ao longo da história, inclusive porque, muitas vezes, as abordagens se mostram controversas. Ela é encontrada em estudos de diferentes áreas do conhecimento e recebeu diversos significados, funções, aplicações e interpretações.

O estudo feito por Douglas Colin Muecke,²²¹ por exemplo, apresenta os usos da ironia em diferentes momentos e contextos. Sobre a teoria clássica, Muecke escreve que “o primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão” aplicada a Sócrates, embora o autor acentue que já existia ironia antes mesmo da palavra “ironia” e mesmo antes do conceito: “Reagia-se ao fenômeno antes que ele tivesse um nome e, conseqüentemente, antes que pudesse ter havido um conceito dele; e a palavra existia antes que fosse aplicada ao fenômeno”.²²² Escreve Muecke:

O primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo como “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas”. Para Demóstenes, um *eiron* era aquele que, alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades de cidadão. Para Teofrasto, um *eiron* era evasivo e reservado, escondia suas inimizades, alegava amizade, dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta.²²³

O termo é acompanhado por Muecke passando ainda por Aristóteles, que considerava a ironia como “dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa. A ironia, em Aristóteles, também pode ser entendida como

²²¹ MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

²²² *Ibidem*, p. 30.

²²³ *Ibidem*, p. 31.

autocensura protetiva; Cícero e Quintiliano, eram os que traziam os significados “mais interessantes”, segundo Muecke, porque consideravam a ironia “enquanto um modo de tratar o oponente num debate e enquanto estratégia verbal de um argumento completo”. Muecke também vai ao Romantismo alemão até chegar ao sentido moderno do termo, trazendo as reflexões de Schlegel, para quem, segundo o autor, a ironia seria “a forma do paradoxo”, sendo o paradoxo “a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte e seu princípio”; Hegel, Solger, Soren Kierkegaard, Heine, Baudelaire, Nietzsche e Thomas Mann também são trazidos por Muecke,²²⁴ que acaba por apontar um traço comum a toda ironia: o contraste entre o que parece ser e o que realmente é. Aqui seria possível constatar uma das grandes diferenças que há entre ironia e *parresía*. Mas há mais na relação de oposição entre os dois conceitos.

A ironia que Muecke apresenta é uma espécie de contrassenso que surge ou na contradição entre a aparência e a realidade ou quando um ironista assegura estar dizendo ou fazendo uma coisa, enquanto, na verdade, pretende comunicar uma mensagem oposta.²²⁵ Além do contraste, toda ironia teria também, portanto, a dissimulação. Assim, o significado “real” da elocução irônica deveria ser deduzido do contexto em que a ironia se apresenta ou do que diz o ironista. Em um discurso irônico haveria transformação do significado ou da intenção real na própria mensagem, como uma repreensão emitida através de um aparente elogio ou o inverso, nesses casos, a ironia ocorreria necessariamente através da antífrase.

Já para Linda Hutcheon a dissimulação presente no sentido antifrástico seria uma simplificação das possibilidades da ironia. Para ela a ironia vai além da antífrase, porque a ironia é algo que *acontece* em um espaço *entre* o que é dito e o que não é dito, mas incluindo o dito e o não dito.²²⁶ Ou seja, Hutcheon propõe que a ironia seja pensada considerando todas as possibilidades de interações, que seja considerada como transideológica e politizada, dentro de contextos e comunidades discursivas.²²⁷

Para Hutcheon existe o que ela chama de “cena da ironia” que se desenvolve em um contexto em comum, ou seja, em um espaço social e político. Algo que envolve, necessariamente, “relações de poder baseadas em relações de comunicação”.²²⁸ A “cena da ironia” é, portanto, referente ao espaço de seu funcionamento. Em sentido amplo, esse contexto pode ser entendido levando em conta as situações históricas, sobre a qual seria possível ter

²²⁴ MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 31-33.

²²⁵ *Ibidem*, p. 52.

²²⁶ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 30.

²²⁷ *Ibidem*, p. 47.

²²⁸ *Ibidem*, p. 17.

dados, o que concederia, portanto, ferramentas para possíveis interpretações de uma ironia suposta. Nesse caso, seria o ato relacional de interpretação que poderia atribuir ironia ou não a determinado discurso em determinado contexto, porque na perspectiva de Linda Hutcheon “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal”.²²⁹

Em 1978, Paulo Bruscky se ocupou em deixar sua arte nos muros do Museu do Estado de Pernambuco. Com um spray vermelho gravou a frase: “*A ARTE NÃO PODE SER PRESA*” [Figura 15].

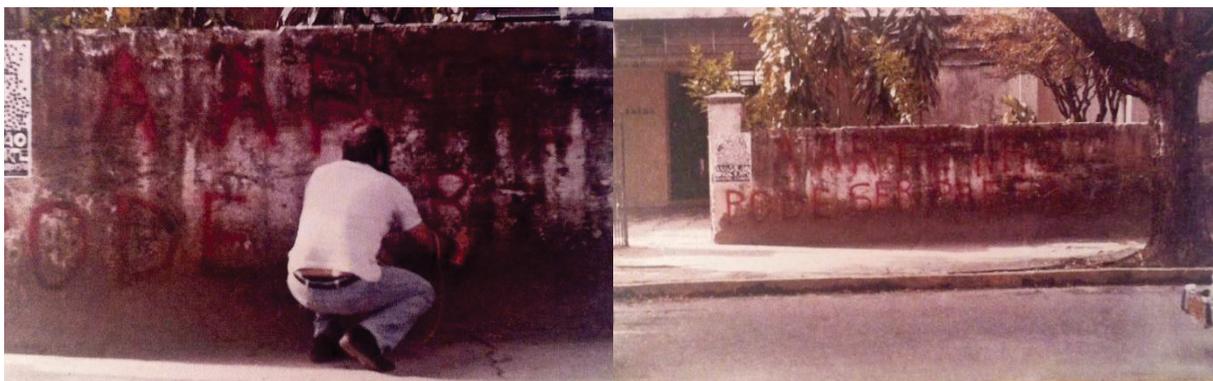


Figura 15: *A ARTE NÃO PODE SER PRESA*. Paulo Bruscky, 1978. Fotografia.

Paulo Bruscky, natural do Recife, nasceu em 1949 e iniciou sua produção artística na segunda metade da década de 1960. O início da veiculação de seus trabalhos esteve vinculado ao suplemento literário do jornal Diário de Pernambuco, onde colaborava com ilustrações. Em 1967, ainda com 18 anos, participou, pela primeira vez, do Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, participação que se repetiu em 1968, e 1969, quando sua obra *Guerrilheiro I* recebeu o prêmio aquisição na categoria desenho. Essa participação no Salão de Arte do Museu do Estado lhe rendeu mais do que a experiência da premiação, pois a obra premiada foi também censurada pelos militares, o que fez com que o diretor do Museu solicitasse que o artista trocasse a obra premiada por outra de sua autoria.²³⁰

Em 1968, com o desenho em nanquim intitulado *Guerra Cósmica?* (1968) [Figura 16], Bruscky participou da 2ª Jovem Arte Contemporânea do MAC da USP, que tinha Walter Zanini à frente. No texto do catálogo da mostra, Zanini escreveu que a 2ª JAC, “reservada à expressão

²²⁹ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 18.

²³⁰ BARCIK, D. B. **Confirmado: É Arte** - Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História) 2017. Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

gráfica”, abria as portas do Museu para as novas gerações com regulamentação diferente das dos salões tradicionais. Como aspecto geral da mostra, Zanini destacava “outra leva de novatos bastante conscientes dos problemas atuais da comunicação gráfica”. As obras de Paulo Bruscky, na ocasião, são comentadas por Zanini como apresentando “uma tensa caligrafia telúrica”.



Figura 16: *Guerra cósmica?* Paulo Bruscky, 1968.
Nanquim e bico de pena, 86 x 65 cm.

O aspecto telúrico visto na imagem, algo que aproximava a produção de Bruscky da expressão gráfica do cordel nordestino, logo ganharia a companhia de outras formas e modos de expressão. Em 1970, Paulo Bruscky conheceu Daniel Santiago, artista também pernambucano, com o qual formou uma dupla. A parceria perdurou por mais de duas décadas de experimentações. É também a partir de 1970 que a jovem produção de Paulo Bruscky foi acrescida e desdobrada em novas mídias, em novas linguagens. A expressão, antes vinculada ao aspecto gráfico, parece ter dado lugar para algo multifacetado, com pluralismo de meios e formas expressivas. Paulo Bruscky tratou de experimentar diálogos e de se aproximar das questões sociais, políticas e culturais do país. Dialogou com a produção internacional, sobretudo através da arte correio e, mesmo fora do eixo (Rio-São Paulo), em Recife, as proposições artísticas de Bruscky, por vezes em companhia de Daniel Santiago, por vezes só,

tomaram corpo na cidade. A arte de Bruscky, avolumada, foi para o espaço público, aconteceu nas ruas, nas praças, nas praias.

Com o início de sua produção coincidindo com o autoritarismo da ditadura militar, Bruscky foi, algumas vezes, avisado que era monitorado, ameaçado, perseguido e chegou a ser preso. Mesmo assim, continuou sua produção que, por vezes, ganhou ares de um deboche cru, coisa que fez com que fosse visto ou descrito como excêntrico. Essa excentricidade nas proposições debochadas do artista carregava outro elemento cheio de potencialidade, capaz de desestabilizar, mesmo que minimamente, as convicções mais sólidas sobre a arte, a política, o comportamento social, a cultura e, principalmente, o estar no mundo, mais especificamente, no Brasil. Esse elemento é a ironia, entendido aqui como uma força na obra de Bruscky, talvez um dos artistas mais irônicos de sua geração, mas também na de outros artistas que produziram durante a década de 1970, como, entre outros artistas, Regina Vater, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, e Rubens Gerchman. Foi com a ironia, aliada às novas possibilidades da arte de então, que o artista pareceu expor sua forma de ver e pensar a própria produção em diálogo com mundo real. A ironia parece ter sido também uma forma apropriada que Bruscky e outros artistas encontraram para responder à censura, à repressão, aos desmandos do governo, escapar da autocensura e, de modo geral, criticar o circuito artístico.

Em 1978, ocasião em que o artista escreveu no muro do museu, em Recife, corresponde ao período das inscrições para o XXXI Salão Oficial de Artes do Museu do Estado de Pernambuco. Salão que, inovador, naquele ano, abria-se para “quaisquer formas de expressão artística no âmbito das artes visuais”²³¹ e divulgava o regulamento através do jornal *Diário de Pernambuco*: “A diretoria do Museu, Marluce Azevedo, divulgou (...) o regulamento dessa importante mostra anual de Pernambuco”²³²:

(...) os candidatos poderão inscrever obras de sua autoria e propriedade, que ainda não tenham sido expostas em público (...) os concorrentes terão de apresentar, no mínimo, três trabalhos e, no máximo cinco (...) nenhum candidato poderá ocupar mais de três metros quadrados da área reservado para a exposição. As propostas ambientais, que exijam espaço superior ao fixado, deverão ser expostas no pátio externo do museu (...)²³³

²³¹ Salão. *Diário de Pernambuco*. Recife, 10 set. 1978, Caderno Geral, p. 8.

²³² Museu do Estado abre inscrições ao XXXI Salão Oficial de Artes. *Diário de Pernambuco*, Recife, 5 ago. 1978. Caderno Educação, p. 8.

²³³ Museu, *loc. cit.*

Ocorre que esse momento da inscrição no muro feita pelo artista, no contexto do Salão de Artes de Pernambuco, também coincide com o momento imediatamente posterior à condenação do artista Lincoln Volpini, que havia sido censurado, em 1976, e processado, juntamente com o júri do 4º Salão Global de Inverno de Belo Horizonte, composto por Carybé, Frederico Morais, Mário Cravo, Rubens Gerchman e Sheila Leirner.

O processo conclui-se em 27 de julho de 1978 com a absolvição do júri e a condenação do artista a um ano de reclusão. O enquadramento na Lei de Segurança Nacional ratifica uma certeza em Volpini: “Se o que eu quis dizer com meu quadro despertou tanta repressão é porque certamente eu não tentei representar nenhuma mentira.”²³⁴

Se a obra de Volpini teve ares de *parresía*, colocando a verdade em questão, como o próprio Volpini comentou posteriormente, o artista não saiu ileso e sofreu, considerando que se tratava da apresentação de uma obra de artes visuais, desproporcionalmente, as consequências. O jovem artista, claramente contrário à política ditatorial, foi reprimido por invocar algo que poderia ser aproximado de uma incômoda verdade presente na obra *Penhor de Igualdade*.

Bruscky, por outro lado, atendendo ao regulamento do XXXI Salão de Pernambuco, pichou a frase no muro como uma das cinco obras que ele havia proposto para o Salão. Mas, embora não houvesse *parresía*, aqui também ocorreu censura. A proposta precisou ser repensada pelo artista, pois a diretora, talvez perturbada e preocupada com o tom do discurso do artista, se autocensurando, ordenou aos funcionários do museu que apagassem a frase do muro, censurando, portanto, a obra de Bruscky. Os funcionários do Museu, por sua vez, munidos de ferramentas, agiram para tentar apagar as palavras indesejadas, porém as ferramentas usadas pelos funcionários na tentativa de remover as palavras do muro, ao invés de eliminar as marcas de tinta, fizeram com que, naquele muro marcado pela ação do tempo, a massa raspada evidenciasse ainda mais a frase escrita pelo artista, do que as letras vermelhas grafadas com o spray que o artista havia usado.

Com o trabalho recusado e “apagado”, o artista repensou o projeto e reelaborou a proposta que foi reenviada ao Salão. A intenção do artista era, posteriormente, a de apresentar uma série de fotografias coloridas que haviam sido tiradas enquanto o artista pichava a frase no muro. Esse conjunto de documentos fotográficos, registro da ação do artista, receberia o título de *ATITUDE DE ARTISTA* [Figura 15]. Junto com essa série, outras fotografias do muro, então

²³⁴ FABRIS, A. Relembrando o caso Volpini. *Arte & Crítica*. Associação Brasileira de Críticos de Arte. n° 47, Ano XVI, set. 2018.

já raspado, ou seja, outras fotos que documentam a ação do Museu, receberam o título de *ATTITUDE DO MUSEU* [Figura 17]. A proposta ainda previa que o artista escreveria uma nova frase no mesmo lugar da primeira, como em um palimpsesto, dizendo: “CONTINUO INSISTINDO: A ARTE NÃO PODE SER PRESA.” Junto com essa proposta, refeita a partir da primeira, Bruscky enviou a seguinte explicação para o júri:

Numa terça-feira (29/08/78) às 14:30, pinteí ao lado de um cartaz do século XXXI salão oficial de arte, a seguinte frase no muro do Museu do Estado (rua Amélia): A ARTE NÃO PODE SER PRESA. No dia seguinte fui convidado por telefone pela diretora do museu a comparecer no mesmo com urgência. Ao chegar lá, recebi a notícia que minha obra/proposta estava desclassificada antes mesmo de o júri tomar conhecimento sob alegação que o público já havia tomado conhecimento da mesma, perdendo assim o seu caráter de “inédita”. Em seguida, a diretora autorizou os funcionários do museu a rasparem a frase do muro (Bruscky, 1978) ²³⁵

O que acontece aqui é que, a explicação que o artista procurou dar ao júri também serve para pensar sua atitude naquele momento. Se na primeira proposta Bruscky agiu com certa ousadia, ou seja, se quando ele escreveu a frase no muro do museu ele teve certa coragem de expor uma verdade — que não procurava ser pedagógica, retórica, erística ou demonstrativa — e, ainda mais, se for considerando o contexto de censura e repressão da ditadura militar e a condenação do colega Volpini, a posição do artista diante de um júri e o fato dele ter escrito “A ARTE NÃO PODE SER PRESA”, poderia ser, desse ponto de vista, pensada como coragem-de-verdade. Seria possível, então, aproximá-la da *parresía* nos termos de Foucault:

quaisquer que sejam as formas em que essa verdade é dita, quaisquer que sejam as formas utilizadas por essa parresía quando se recorre a ela, sempre há parresía quando o dizer-a-verdade se diz em condições tais que o fato de dizer a verdade, e o fato de tê-la dito, vai ou pode ou deve acarretar consequências custosas para os que disseram a verdade. (...) se queremos analisar o que é parresía, não é nem do lado da estrutura interna do discurso, nem do lado da finalidade que o discurso verdadeiro procura atingir o interlocutor, mas do lado do locutor, ou antes, do lado do risco que o dizer-a-verdade abre para o próprio interlocutor. A parresía deve ser procurada do lado do efeito que seu próprio dizer-a-verdade pode produzir no locutor, do efeito de retorno que o dizer-a-verdade pode produzir no locutor a partir do efeito que ele produz no interlocutor.²³⁶

²³⁵ BAUER, E. B. T. **Poética do inacabável: Bancos de Ideias de Paulo Bruscky**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014, p. 74-77.

²³⁶ FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Curso dado no Collège de France (1982-1983). Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (1ª ed.), p. 55.

O fato de o artista não só ter inscrito a proposta para o Salão, mas por ter executado parte dela antes mesmo de a proposta ter sido aceita pela diretoria do Museu e mesmo antes de ter recebido um aceite por parte do júri, abriu para o artista um risco indeterminado. Dentre os riscos, que poderiam ter vários graus, o mais provável foi justamente o que aconteceu, a obra foi recusada e, portanto, retirada, ou seja, raspada do muro da instituição. Como pena aplicada, foi relativamente branda, já que era uma obra efêmera e não causou nenhum dano físico ao artista. Por outro lado, a censura da diretora do museu foi de ordem moral e de tentativa de silenciamento.



Figura 17: *A ARTE NÃO PODE SER PRESA: ATITUDE DO MUSEU*. Paulo Bruscky, 1978. Fotografia.

Pensando na *parresía*, o artista teve a coragem de dizer uma verdade (que compunha sua forma de ser e estar no mundo) de modo abrupto e, ao menos aparentemente, não temendo as consequências: a arte não pode ser presa, ainda que um artista, no caso do Volpini, pudesse (isso justamente por conta de excessos autoritários). Por outro lado, tudo o que acontece após essa primeira atitude de Bruscky o afasta completamente de uma ideia de *parresía*, porque o artista procurou desviar dos efeitos de retorno do seu “dizer-a-verdade”, algo que Volpini, durante o processo, através de seu advogado, também tentou, e conecta a proposta à ironia. Não à ironia entendida por Muecke, que pensa que o significado irônico estaria na transliterabilidade representada no esquema ou isso / ou aquilo, algo equivalente ao significado apresentando e

um “necessário senso de contradição” entre o que é dito e o que não é dito,²³⁷ mas conectado à ironia mais próxima daquela comentada por Hutcheon, que acredita que há outros aspectos a serem considerados, tais como as ideias de “relação” entre “inclusão” e “diferenciação”.

Para Hutcheon, o significado irônico estaria *entre* o que está exposto e o que não está — entre o dito e o não dito —, cada um com um poder e com um significado apenas se em relação ao outro. A ironia, então, por ser polissêmica, nos termos de Hutcheon, precisaria “do declarado e [d]o não declarado”,²³⁸ funcionando na interação em potencial entre o interpretador, a mensagem e o ironista — interação que requer compartilhamento de comunidades discursivas e conhecimento contextual. Pois, para Linda Hutcheon, a ironia não é apenas um tropo retórico, é, sim, um “ato social”, um jogo em que há relações “dinâmicas e plurais entre texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”.²³⁹

Visto desse modo, a ironia de Bruscky, na ocasião do XXXI Salão Oficial de Artes de Pernambuco, pode ser entendido como um “ato social”, um jogo. Isso porque, na década de 1970, o campo artístico vivia o fenômeno da arte conceitual que, grosso modo, seria um modo de ver a arte mais como circulação de ideias do que de construção e apresentação de objetos artísticos. Nesse sentido, de fato, a arte não poderia ser presa. Todavia, a frase de Bruscky ia além; o artista criticava a verdade bem localizada na instituição artística que delimita, aceita, aprova, concede prêmios e que diz, de tempos em tempos, o que é arte, e que, por outro lado, recusa, reprova, exclui o que julga não ser. Indo além, ele também fazia referência à censura e à repressão, aos impedimentos prescritos pelos decretos e leis de então e aos desmandos do governo ditatorial, sobretudo se pensado em relação ao caso Volpini, e diante dos rumores de abertura política.

A frase: “a arte não pode ser presa”, tem tom de verdade, afinal a arte que ele propunha não poderia ser presa dentro de um Salão de Artes, mas é extensiva ao contexto. A arte, embora não pudesse ser presa, foi apagada, no caso de Bruscky e, no caso de Volpini, o produtor foi preso. Eis aí uma mudança de registro, de uma possível *parresía* para a ironia. Todas as ações fotografadas, registradas e nas mãos do artista Bruscky, ainda que carregadas de algumas verdades — do artista, de uma verdade social e, sobretudo, com uma crítica política justa e

²³⁷ MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 66.

²³⁸ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 94.

²³⁹ HUTCHEON, *loc. cit.*

verdadeira — são aproveitadas e propostas para o mesmo salão através de uma obra com tom ainda mais irônico: *ATITUDE DE ARTISTA/ATITUDE DO MUSEU*.

O procedimento de produção da ironia é ativo por meio da interpretação e atribuição de significado. Ou seja, a ironia acontece através do ato intencional de inferência, assim o trabalho do interlocutor ou interpretador não é o de compreender corretamente a intenção do ironista, o que também é muito diferente na *parresía*, então, o trabalho do interlocutor ou interpretador seria o de criar um sentido, num processo complexo de interpretação através dos sinais de ironia, implicadas aqui também as intenções do interlocutor ou interpretador.

Também ao contrário da *parresía* que, segundo Foucault, necessariamente contém verdade, na ironia não há a preocupação com a verdade ou com certezas, pois a ironia opera mesmo no sentido de desarticular as convicções e, muitas vezes, através de “arestas”, ela brinca, embaraça, agride, humilha e ridiculariza. Hutcheon escreve que: “A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um ‘ferrão’”²⁴⁰ e se ela tem um ferrão pode também ter um alvo ou, talvez, uma vítima, e é nesse sentido que alguns enunciados irônicos podem provocar irritações e até a ira, o que seria semelhante à *parresía*, onde não há como calcular o risco que o *parresiasta* corre ao expor uma verdade de modo abrupto, mas também não é possível prever as reações diante da ironia, apesar de que, muitas vezes, ela sequer é percebida, e ainda que seja, conta com a possibilidade do desvio.

Entretanto, diferentemente da *parresía* que não procura discutir, a ironia tem a característica de provocar e essa provocação pode acontecer tanto quando “sua política é conservadora e autoritária” como quando “sua política é de oposição e subversiva”, a provocação vai depender da forma como pode funcionar a “natureza transideológica” da ironia, ou seja, a provocação “depende de quem está usando/atribuindo [ironia] e às custas de quem se acredita que ela está funcionando”.²⁴¹

No caso do trabalho *ATITUDE DE ARTISTA/ATITUDE DE MUSEU*, a ironia está na reelaboração da proposta, que além de manter a primeira frase como uma verdade, denuncia, verdadeiramente, a atitude do museu diante da proposta do artista: recusa, manda apagar o trabalho, chama o artista para prestar esclarecimentos. Afinal, diziam nos jornais: “O XXXI Salão Oficial de Arte [...] destina-se a quaisquer formas de expressão artística no âmbito das artes visuais”. O que o artista também fez foi um questionamento sobre esse discurso do museu.

²⁴⁰ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 33.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

Colocou a ironia em operação, desviando dos riscos maiores e deixando para os registros os riscos menores, como o fato de ter sido recusado, rejeitado. Outra denúncia verdadeira, naquele contexto, é sobre a censura e a repressão que os artistas visuais, ainda que com menor frequência que outros de outras áreas artísticas, estavam vivendo, mesmo que o discurso fosse de abrandamento da repressão.

A natureza transideológica da ironia, que é também responsável pela falta de garantias quanto às interpretações, junto com a aresta crítica transformam a ironia em uma possibilidade construtiva de oposição a um sistema: “a função mais construtiva ou ‘apropriada’ da ironia teria como alvo o próprio *sistema*, do qual o ironista também faria parte”.²⁴² Hutcheon cita Chambers²⁴³ e diz que o ironista tentaria “‘usar aquele sistema, como todo jogo que o sistema permite, para produzir fins diferentes, isto é, para mudar os produtos do sistema’ — mesmo que as mudanças possam ser apenas ‘locais e esporádicas’”.²⁴⁴

A ironia, como atividade discursiva, é social e embora ela não crie comunidades ela existe em “comunidades discursivas” que possuem convenções, tanto restritivas quanto capacitadoras, e todos nós participamos de várias “comunidades discursivas” simultaneamente e, embora seja impossível participar de todas, são as convenções das comunidades que tornam possível o acontecimento da ironia.

As múltiplas comunidades discursivas a que cada um de nós pertence (de maneira diferente) não podem ser reduzidas a um único componente, como classe ou gênero. Elas certamente envolvem crenças aceitas abertamente, mas também ideologias, acordos silenciosos (...) coisas como classe, raça, etnia, gênero e preferência sexual estão envolvidas, mas também estão envolvidas nacionalidade, vizinhança, profissão, religião, e todas as outras complexidades micropolíticas de nossas vidas às quais nós talvez nem consigamos dar rótulos.²⁴⁵

Portanto, não entender o sentido da ironia não seria uma questão de competência compreensiva ou interpretativa, mas estaria relacionada à comunidade discursiva, porque comunidades discursivas diferentes determinarão diferenças na atribuição ou na interpretação da ironia, pois os participantes de uma mesma comunidade compartilham elementos contextuais, interesses, preocupações, normas etc. que os capacitam a desempenhar “jogadas de comunicação indireta”. São as comunidades discursivas que preparam e fornecem elementos

²⁴² HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 36.

²⁴³ CHAMBERS, R. **Irony and the canon**. *Profession 90* (MLA), 1990. *Apud* HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

²⁴⁴ HUTCHEON, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.

para que os interpretadores encontrem os chamados “marcadores textuais” que “oferecem sinais e informações” para que a ironia seja inferida. As comunidades discursivas, das quais fazemos parte, são condicionantes para que a ironia, numa mesma obra, seja interpretada ou não, pois dependendo das comunidades a interpretação da função irônica e o sentido inferido serão diferentes.²⁴⁶

Linda Hutcheon diz que “as últimas décadas viram muitas declarações de que a ironia é o modo mais apropriado” de oposição às circunstâncias políticas, em desacordo às normas dominantes ou em situações cerceadoras,²⁴⁷ já que a ironia seria uma forma de desequilibrar e sabotar a opressão ou os oponentes, mas mantendo uma distância crítica que permite que aquele que está à margem seja ouvido. Citando Donna Haraway,²⁴⁸ Hutcheon escreve que: “a ironia tem sido vista como ‘jogo sério’, tanto ‘uma estratégia retórica quanto um método político’ (Haraway, 1990, p. 191), nesse sentido, Hutcheon completa dizendo que: “Operando quase que como uma forma de guerrilha, a ironia é vista como se trabalhasse para mudar a maneira de interpretar das pessoas”.²⁴⁹

A ARTE NÃO PODE SER PRESA, ATITUDE DE ARTISTA / ATITUDE DE MUSEU, ambas propostas por Paulo Bruscky em 1978, parece que também carregavam esse gatilho de possibilidade de tentar mudar, ainda que minimamente, a maneira de olhar das pessoas. A ironia, então, em contextos repressivos, se mostra mais apropriada do que uma exposição franca, como expunha Leirner, pois conserva a possibilidade de tratar de verdades, mas também proporciona possibilidades de desviar de riscos reais e externos ao sujeito, ou aqueles decorrentes do medo introjetado que resulta em autocensura. A arte, de mãos dadas com a ironia, parece ter sido uma boa maneira para realizar propostas contestatórias das políticas e ideais da ditadura militar no Brasil, sobretudo por trazer, nelas mesmas, o traço característico de invocar e relativizar as noções de hierarquia e subordinação e suposições de superioridade.

²⁴⁶ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 38 - 41.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 55.

²⁴⁸ HARAWAY, D. **Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**. New York: Routledge, 1991. *Apud* HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

²⁴⁹ HUTCHEON, *op. cit.*, p. 56.

2 QUE BRASIL?

Na trilha do uso da ironia como uma das formas que alguns artistas encontraram para se posicionar criticamente, através da arte, em relação aos acontecimentos no Brasil da ditadura militar, as reflexões chegam aos trabalhos artísticos que invocam alguns símbolos nacionais. Olhar esses trabalhos que se vinculam à representação do Brasil, portanto, à ideia de nação e nacionalidade, pátria e patriotismo, Brasil e brasilidade, território, sujeito e identidade brasileira, acarreta, de início, duplo movimento. Um movimento de aproximação, que vem do reconhecimento dos códigos e imagens, portanto uma forma de identificação do que estaria no sentido direto. Outro que é de dúvida, porque considerar apenas o sentido mais literal poderia obscurecer outros sentidos possíveis nas escolhas e expressões dos artistas que parecem falar mais do que é possível perceber na suposta clareza dos símbolos do país.

Pensar a representação da nação, ou os elementos que evocam a pátria, a ideia de Brasil, de identidade brasileira, na produção de artes visuais da década de 1970, faz pensar nos motivos pelos quais esses elementos apareceram super evocados, no período, pelo governo e por setores privados. A frequência da aparição de tais símbolos, que estariam no perímetro do explícito, podem ser localizadas nas propagandas do governo que comunicava a ideia de pertencimento e, portanto, de exaltação da pátria, e em um alinhamento em relação às representações oficiais, quando da utilização de símbolos pelo setor privado. Por outro lado, também se vê uma apropriação dos símbolos vinculados ao discurso do Estado e de empresas privadas alinhadas ao governo, nas obras de alguns artistas. As obras que serão vistas neste capítulo colocam em discussão, através da paródia e, portanto, da ironia, algumas das representações vinculadas ao discurso oficial, e homogeneizante, do mito Brasil.

A pretensão do capítulo não é discutir identidade da arte brasileira, ou identidade nacional, mas abordar obras que tratam de questões relacionadas a essas questões e à geografia que, por sua vez, estava presente nos discursos do governo. Nesse sentido, o que se propõe é pensar os mecanismos da ironia usados como tática nas obras que trazem elementos da geografia e que se vinculam aos ideais e divulgações do governo no sentido de exaltação do território e unificação nacional. Trata-se de pensar a paródia como desconstrutiva dos discursos oficiais. Não é a pretensão, portanto, afirmar que estava em discussão, nessas obras da década de 1970, a construção ou a representação da identidade nacional.

Tomando como inspiração uma força da poética de Anna Bella Geiger, a proposta do capítulo é realizar uma espécie de percurso na relação entre o todo e as partes. Assim, como pequeno pedaço de um todo, discute-se, de início, a ideia de Brasil como pertencente, ou não,

ao imenso território que se convencionou chamar de América Latina. Na discussão, tem parte fundamental as delimitações e algumas definições do território latino-americano e brasileiro e a colocação do território no grande todo que é o mapa mundial. As definições dos espaços, dadas pela ciência geográfica, construíram categorias de conhecimento que povoaram (e ainda povoam) o imaginário comum sobre o continente. Homogeneizado, o amplo e complexo território é tido, muitas vezes, sob o signo de paraíso selvagem e a diversa população, habitante desse imenso espaço, e suas respectivas culturas, aparecem generalizadas no termo “latino-americano”. Mesmo que seja ponderado o que pode haver de positivo e de negativo nessas generalizações, interessa pensar a configuração cartográfica e a carga de verdade que a geografia pode sustentar, seja sobre o continente ou sobre o país.

No caso do Brasil, durante a ditadura militar, as propagações das ideias de desenvolvimento e de integração de áreas e populações se deram, direta ou indiretamente, com o auxílio de discursos do tipo geográfico. Através do mapa, as propagandas — institucionais, oficiais e do setor privado alinhado ao governo — e o ensino da geografia nas escolas tanto enfatizavam a grandeza da pátria e a importância da integração nacional, quanto informavam, ufanando, o pertencimento da população a esse grandioso e espetacular território. Por outro lado, alguns artistas se ocuparam em colocar no centro de suas obras, questões relacionadas aos argumentos produzidos pela esfera da geografia. A apropriação da cartografia e dos dados e informações geográficas pela esfera artística se deu, muitas vezes, através da paródia, que acontece na repetição com incongruência e que parece provocar, através da ironia, uma reorganização dos conhecimentos.

Na elaboração e manutenção do sentimento de pertencimento da população ao território, ou seja, na retenção da ideia de uma identidade ligada a um espaço, surgem instrumentos representacionais essenciais. Brasões, hinos e bandeiras são símbolos de fácil assimilação, capazes de providenciar o reconhecimento individual no coletivo. Esses símbolos são capazes de agrupar indivíduos em uma comunidade com a qual compartilham sentimentos e paixões. A ideia de Brasil como paraíso terrestre está presente nos símbolos do país. O hino, a bandeira (com suas cores ressignificadas) exaltam a beleza natural do território agraciado por Deus. Durante a ditadura, ideais, como o de “Brasil Grande” e “Brasil Potência”, centraram esforços na manutenção do ufanismo, tomando os símbolos nacionais em propagandas e mensagens que tentavam fortalecer a confiança da população nos militares, ao mesmo tempo em que buscavam providenciar o otimismo na população na introdução de teses de certeza do crescimento nacional mediante o aproveitamento da riqueza do país, a natureza. Algumas das ideias dos militares — o ufanismo, a defesa das fronteiras de terra tão extensa, a integração do

território, o desenvolvimento, o aproveitamento das riquezas naturais — reaparecem, mas problematizadas, no uso dos símbolos nacionais e nas relativizações dos discursos oficiais, parodiados e, portanto, ironizados em alguns trabalhos artísticos. O capítulo toma como ponto de reflexão a relativização crítica, através da paródia, das ideias vinculadas às representações ligadas ao território que, por sua vez, apontam para ligações, reais ou imaginárias, de alguns sistemas da sociedade.

2.1 A IRONIA NA PARÓDIA

A noção de paródia é tão complexa como a de ironia, já que, ao longo do tempo, foi pensada e conceituada por vários autores e abordada com diferentes usos e funções. É nesse sentido que segue a tentativa de colocar um ponto de luz sobre esse conceito. Isso no sentido de deixar ver o modo como a paródia é aqui percebida e apropriada, também como ferramenta, junto com a ironia, nas construções das análises dos trabalhos artísticos.

Giorgio Agamben, em *Profanações*, trata da paródia com pelo menos uma máxima, a de que há “duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.”²⁵⁰ Para Agamben, a alteração que se dá entre essas características canônicas e as definições encontradas nos dicionários modernos é bastante breve, se relacionada ao conhecimento clássico. A paródia, pensado em termos da música, por exemplo, seria uma indicação da separação entre o canto e a palavra. Assim, o sentido mais antigo do termo marcaria uma ruptura.

Essa indicação de separação, para Agamben, continua constituindo a paródia, pois um de seus fundamentos é o “irrepresentável”. Ela expressaria “a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome”,²⁵¹ seria uma forma de mistério.²⁵² A definição de Agamben será retomada ao pensar o aspecto religioso da obra *O Pão Nosso de cada dia* (1978-1979) de Anna Bella Geiger, que, apesar da alusão ao sagrado, dada através do título, traz outras formas paródicas para as quais seriam necessárias outras formas de tentar encará-la. Mas das duas características canônicas trazidas por Agamben, uma nem sempre é presente: a seriedade nem sempre é transformada em comicidade.

²⁵⁰ AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 34.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 42.

²⁵² *Ibidem*, p. 35-36.

A paródia e a ironia, presentes em todas as linguagens artísticas do século XX, são configurações codificadas de expressão, são modos de construções, formais e temáticos, com capacidade de serem autorreflexivos e possibilitarem relações interartísticas. Para Linda Hutcheon, a paródia possibilita à arte voltar-se para a sua própria construção. Assim, a paródia se apresenta como uma forma bastante frutífera que os artistas encontraram para abordar o passado, transferindo e reorganizando conhecimentos e jogando com “as tensões criadas pela consciência histórica”,²⁵³ mas, além disso, a paródia também permite aproximações críticas em relação ao que está presente no contexto de produção dos artistas. Em relação à década de 1970, há, sobretudo na produção de arte conceitual, a apropriação de imagens, discursos, ideias e prática do momento.

Hutcheon caracteriza a paródia como uma “forma de imitação” com inversão irônica ou como uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”, essa marcação da diferença seria próxima da definição dada por Giorgio Agamben. No entanto, para Hutcheon, a paródia nas artes do século XX, tornou-se uma forma criativa — ainda que pareça redundância — da arte abordar tradições e ideologias através de comentários irônicos que possuem intencionalidades complexas, para além do despertar do riso que escarnece ou ridiculariza.²⁵⁴ Nas artes visuais da década de 1970, a paródia aparece em obras que tanto abordam convenções ou estratégias artísticas, como quando abordam convenções sociais e políticas. De tal modo, a paródia pode ser entendida como forma funcional de “revisão crítica” com intencionalidade variada: um arco que vai desde a repetição respeitosa — convocando obras de outros artistas ou estilos — contemporâneos ou do passado — até críticas ácidas que não recorrem ao humor, embora também possam ser satíricas e, apesar de não ser uma condição essencial, até mesmo ridicularizadoras.²⁵⁵

A paródia e a ironia são formas dinâmicas e dependentes da interação do público com a obra, pois através da obra ou mensagem, emissão e recepção se aproximam quando têm acesso aos códigos comuns de um contexto. Já a ligação entre a paródia e a ironia acontece por estratégias do modo de funcionamento da paródia que, de certa forma, constrói novos níveis de sentido. A paródia tanto pode apresentar oposição e contraste entre obras e obras, obras e textos, obras e conceitos, obras, textos e conceitos, como pode sugerir intimidade entre eles. A ironia serve, então, na paródia, ao decodificador para que este possa interpretar e avaliar a obra ou a

²⁵³ HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. p. 15.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.

mensagem, pois é no *entre* uma informação — seja um aspecto visual, uma característica semântica, um dado contextual — e outra que aparece a ironia, essa que pode ser bem-humorada, depreciativa, criticamente construtiva ou destrutiva ao deslocar sentidos e ou criar outros. Vale ressaltar que ironia e paródia, embora sejam costumeiramente vinculadas ao riso, elas não são dependentes do humor.

Sobre ironia e humor, Gilles Deleuze aponta uma diferença importante, porque a ironia e o humor são formadores do pensamento da lei e somente em relação à lei podem ser exercidos ou encontrar sentido. Segundo Deleuze, a ironia “é um jogo do pensamento que se atreve a fundar a lei num Bem infinitamente superior”, já o humor seria um “jogo do pensamento que se atreve” a castigar a lei para um “Melhor infinitamente mais justo.”²⁵⁶ Nesse sentido, o humor e a ironia são tomados, numa reflexão mais moderna dos termos, como pensamentos de lei, mas “a pensam na indeterminação do seu conteúdo, assim como na culpabilidade daquele que a ela se submete”.²⁵⁷ Deleuze chama por ironia, então, a ação que consiste na superação da lei em busca de um princípio mais elevado.²⁵⁸ A ironia seria uma forma de subverter e negar uma lei, ultrapassando seu poder. O pensamento de Deleuze, de alguma forma, pode colaborar para se pensar o prazer da ironia na paródia, que não provém do humor em particular, mas do grau de empenho do decodificador em decifrar as possíveis intertextualidades.²⁵⁹

Os mecanismos da paródia e da ironia são semelhantes: a ironia afasta o decodificador do sentido imediato e superficial, e a paródia exige, para que seja percebida, que as interpretações — de uma obra que a contenha, ou seja, que incorporou o antigo ou anterior — se efetuem considerando a fundamental justaposição de obras, textos, discursos e ou conceitos. A justaposição se dá por sobreposição de sentidos ou níveis, gerando, em síntese, novas camadas de interpretação. A paródia acontece, então, através da repetição com diferença, essas que são capazes de criar sentidos, sem, contudo, destruir os anteriores, já que eles formam sua base, ainda que os critique.

A paródia é, portanto, irônica e alargada e é nesse sentido que a ironia, que é essencial para a paródia (embora a paródia não seja essencial para a ironia) apresenta dois papéis: um papel semântico — que está na oscilação do sentido que é dado no jogo do *entre* o que é afirmado e o que é significado — e um papel pragmático — que é providenciar julgamentos.

²⁵⁶ DELEUZE, G. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 82.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 86.

²⁵⁹ AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 48.

“Ambas as funções — inversão semântica e avaliação pragmática — estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e um questionar ou julgar.”²⁶⁰ A ironia pode, pois, ao nível semântico, assinalar diferenças de sentido em meio ao que é afirmado e o que é intencionado, quanto pode, e então no nível pragmático, incitar avaliações ou demonstrá-las. Essa maneira de compreender a paródia, embora distancie o humor e torne evidente o vínculo com a ironia, forma um eixo de análise de algumas obras e proposições artísticas produzidas na década de 1970.

2.2 FLORÃO DA AMÉRICA

A América Latina existiu desde sempre sob o signo da utopia. Estou convencido mesmo de que a utopia tem seu sítio e lugar. É aqui.

Darcy Ribeiro

Com o objetivo de gerir territórios e “colonizar a imaginação dos povos de ambos os lados do Atlântico”,²⁶¹ como escreve Maria Angélica Melendi, a colocação da América no mapa do mundo, explica Walter Mignolo, é decorrente da história colonial europeia e, portanto, da modernidade. Até o século XVI, o desenho e a palavra não apareciam na cartografia porque a palavra “América” ainda não havia sido criada para denominar aquilo que tampouco se tinha ideia da existência, ou seja, o quarto continente. A colocação da América no lugar simbólico do globo ocorre com a criação da ideia sobre o continente americano, construído, sobretudo, através dos relatos da expansão marítima. Com o passar do tempo, naturalizou-se o termo como se o território ao qual se refere sempre tivesse sido assim chamado; o mesmo acontece com o conceito de América Latina, criado em meados de XIX.²⁶²

O surgimento do termo “América Latina” está vinculado à delimitação territorial que começou em meados do século XIX e que tratava de separar os espaços de acordo com as distintas histórias imperiais no ocidente. A unidade territorial da América Latina é inegável diante da continuidade física do continente,²⁶³ mas o conceito “América Latina” parece ter conseguido construir, também, para os que olham de fora, uma ideia de uniformidade

²⁶⁰ AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 73-75.

²⁶¹ MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 30.

²⁶² MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007, p. 28.

²⁶³ RIBEIRO, D. **América Latina: a pátria grande**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017, p. 17.

identitária, formada, essencialmente, embora contraditoriamente, pela multiplicidade étnica e pelo território edênico. De tal modo, o mapa, que unifica esse território tão amplo em uma representação visual, parece ter criado também, como escreveu Melendi, uma certa “(...) entidade imprecisa que ainda povoa o imaginário dos países hegemônicos com fantasias de paraísos selvagens e de reservas ecológicas ameaçadas(...)” algo que faz do mapa da América Latina “(...) um *tópos* recorrente” na representação identitária da região, mesmo que incontáveis elementos, inclusive os numerosos isolamentos e a heterogeneidade, escapem ao desenho, à cartografia²⁶⁴ e ao conceito, tal como escreveu Darcy Ribeiro:

Efetivamente, a unidade geográfica jamais funcionou aqui como fator de unificação porque as distintas implantações coloniais das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver, ao longo dos séculos. (...) Ainda hoje, nós, latino-americanos, vivemos como se fôssemos um arquipélago de ilhas que se comunicam por mar e pelo ar e que, com mais frequência, voltam-se para fora, para os grandes centros econômicos mundiais, do que para dentro. As próprias fronteiras latino-americanas, correndo ao longo da cordilheira desértica, ou da selva impenetrável, isolam mais do que comunicam e raramente possibilitam uma convivência intensa.²⁶⁵

Para além da representação cartográfica, então também como categoria de conhecimento, a ideia de América Latina, da qual se supõe, derivaria uma identidade cultural latino-americana, tem sido discutida, revista e criticada há décadas. Leslie Bethell explica que desde o final da década de 1960, o conceito é pensado como de origem francesa,²⁶⁶ já que o início do uso do termo estaria localizado no século XIX, vinculado ao período do imperialismo francês no México, quando intelectuais franceses argumentavam que havia parentescos culturais e linguísticos entre os povos colonizados da América Central e do Sul com a França e reclamavam, portanto, a inspiração e a liderança natural dos povos “latino-americanos”, sobretudo quando em oposição à influência ou tentativa de dominação anglo-saxônica.²⁶⁷

O termo também foi muitas vezes mencionado por escritores e intelectuais espanhóis e hispano-americanos junto com a ideia de uma “raça latina”. Entre os anos de 1850 e 1860, havia um posicionamento político e intelectual que fazia a manutenção da ideia centrada na existência de “uma consciência e identidade hispano-americana/latino-americana comum” e

²⁶⁴ MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 25 - 35.

²⁶⁵ RIBEIRO, D. **América Latina: a pátria grande**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017, p. 17.

²⁶⁶ BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009. s/p.

²⁶⁷ BETHELL, *loc. cit.*

“fundamentalmente distinta dos Estados Unidos”.²⁶⁸ A defesa do conceito de América Latina muda um pouco, a partir de 1860, quando a França e a Espanha, no contexto de intervenções e guerras com México, Santo Domingo, Peru e Chile, se aproximam dos Estados Unidos, o que também as tornam “inimigas” da América Latina. De qualquer modo, nesse contexto de surgimento, busca de definições e uso do conceito, não se incluía o Brasil, como explica Bethell:

Por parte dos escritores e intelectuais brasileiros, apesar de reconhecerem a herança ibérica e católica que o Brasil e a América Espanhola têm em comum, também estavam cientes das diferenças que os separavam: a geografia, a história (a luta de Portugal para se manter independente da Espanha e as formas distintas de colonização da América Portuguesa e da América Espanhola), a economia e sociedade brasileiras baseadas na agricultura e escravidão e, acima de tudo, a língua, a cultura e as instituições políticas. (...) Quando os escritores e intelectuais brasileiros se referiam ao mundo fora do Brasil, não pensavam na América Espanhola — de fato, não se consideravam parte da “América Latina” —, e sim na Europa, principalmente na França ou, em casos mais raros, na América como um todo, incluindo os Estados Unidos.²⁶⁹

O Brasil do Segundo Reinado “pertencia ao mundo atlântico”, não temia França, Espanha e Estados Unidos, não se identificava com os projetos nem se relacionava, salva exceções em torno de interesses estratégicos no Rio da Prata, com a vizinha “América Latina”. Somente após a Proclamação da República é que, por um lado, houve uma aproximação com alguns vizinhos, como Argentina e Chile, porém, por outro, também ocorreu um estreitamento de laços com os Estados Unidos, o que acarretou um discurso em defesa de uma ideia de “panamericanismo” ao invés de “latino-americaníssimo”.²⁷⁰ Nem mesmo o conceito de “Ibero-América”, surgido por volta de 1890, significava a inclusão irrestrita ou despertava o interesse dos intelectuais e políticos ibero-americanos, por assim dizer, pelo Brasil. Por outro lado, as discussões em torno dos conceitos também não ganhavam muita atenção ou desdobramentos na produção dos escritores e intelectuais brasileiros. Fosse qual fosse a expressão para tratar do continente ao sul dos Estados Unidos como uma Pátria Grande, o Brasil permanecia, na maioria das vezes, excluído.²⁷¹

A adesão do Brasil à ideia de ser América Latina e da América Latina em conter o Brasil começou a ter efeito no início do século XX, após a Primeira Guerra Mundial, quando

²⁶⁸ BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009. s/p.

²⁶⁹ BETHELL, *loc. cit.*

²⁷⁰ BETHELL, *loc. cit.*

²⁷¹ BETHELL, *loc. cit.*

alguns escritores e intelectuais brasileiros se interessaram em promover intercâmbios entre a cultura e a literatura nacional e a hispano-americana. Algo que logo se esvaneceu — no período entre guerras — para dar lugar às buscas por identidades nacionais do grande continente. No Brasil tratava-se de, com base na ideia de miscigenação racial, convergindo etnias e regiões, construir o conceito da nação brasileira e de brasilidade.

Durante algum tempo do Estado Novo, ou melhor, até a Segunda Guerra Mundial, o Brasil permaneceu, a maior parte do tempo, distante da ideia de ser um componente da América Latina, a Pátria Grande, e continuava com o foco na construção e promoção de uma identidade brasileira, assim como outros países do continente. Com a Segunda Guerra e a interferência dos Estados Unidos a “união continental” brotou como uma força ideológica contra o fascismo, algo que favoreceu a ênfase em uma identidade brasileira que seria também americana. Com o fim da Segunda Guerra, essa americanidade — considerado também o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (celebrado no Rio de Janeiro, em 1947), que tem como princípio a unidade como força de proteção e defesa — era posta em uso, mas preservando especificidades nacionais.

As filhas da mesma mãe América, buscavam, por um lado, preservar suas particularidades,²⁷² mas unidas como continente. Essa ideia, para Néstor García Canclini, está vinculada, também, aos “populismos de meados do século XX (desde Vargas até Perón)” que “argumentaram ecleticamente essa integração” e, como resolução para as variadas ideologias apoiaram-se “numa concepção metafísico-romântica da identidade, que considerava os membros de cada país como pertencentes a uma única cultura homogênea”²⁷³ e procuraram, via projetos de modernização, formar movimentos nacionais-populares de cultura e organizar grupos emergentes, como as burguesias nacionais, com foco na industrialização.²⁷⁴

De todo modo, ainda que tenham ocorridos movimentos de justaposição e separação, por parte do Brasil, do que poderia ser uma “união continental”, ou algo próximo disso, Leslie Bethell afirma que o Brasil só passou a ser parte da América Latina no momento em que a “América Latina” se tornou “*Latin America*”, ou seja, somente quando os Estados Unidos e,

²⁷² BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009. s/p

²⁷³ CANCLINI, N. G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 42.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 43.

consequentemente, o restante do mundo, consideraram o Brasil parte dessa região.²⁷⁵ Essa definição implicava, consequentemente, a natural diferenciação entre as nações do sul e os Estados Unidos:

Nos primeiros anos do pós-guerra e no início da Guerra Fria, a visão oficial dos Estados Unidos de que as 20 repúblicas ao sul do Rio Grande, incluindo o Brasil, formavam a América Latina influenciou outros governos e instituições multilaterais (...) ONGs, fundações e universidades nos Estados Unidos e Europa (...). A América Latina como um todo era vista não só como diferente dos Estados Unidos, mas também como uma região problemática, e fazia parte do então chamado “Terceiro Mundo” — econômica, social e culturalmente atrasada.²⁷⁶

O termo “América Latina” homogeneizava, sob um mesmo manto, as diferenças — cultural, linguística, étnica —, ecoando semelhanças relativas às experiências coloniais, às situações de dependência econômica e cultural dos países hegemônicos e à posição de subdesenvolvimento, como escreveu Darcy Ribeiro, “o que sobressai no mundo latino-americano é a unidade do produto resultante da expansão ibérica sobre a América e o seu bem-sucedido processo de homogeneização”²⁷⁷. Por outro lado, outra implicação e aplicação do termo era, ainda parece ser, marcar a distinção em relação à América do Norte, nomeadamente aos Estados Unidos. A homogeneização, portanto, tanto abafava as inúmeras peculiaridades de tão vasta heterogeneidade presente no imenso território, quanto fazia da América Latina algo genérico e, como um grande bloco, singular para os que olham de fora. Tal homogeneização, ou “construção geopolítica monolítica”, como comenta Dária Jaremtchuk, “(...) reafirmada ao longo do século XX (...) se transformou numa categoria epistemológica extensiva igualmente para as artes”.²⁷⁸

Fora a ideia de atraso, a América Latina, em meados do século XX, interessava aos Estados Unidos por questões geográficas, econômicas e por representar um grande bloco votante na Assembleia Geral da ONU,²⁷⁹ porém o cuidado dispensado ao bloco tinha foco em “protegê-lo” da ameaça comunista:

²⁷⁵ BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009, s/p.

²⁷⁶ BETHELL, *loc. cit.*

²⁷⁷ RIBEIRO, D. **América Latina**: a pátria grande. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017, p. 18.

²⁷⁸ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. **ARS** (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008.

²⁷⁹ BETHELL, *loc. cit.*

No tabuleiro da Guerra Fria, a geografia fazia toda a diferença. Os Estados Unidos eram parte das Américas, ao sul do rio Grande começavam as outras Américas, e Washington sempre enxergou os países do continente próximos demais do seu território. Da perspectiva dos militares do Pentágono, uma mudança política em qualquer desses países alterava substancialmente o equilíbrio de poderes entre as duas superpotências e deixava as fronteiras norte-americanas mais vulneráveis a ataques soviéticos. Já o Brasil era o maior país da América Latina, e o interesse estratégico no seu território era alto. Os EUA temiam mais que tudo a ascensão de um governo local que facilitasse aos comunistas brasileiros a transformação do país num “satélite de Moscou” — expressão usada tanto em Washington quanto no Rio de Janeiro.²⁸⁰

Mas a ideia de pertencer ao bloco não colocava o Brasil, que tinha nos governantes e na elite uma ânsia por um local de destaque e diferenciação em relação ao restante da América Latina, em posição especial. O surgimento de uma política externa independente, primeiro com Getúlio Vargas, em 1951, depois com Jânio Quadros e João Goulart, no início da década de 1960, dava margens para o restabelecimento de relações, encerradas em 1947, com URSS e o estreitamento de laços com Cuba e China, por exemplo; por outro lado, ainda não havia forte adensamento das relações do Brasil com o restante do bloco do qual fazia parte, tal como o mundo, então, o percebia.

Com o golpe e a permanência dos militares no poder, ergueu-se a necessidade da criação, ou reelaboração, da ideia de “grande pátria”, porém brasileira. É nesse sentido que ocorre a retomada de alguns dos discursos presentes lá no movimento “verdeamarelista”, do início do século XX, como comenta Marilena Chauí, e com ele a renovação e o reforço da ideia de “Brasil Grande”,²⁸¹ fato que empurra, mais uma vez, a imagem de pertencimento ou de uma essencialidade “latino-americana” para fora do mapa do Brasil, já que o que se pretendia era construir a “ideologia geopolítica do Brasil Potência 2000”.²⁸² Ideia que tinha como base a exaltação dos elementos que elevariam o país à potência: imenso território com inúmeras riquezas naturais, povo miscigenado, ordeiro, pacífico e empreendedor.²⁸³

No Itamaraty, durante a ditadura, a relação do Brasil com os vizinhos e com o mundo era permeada pelo desejo, de alguns diplomatas que estavam de acordo com os militares, de Brasil Grande. Segundo Paulo Roberto Almeida, os objetivos comuns poderiam ser resumidos da seguinte forma:

²⁸⁰ SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 509-510.

²⁸¹ CHAUI, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 26.

²⁸² *Ibidem*, p. 26.

²⁸³ CHAUI, *loc. cit.*

Fazer do Brasil uma “grande potência”; inseri-lo nas instâncias decisórias do poder mundial, se possível por vias pacíficas, se necessário pela posse da arma nuclear; alcançar a hegemonia regional com base na preeminência econômica; lograr a modernização tecnológica mediante a cooperação internacional (ou seja, via “transferência de tecnologia”); expandir os interesses nacionais em direção aos demais países em desenvolvimento; granjear o respeito das grandes potências e, se possível, falar-lhes de igual para igual (...) ²⁸⁴.

A geografia, então, diante de tais discursos, aparecia com papel basilar, pois era ela que, através do estudo e mapeamento territorial, forneceria elementos para que fosse possível estabelecer a distinção entre Brasil e seus vizinhos, apontando as características e particularidades brasileiras.²⁸⁵ A ênfase na grandeza do espaço territorial e a natureza edênica são elementos conformadores da nação brasileira, sendo da competência do Estado, além de proteger e preservar as fronteiras, saber e usar das riquezas naturais, cuidar de toda a imensa área nacional a fim de manter a unidade e a integração nacional.²⁸⁶ A cartografia, nesse aspecto, serve como dado, informação e documentação do território e, por conseguinte, como uma espécie de dispositivo promotor do pertencimento, ou como uma agente da nacionalidade, portanto, produtora de identificação.

No mesmo período de exaltação da grandeza do país pelo traçado de seu território, integração interna e defesa de fronteiras, ideais promovidos pelo governo militar com vistas à industrialização nacional, desenvolvimento e autonomia sociopolítica, houve, por outro lado, a emergência, em outros setores da sociedade, da “ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente”, escreve Maria de Fátima Morethy Couto, especialmente a partir da década de 1970, quando das frequentes interferências dos Estados Unidos nos países latino-americanos.²⁸⁷ Tal integração, ou inter-relação, como escreve Néstor García Canclini, também teve relação com a expansão da indústria cultural e as mensagens e formatos da cultura de massa internacional que chegavam com força às nações latino-americanas, incorporando a cultura popular e tornando o setor popular seu público.²⁸⁸

²⁸⁴ ALMEIDA, P. R. Do alinhamento recalcitrante à colaboração relutante: o Itamaraty em tempo de AI-5. In: FILHO, O. M.; FREIXO, A. de.; FREITAS, J. V. (Org). **Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008, p. 97.

²⁸⁵ DEL GAUDIO, R. S. Ideologia nacional e discurso geográfico sobre a natureza brasileira. **LUTAS SOCIAIS (PUCSP)**, v. 17/18, p. 48-63, 2007.

²⁸⁶ OLIVEIRA, L. L. Natureza e identidade: o caso brasileiro. *Desigualdade e Diversidade – Revista e Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 9, ago./dez., 2011, p. 123-134.

²⁸⁷ COUTO, M. de F. M. Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas. In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: **Anais...** ANPAP, 2017, p. 3258-3271.

²⁸⁸ CANCLINI, N. G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 37.

Para Dária Jaremtchuk, a integração sob o termo latino-americano teve perfil de “resistência frente à dominação norte-americana, sobretudo após a revolução de Cuba”. Já que muitos artistas “exploraram este viés identitário mais crítico, por exemplo, quando se apropriaram do mapa da América Latina(...)”.²⁸⁹ Para Bethell, foi após o golpe civil-militar que ocorreu maior identificação por parte de alguns escritores e artistas brasileiros com a ideia de “América Latina”. E essa identificação, para Bethell, não tem fundo somente na criação de uma solidariedade ou de afinidade ideológica, já que também seria decorrente dos anos que alguns desses sujeitos passaram fora do Brasil,²⁹⁰ tenha sido por ocasiões felizes — como prêmios ou bolsas que previam viagens ao exterior — ou desventura — exílio, autoexílio — tanto nos países vizinhos, quanto nos Estados Unidos e na Europa. Sobretudo porque é a partir do exterior que muitos intelectuais, escritores e artistas se entenderam como latino-americanos, como Darcy Ribeiro — “Mas foi como exilado que Darcy descobriu a América Latina. Uma vez proscrito, transformou-a em lar, em pátria e em problema”²⁹¹ — e Rubens Gerchman, por exemplo, tal como o artista relatou no início dos anos 1970:

Nas minhas proposições procuro desenvolver uma consciência que se opõe à do homem branco europeu-norte-americano de que somos herdeiros por extensão. Proporia um pensamento que fosse brasileiro/latino-americano, algo como português ou espanhol num plano plástico, pois paradoxalmente nunca vivi tanto Brasil e América Latina como agora, longe daí, da minha cultura, de meus amigos.²⁹²

Perceber-se como latino-americano ou reconhecer-se como pertencente a uma nação estando, justamente, fora de seu país de origem não é exclusividade de brasileiros. Há vários escritores e artistas, de diversas nações do continente latino-americano, que relataram (e ainda relatam) suas percepções de pertencimento estando distante de seus países. Néstor García Canclini bem lembra de vários casos, além dos artistas plásticos, como Diego Rivera, do México, Antonio Berni, da Argentina, Torres-García, do Uruguai, vários escritores:

²⁸⁹ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS* (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008.

²⁹⁰ BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009, s/p.

²⁹¹ MATTOS, A. B de. Darcy Ribeiro e a utopia Latino-Americana. In: RIBEIRO, Darcy. *América Latina: a pátria grande*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017, p. 9.

²⁹² GERCHMAN, R. Uma arte Brasileiro/Latino-americana. In: GULLAR, F. *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p.p. 163-166 Disponível em: [Uma arte brasileiro/latino-americana · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH](#). Acesso em: 13 abr. 2021.

Para escritores e artistas plásticos, a experiência do estranhamento serve para olhar o país de origem de outro modo. Boa parte das “constituições” literárias das nações latino-americanas foram escritas no exterior: Uslar Pietri, a da Venezuela; Miguel Ángel Asturias e Luis Cardoza y Aragón, a da Guatemala; Ricardo Güiraldes e Jorge Luis Borges, a da Argentina; Vicente Huidobro e Gabriela Mistral, a do Chile. Todos peregrinos pensando à distância o sentido do lugar de origem.²⁹³

De fora, peregrinos latinos, ainda que as diferenças vivenciais — quer se considere as nações, ainda mais se pensadas as disparidades nas escalas de desenvolvimento — sejam grandes, quanto mais individualmente, e é nesse sentido que Canclini aponta que as barreiras entre latino-americanos são muitas vezes mais decisivas do que as afinidades, “embora a comunidade linguística e muitas convergências históricas permitam agrupar os países latino-americanos”.²⁹⁴

Ainda que segmentação e unificação sejam tensões que sempre estiveram presentes na ideia de latino-americanidade, no período em que o uso do mapa e dados geográficos eram muito explorados como símbolo da grandeza, integração e unificação do gigante Brasil, tanto a cartografia como a geografia passavam a ser assunto e forma de interesse na esfera das artes visuais, em obras que, algumas vezes, também dialogavam com a ideia de América Latina. Elementos cartográficos abundam em “potência discursiva” e em possibilidades de “combinar ideias, imagens e signos”²⁹⁵ já que possuem uma linguagem e forma desenvolvida e muito eficaz de representação do espaço físico, podendo, portanto, servir a um amplo uso.

Para Couto, o uso do mapa nas artes visuais do período foi “uma estratégia para evidenciar as desigualdades sociais, políticas e econômicas da região e denunciar jogos de poder”.²⁹⁶ De todo modo, a utilização da cartografia — seja em obras que repetem o desenho cartográfico ou tomam o mapa como de suporte para intervenções, portanto em paródias, seja na apropriação de discursos geográficos por artistas visuais — pode ser percebida como uma tática irônica para problematizar e relativizar as configurações e informações dadas e, portanto, as representações convencionadas tidas como naturais. Algo que implica, também, a promoção

²⁹³ CANCLINI, N. G. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 29 – 30.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 30 – 31.

²⁹⁵ COSTA, L. C. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. In: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: *Anais...* ANPAP, 2011. Entre os artistas que utilizaram a cartografia na década de 1960, citados por Luiz Cláudio da Costa, estão: Jasper Johns, Terry Atkinson, Michael Bardwin, Richard Long, Robert Smithson.

²⁹⁶ COUTO, M. de F. M. Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas. In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: *Anais...* ANPAP, 2017, p. 3258-3271.

da reflexão sobre o conceito ou a ideologia do que era (ou é) representado pela cartografia e pelos discursos geográficos — mapas e dados — e destes como símbolos de brasilidade ou latino-americanidade.

Sobre a utilização do mapa como símbolo, Tadeu Chiarelli escreveu:

A imagem do mapa do Brasil, entendido pelas autoridades do país como instrumento de divulgação dos valores fundamentais do sentimento de “brasilidade”, terá grande importância nos livros didáticos locais desde os anos 1930. Ao mapa estão associados conceitos de integridade territorial e integração e identidade nacional.²⁹⁷

A elaboração do desenho de uma nação, a elaboração de um mapa, vincula aspectos simbólicos — no caso brasileiro, a grande extensão de terra, as águas, as matas, o oceano pelo qual é banhado, as riquezas naturais e o povo miscigenado, ordeiro e feliz — e providencia um destaque, como forma, que diferencia uma nação no cenário mundial. De tal modo, a geografia é convocada para buscar dados e construir um conhecimento de nação. Como ciência, a Geografia trata do espaço, mas também das pessoas, das sociedades, Estados e suas relações.²⁹⁸ Assim, vinculada ao estudo da terra e do homem, ou melhor, ao estudo da natureza e da sociedade, apresenta discursos também políticos e permite, portanto, usos políticos, já que exerce um poder que sistematiza territórios e organiza e controla seus habitantes, ou como explica Yves Lacoste:

A geografia, enquanto descrição metodológica dos espaços, tanto sob os aspectos que se convencionou chamar “físicos”, como sob suas características econômicas, sociais, demográficas, políticas (para nos referirmos a certo corte do saber), deve absolutamente ser recolocada como prática e como poder, no quadro das funções que exerce o aparelho de Estado, para o controle e a organização dos homens que povoam seu território e para a guerra.²⁹⁹

²⁹⁷ Tadeu Chiarelli lembra da importância do uso de símbolos para evocar a forte ideia de unificação, principalmente porque falamos de um país “multifacetado, multiétnico (...), sem uma tradição histórica comum e sem um presente de realizações compartilhadas”. CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 5, nº 10, São Paulo, 2007, p. 81.

²⁹⁸ ROCHA, V.; PÁDUA, L. C. T.; MEIRA, S. F., ROSÁRIO, G. O. A Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para o quê? *In*: Encuentro de Geógrafos de América Latina: caminando en una América Latina en transformación, 12°. 2009. Montevideo, Uruguai. **Memorias de los Encuentros Geográficos de América Latina**. 2009. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Ensenanzadelageografia/Investigacionydesarrolloeducativo/01.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2018.

²⁹⁹ LACOSTE, Y. **A geografia**: Isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra. Campinas, SP: Papirus, 2012 [1985], p. 23.

As questões políticas e ideológicas da geografia são consideráveis. Argumentos do tipo geográfico aparecem nos discursos políticos através de termos que se referem tanto às regionalidades quanto, em nível mundial, às questões mais abrangentes sobre “centro” e “periferia”, “Norte” e “Sul”,³⁰⁰ por exemplo. Pensar o uso da geografia no contexto da ditadura militar no Brasil, ou como expôs Chiarelli, como “instrumentos de divulgação de valores fundamentais de brasilidade” no período, expõe a ciência como prática e poder a favor dos discursos vinculados ao Estado, já que, como apontado por Yves Lacoste, a geografia teve papel no uso político em tentar controlar e organizar a vida dos homens no território e difundir a ideia de integralização.

De tal modo, a geografia servia, através da veiculação do mapa e dos dados geográficos, como forma de divulgar o projeto de integração e desenvolvimento das várias regiões e populações do país, formalizando uma ideia de pertencimento e crescimento, então, de comprometimento do governo com o território e com a população, com o nacional, via amor à pátria. Da mesma forma, os conhecimentos geográficos se tornavam um instrumento de manipulação, inclusive através do ensino da geografia. Pois, ao serem organizados e divulgados de determinados modos, limitavam e, conseqüentemente, moldavam os saberes. A geografia — ciência e conhecimento — perdia espaço como possibilidade de formação de cidadãos críticos e cedia vez ao caráter de ensino enciclopédico.³⁰¹ Por outro lado, a mesma geografia, na década de 1970, como dito, era apropriada pela esfera das artes visuais que, capturando informações e formas, colocava questões sobre os discursos políticos de base geográfica, pela poética.

Embora Anna Bella Geiger seja uma das artistas que, no contexto da ditadura, mais abordou questões relacionadas à geografia e à cartografia, outros artistas também discutiram as representações, nacionais e as continentais, de elementos ligados mais diretamente ao discurso geográfico, geopolítico e, portanto, cartográfico. Os elementos, tomados em apropriação das representações presentes nos discursos oficiais, compõem trabalhos que ironizam, por meio da paródia, esses mesmos discursos oficiais, inserindo, nas justaposições e sobreposições, mais do que dúvidas sobre os discursos, o deslocamento de convicções em relação às representações

³⁰⁰ LACOSTE, Y. **A geografia**: Isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra. Campinas, SP: Papirus, 2012 [1985], p. 24.

³⁰¹ ROCHA, V.; PÁDUA, L. C. T.; MEIRA, S. F., ROSÁRIO, G. O. A Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para o quê? *In*: Encuentro de Geógrafos de América Latina: caminando en una América Latina en transformación, 12°. 2009. Montevideo, Uruguai. **Memorias de los Encuentros Geográficos de América Latina**. 2009, p. 4. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Ensenanzadelageografia/Investigacionydesarrolloeducativo/01.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2018.

ditas como legítimas pelo que teriam de naturais, ou seja, de inerentes ao território e, conseqüentemente, à população.

2.3 A NOVA GEOGRAFIA

Em 1971, Rubens Gerchman, morando em Nova York, produz *A nova Geografia – uma homenagem a Torres-García* [Figura 18]. Trata-se de um painel em metal, acrílico e madeira, em que o artista reproduz parte do desenho do globo em que são posicionadas as Américas. A ideia de inversão entre as representações dos polos Norte e Sul são repetidas, como no trabalho de Torres-García, a quem Gerchman diz, no título da obra, prestar uma homenagem.

Desde 1935, o artista uruguaio produziu desenhos em que ilustra a ideia de um reposicionamento do continente americano, colocando a extremidade sul apontando para cima, enquanto a porção norte ocupa a parte de baixo das imagens. Tomando a parte, o mapa do continente americano, pelo todo, o globo, Torres-García invertia a posição dos Hemisférios nos desenhos, situando o Sul na parte superior, contradizendo uma representação naturalizada. A atitude de Torres-García trazia questões do novo estatuto da geografia do início do século XX, que transformava a ciência “enfadonha e pedante”, nos termos de Annateresa Fabris,³⁰² em uma parte fundamental do conhecimento humano, principalmente o relacionado ao Possibilismo Geográfico, corrente francesa que tinha à frente Paul Vidal de La Blache, que abordava, sob um ângulo diferente do Determinismo Geográfico ou Ambiental, de matriz alemã, as análises geográficas não como determinantes, mas em interação com a ação humana. Assim a geografia passava a ser vista, e difundida por alguns teóricos, como fundamental para entender a cidadania de modo adequado, já que pensava a sociedade em relação com o espaço, alterando-o, inclusive, ao invés de ser determinada por ele.³⁰³

³⁰² FABRIS, A. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres Garcia e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (org.) **América Latina: Territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 83.

³⁰³ A Escola francesa é posterior à alemã. Ambas estão na gênese do que é chamado por Paul Claval de Geografia Cultural. Ambas as Escolas também são tidas como formadoras da Geografia clássica ou tradicional. O Determinismo geográfico ou Determinismo Ambiental pensava o ser humano como produto de um lugar, nesse sentido, questões físicas do espaço seriam decisivas tanto para a formação, quanto para o desenvolvimento, ou não, do ser humano e das sociedades. Essa perspectiva foi predominante até a década de 1930, sendo seguida, então, pela visão francesa, que perdurou, na base da Geografia clássica, até a década de 1960. CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Trad. Luís Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afêche Pimenta. 3. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

O trabalho de Torres-García, “uma operação geográfica de caráter crítico”,³⁰⁴ tratava das questões de dependência do Hemisfério Sul ao Hemisfério Norte, e de uma virada valorativa, no sentido das qualidades locais, daquilo que seria próprio da cultura da América Latina, que se queria sem aspirações europeias — algo como se o continente latino-americano pudesse ser pensado sem se considerar que o próprio nome e conceito tenham sido forjados em estratégias decorrentes da colonização do espaço e dos corpos, coisa que colocava a heterogeneidade do continente dentro da homogeneidade da ideia. De qualquer modo, e apesar da característica cosmopolita de Torres-García, a obra coloca em discussão a cartografia pensada, então, não apenas com uma descrição espacial neutra, mas como “uma construção ideológica”.³⁰⁵

Com a ideia sintetizada em “Nuestro norte es el Sur.”, García propunha, através de “uma transgressão simbólica na cartografia clássica”, pensar o mapa contradizendo as representações naturalizadas, e assim elaborava um conceito que Melendi comenta como sendo um “poderoso símbolo da afirmação de nossa identidade cultural”.³⁰⁶ Um gesto simbólico dentro da simbologia da cartografia. O primeiro desenho de inversão do continente americano elabora por Torres-García serviu, também, como ilustração da força de uma ideia presente em um artigo em que o artista propunha a criação da “*Escuela del Sur*”, esta que reconheceria o Hemisfério Norte, que agora estaria embaixo, somente por oposição ao Sul. Evidenciar esse pensamento era necessário, segundo o artista, para que ocorresse a busca pela identidade artística latino-americana que, a partir de então, saberia onde estava. Melendi escreve que:

La Escuela del Sur representa a primeira tentativa sistemática e coerente de construção de uma tradição artística autônoma na América Latina a partir da perspectiva das artes visuais. O projeto de Torres-García pretende sintetizar dois elementos aparentemente inconciliáveis: o passado pré-hispânico americano e o legado modernista da arte universal ocidental e não ocidental. Esse projeto parece encerrar um paradoxo: retorna-se ao passado, na procura dos elementos necessários para se construir a arte do futuro. Esse passado, porém, é interdito.³⁰⁷

A identidade latino-americana estaria relativizada, justamente pelo reposicionamento da representação no mapa e, junto disso, era proposto um reexame da ideia de poder e de

³⁰⁴ FABRIS, A. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (org.) **América Latina**: Territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 79.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.

³⁰⁶ MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 26.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 29.

dependência norte e sul, centro e periferia. O gesto de Torres-García propunha, explica Melendi, uma “redefinição do lugar da arte e da cultura latino-americana (...) a partir de uma operação cartográfica”.

O mapa invertido de Torres-García foi reproduzido inúmeras vezes, e mesmo que tenha, ou tenha tido, um tom de manifesto, foi, como tantos outros trabalhos com tons semelhantes, apropriado pelo mercado da arte, figurando capas de catálogos de grandes exposições, como a *Art d'Amérique Latine*, realizada no Centro Pompidou, em 1992. Independente da apropriação do trabalho pelo mercado, é verdade que ecoou nas produções de outros artistas. Nota-se o conceito nuclear do trabalho de Torres-García, como escreveu Maria de Fátima M. Couto, “recuperado e explorado de diferentes maneiras, sobretudo por meio do uso de materiais ordinários e de jogos perspicazes entre imagem e palavra”,³⁰⁸ inclusive em trabalhos de outras gerações de artistas.

Em *Nova Geografia – Homenagem a Torres-García*, Gerchman, que havia se afastado da Nova Figuração e seguia, na passagem da década de 1960 para 1970, com o processo poético mais próximo da arte conceitual, realiza pelo menos três apropriações: do mapa, forma vinculada à esfera da ciência geográfica; das palavras, procedimento muito característico da arte conceitual, que nomeiam os territórios; e da ideia e procedimento presente no trabalho de Torres-García. Tais apropriações terão, nas palavras usadas por Gerchman, a sustentação da ideia de inversão parodiada, quer se recorra aos nomes dos territórios, quer se pense no título, já que é por meio da ideia de homenagem que, aliás, é muito própria da imitação criativa da paródia, e tomando uma distância crítica, necessária na paródia,³⁰⁹ Gerchman repete o fundamental do trabalho de Torres-García: o modelo de inversão. Mas, no mapa de Gerchman, preso nos meridianos e paralelos, a inversão é dos nomes e não da posição da forma, do desenho. As palavras, que abrem vãos nos territórios, como se fossem gabaritos de estêncil, são formadas pelo mesmo estilo de fonte stencil — “Army” — já usada pelo artista em trabalhos anteriores, como em *É proibido dobrar à esquerda* (1965), *Rua Sem Saída* (1965) e *O Sr. Está intimado a deixar de ser triste* (1968), e fazem remissão às fontes usadas pelas forças armadas e, algumas vezes, pela indústria. Gerchman parodia o trabalho de Torres-García, mas o alvo da paródia, que não se caracteriza por desrespeito ao artista uruguaio, não é, tampouco, o trabalho de

³⁰⁸ COUTO, M. De F. M. Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas. 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: **Anais...** ANPAP, 2017, p. 3258-3271.

³⁰⁹ HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p. 78.

Torres-García. A repetição da ideia de inversão, juntamente com a remissão dada pelo título, é o que funciona como paródia ao aludir, pela representação e designação dos espaços, a atmosfera da discussão sobre jogos de representação, poder, dependência, dominação e denominação e as identidades e identificações decorrentes desses jogos.

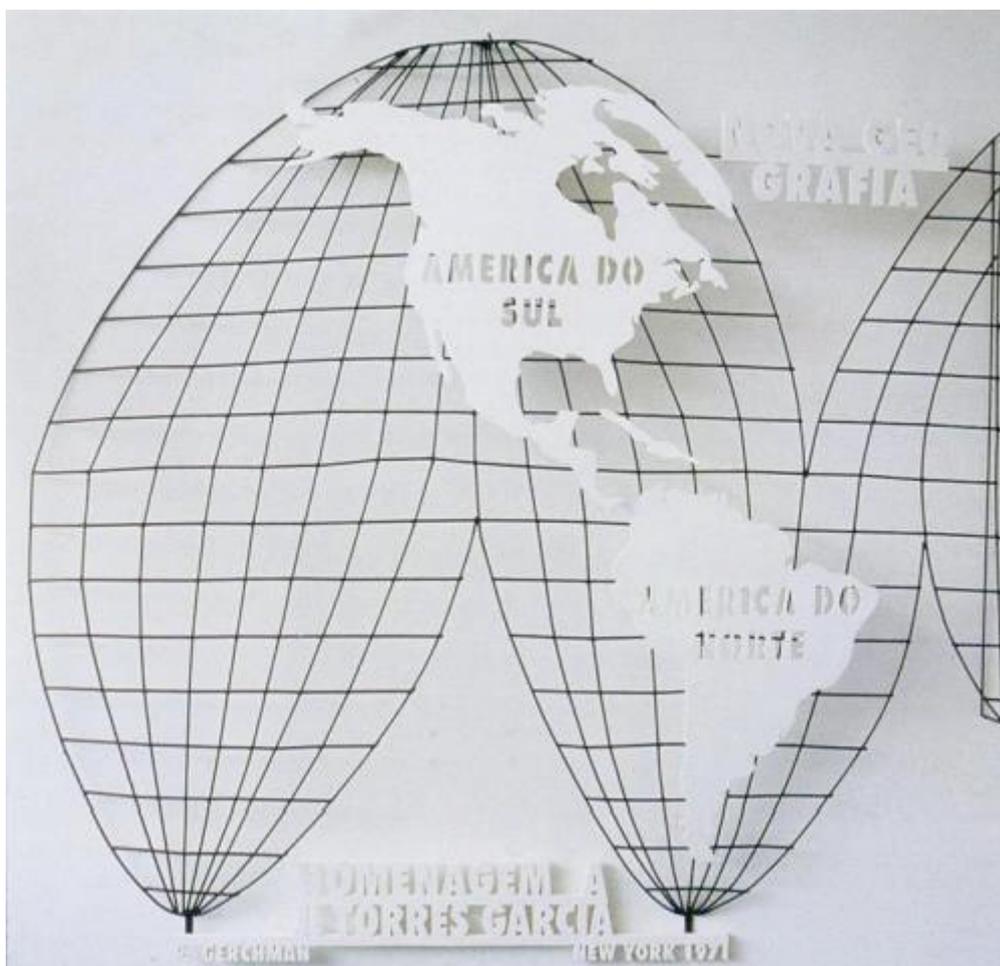


Figura 18: *Nova Geografia: uma homenagem a Torres García*. Rubens Gerchman, 1971.
Acrílica, metal e madeira recortada, 153 x 159 x 16 cm.

Como se abrisse e planificasse o globo, Gerchman, naquele momento morando em Nova Iorque por conta do Prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna, arbitrariamente renomeou os territórios deixando explícito o uso da geografia como ordenadora das relações, o uso tirânico da cartografia e das palavras, essas que são como testemunhas de sentido. Gerchman parece ter mantido o intuito de reconstruir os significados, tal como Torres-García, mas nesse processo de renovação de significados ele relativizava os conceitos. Porém não se ocupou, diretamente, das questões sobre *América Latina* e das definições de identidade latino-americana e da ideia de “*Latin American Art*”, conceitos que apareciam com relevância, segundo Dária Jaremtchuk, “dentro dos espaços institucionais e no mercado de arte dos Estados

Unidos”. Aspectos esses condicionados à construção denominada “*Latin America*” que, inclusive, incorporava os países da América Central e o México num único bloco de peculiaridades e exotismos.³¹⁰ O aspecto semântico do trabalho recorre incessantemente à ideia que problematiza a nomenclatura derivada da posição superior ou inferior em relação à Linha do Equador, paralelo que, vinculado ao aspecto físico e com grande poder simbólico, corta e divide o globo, de modo imaginário, entre dois Hemisférios, o Norte e o Sul. Assim, ele não inverte o Hemisfério Norte, como fez Torre-García, todavia atribuiu a carga semântica do Hemisfério Sul, pela palavra, pelo nome, ao Hemisfério Norte e vice-versa.

Embora a paródia de Gerchman aborde ideologias já consolidadas, a operação do artista não desfaz as hierarquias construídas com base na oposição entre os Hemisférios, mas expõe a inversão e faz pensar as cargas de conteúdos simbólicos vinculados às relações políticas, econômicas, sociais e culturais que as linhas imaginárias são capazes de sustentar; principalmente a que caracteriza vários países localizados no Hemisfério Sul como subdesenvolvidos e dependentes, econômica e culturalmente, dos países do Hemisfério Norte. Nesse sentido, a ironia na paródia que Gerchman pode ser mais claramente percebida quando, ao invés de inverter a convenção cartográfica — um procedimento que reposicionaria o todo a partir de um ponto de vista, como fez Torres-García —, o artista inverteu apenas as denominações dos territórios.

O simples jogo de inversão dos nomes aponta, também, para a presença brasileira, ou melhor, latino-americana no Estados Unidos — representado pelo próprio artista que de lá renomeia os territórios, coisa que o artista parece ter feito questão de expor — e o Estados Unidos da América presentes na América do Sul, de forma bastante interessada. A presença no exterior é visível nas palavras que ocupam o lugar da assinatura. Assim, na parte inferior do trabalho é possível ler: “R. Gerchman — New York 1971”. Esse aspecto de assinatura remete às assinaturas de obras bidimensionais, como a pintura ou o próprio desenho de Torres-García, entretanto o aspecto tridimensional é evidente. Trata-se de uma obra produzida em madeira, metal e acrílico que joga, inclusive com termos próximos da inversão, com as possibilidades da escultura, ao mesmo tempo que faz referência ao caráter expositivo da pintura. Uma obra com uma alta carga de crítica política e econômica que, ironicamente, faz um jogo de sombras e projeções e remete, também, aos objetos decorativos e à função estética.

³¹⁰ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS* (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008.



Figura 19: Rubens Gerchman em frente ao seu trabalho *Nova Geografia: uma homenagem a Torres García*.

A leitura sugere algo como uma troca de lugar, mas com pesos diferentes. Nova Iorque, desde pelo menos o início do século XX, formou-se como um núcleo receptor de artistas e intelectuais exilados e, após a Segunda Guerra, “se consolidou como espaço internacionalista e cosmopolita”³¹¹ se tornando um local fecundo para experiências artísticas contemporâneas, tal como havia sido Paris. Concentrando diversidade e possibilidades, Nova Iorque recebeu um número considerável de artistas e intelectuais brasileiros contemplados por bolsas como a Guggenheim e o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, além de outro número de artistas de outras nações latino-americanas. Apesar da possibilidade de permanência em Nova Iorque, para a grande maioria dos brasileiros e, de modo geral, para os latino-americanos, a experiência de visibilidade, impacto ou promoção de seus trabalhos foi bastante limitada.

Essas circunstâncias de intercâmbios entre Brasil e Estados Unidos ou, de modo ampliado, de interesse da América do Norte na América do Sul, tem algumas das raízes na Política da Boa Vizinhança dos anos 1930:

Nos anos 1930, com os interesses não só econômicos mas também geopolíticos dos Estados Unidos na América Latina ameaçados pelas potências fascistas europeias (a

³¹¹ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS* (São Paulo), v. 6, nº 12, Jul/dez, 2008.

Alemanha era vista como ameaça à Argentina, ao Chile e, principalmente ao Brasil), a administração de Franklin D. Roosevelt respondeu com a política da Boa Vizinhança. Com o agravamento do quadro na Europa, se tornou cada vez mais importante a solidariedade pan-americana ou interamericana, a unidade do hemisfério, e os Estados Unidos e a América Latina unidos na luta mundial pela democracia, contra o fascismo.³¹²

No projeto da política da Boa Vizinhança as artes tiveram papel importante, pois funcionavam como elementos de demonstração de interesse e envolvimento e, portanto, de “aproximação diplomática entre Estados Unidos e Brasil”. Jaremtchuk lembra dos estímulos de Nelson Rockefeller para a criação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, salientando que, em relação à América Latina, essas não foram ações isoladas e restritas ao Brasil, mas orquestradas visando atuação em diversas áreas do continente. O período da Segunda Guerra, por exemplo, marca a promoção, na América Latina, da ideia do “*american way of life*”, em que eram promovidos os produtos estadunidenses como forma de alcançar bem-estar social e material. Após o fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos da América se distancia um pouco, mas o crescimento das tensões relacionadas às presenças das esquerdas no continente Latino-americano e a Guerra Fria, faz com que ele logo se reaproxime.³¹³

Depois do golpe e da instauração da ditadura no Brasil, ação que recebeu apoio dos Estados Unidos, vários artistas, mesmo diante de contradições políticas e ideológicas, se exilaram, por si próprios ou pela arbitrariedade ditatorial, naquele país. Isso porque, mesmo com o apoio do governo estadunidense aos golpes que vários países da América do Sul sofreram, o país norte-americano havia se tornado, por um lado, uma possibilidade relativamente positiva para experiências artísticas, ainda que, por outro, mantivesse orquestrado mecanismos de disseminação da cultura estadunidense nos países latino-americanos. Atuando, então, também na formação cultural, favorecia intercâmbios, ou seja, a ida de brasileiros para Nova Iorque:

A divisão cultural do Departamento de Estado norte-americano, por sua vez, contribuiria com promoções de viagens para que brasileiros conhecessem a terra do Tio Sam. Agências financiadoras, como a Bolsa Fulbright e a Bolsa Guggenheim igualmente patrocinaram intercâmbios acadêmicos e favoreceram encontros entre intelectuais e artistas brasileiros e norte-americanos. Essa última, assim como o

³¹² BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009.

³¹³ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. **ARS** (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008.

Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, seriam grandes responsáveis pelo trânsito dos artistas brasileiros em Nova Iorque.³¹⁴

Também tem peso nessa conta o alinhamento do governo militar às políticas estadunidenses, bem como o incentivo à cultura dado pelo próprio governo militar, sobretudo durante o período do “milagre econômico”. Algo de muitas contradições, por certo, pois nem o apoio ao golpe e a difusão do estilo de vida norte-americano pelos mecanismos de implantação de uma cultura de consumo, não impediram a ida, quer tenha sido por exílio ou por intercâmbios, de vários artistas latino-americanos para o território à frente do capitalismo mundial. Por outro lado, a vida no exterior também promoveu, em alguns, maior identificação com o país de origem e, além disso, favoreceu certa ideia de pertencimento à América Latina, mesmo de brasileiros.

As questões sobre as novas configurações do conhecimento geográfico são evidentemente trazidas pelo termo “Nova Geografia” que antecede a apresentação da referência à homenagem ao artista uruguaio. A perspectiva da Nova Geografia, que surgiu em meados do século XX, no contexto da Guerra Fria e do enorme crescimento demográfico e expansão da urbanização — imensamente irregular em questões de desenvolvimento humano —, trazia argumentos de crítica à Geografia tradicional, vista como insuficiente para se pensar e ou interferir na realidade. As propostas da Nova Geografia se aproximaram de outras áreas do conhecimento, como a Geometria, a Matemática, a Estatística, utilizando as metodologias dessas áreas, como as possibilidades de medida, quantificação e sistematização, e o desenvolvimento da cartografia e das tecnologias da informação, com o propósito de providenciar respostas e fornecer dados para o planejamento do uso do espaço.

Vinculando-se às necessidades de expansão do capitalismo, a Nova Geografia passava a considerar as questões regionais de um ponto de vista diferente dos da Geografia Determinista e da Possibilista. Tal vertente iria considerar a especificidade de cada local, mas, sobretudo, em termos de classificação de desenvolvimento e potencialidades, além disso, se voltaria para o estudo dos deslocamentos — dos homens, bens e informações. São do período as teorias de subdesenvolvimento e a categorização terceiro-mundista. Para Paul Claval a Nova Geografia, ou Geografia Quantitativa, não se opôs ou rompeu com as teorias da Geografia Tradicional, mas somou-se a elas, tampouco se aproximou, com propostas resolutivas, dos reais problemas

³¹⁴ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS* (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008.

sociais.³¹⁵ Talvez porque servia, especialmente, aos interesses do capital. Assim, a *Homenagem a Torres García*, ganha uma nova camada de sentido, pois aponta para um jogo irônico sobre se considerar as especificidades locais das nações dos Hemisférios Norte e Sul e para que poderiam servir.

Foi a partir da década de 1970, diante da falta de respostas da Geografia para problemas reais, como os abismos econômicos, o subdesenvolvimento, as questões ambientais, que geógrafos começaram a colocar em pauta os poderes políticos e econômicos concentrados em determinados lugares do mundo e a função dos conhecimentos geográficos na manutenção desses poderes, propondo, então, novas Geografias, como a Geografia Radical, esta que ficaria conhecida, no Brasil, como Geografia Crítica, mas isso só no final da década.

Quando produziu *Nova Geografia - Homenagem a Torres García*, em 1971, como dito, Gerchman estava em Nova Iorque por conta do Prêmio Viagem ao Exterior, momento que coincide com o início das críticas e oposições à Nova Geografia, que teve início na França, junto com os movimentos de 1968, e se expandiu para a Grã-Bretanha e para os Estados Unidos da América. Nesse sentido, é difícil acreditar que na paródia realizada por Gerchman não se encontre alguma relação com essa crítica, ainda que pela natureza da inversão ou da tática do jogo irônico, embora, nessas circunstâncias, a ironia não tenha sido reativa à alguma repressão, mas, ao contrário, estaria mais relacionada com uma ideia propositiva de novos modos de pensar as relações entre geografia e cultura, arte e política, geografia e política.

Apesar de questões específicas sobre a ideia de América Latina não ficar evidente no trabalho, o artista disse, em um depoimento para Ferreira Gullar, em 1973, sobre a sua experiência de Brasil e América Latina e de arte norte-americana estando em Nova Iorque. No final do texto em que comenta sobre um período de abandono da pintura, seu interesse por objetos “ou não objetos, usando a perfeita e própria terminologia de Gullar”, sobre a diferenças nos modos de pensar a arte nos Estados Unidos e no Brasil, sobre o desenvolvimento de obras tecnológicas e sobre as funções do museu, toca na questão do poder da arte brasileira dizendo: “quem, como nós, não tem poder, não pode impor uma cultura própria, nem para consumo interno nem para exportação.”³¹⁶

³¹⁵ CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Trad. Luís Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

³¹⁶ GERCHMAN, R. Uma arte Brasileiro/Latino-americana. In: GULLAR, F. **Arte brasileira hoje: situação e perspectivas**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p.p. 163-166 Disponível em: [Uma arte brasileiro/latino-americana · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH](http://www.icaa.org.br/icaa/mfah/). Acesso em: 13 abr. 2021.

Rubens Gerchman permaneceu em Nova Iorque até 1974, essa estada alongada nos Estados Unidos, que não havia sido planejada, decorreu, em grande parte, segundo relato do artista, do conhecimento que teve, enquanto ainda estava no percurso de ida, sobre a decretação do AI-5 no Brasil: “não fui para ficar esse tempo todo. Mas ainda estava no navio, soube que tinham decretado o Ato Institucional nº 5 aqui. Aí pensei: agora eu não volto mais (...)”.³¹⁷ Nesse relato o artista expõe uma espécie de autoexílio, em que narra seu providencial distanciamento do Brasil na ida para Nova Iorque. Ida e permanência que lhe rendeu, por outro lado, uma aproximação com algo como um reconhecimento (ou estranhamento) de se perceber visto como latino-americano.

2.4 ADMISSÃO

Da geografia chegará fatalmente à história, melhor, à contra-história, quando, então, o Brasil não será o mesmo das cartilhas oficiais.

Frederico Moraes

Do globo terrestre ao mapa da América Latina e do Brasil, Anna Bella Geiger é uma artista, entre outros artistas brasileiros, com inúmeros trabalhos conectados à geografia. Em *Admissão – Geografia do Brasil* (1974) [Figura 20], a artista trata das questões referentes ao ensino e uso da geografia no Brasil daqueles anos.

Admissão é um caderno ou livro de artista, como vários outros que Anna Bella Geiger produziu, entre 1974-1976, que, como diz Zanna Gilbert, “ocultam, em seu interior, uma panóplia de experimentações, além de camadas e mais camadas de indagação estética”.³¹⁸ O termo e a apresentação formal do trabalho artístico, um caderno, remetem aos exames de admissão para o ginásio, realizados no Brasil desde 1931 até 1971, e aos livros preparatórios para tal exame.

³¹⁷ FERREIRA, T. C. “Rubens Gerchman”. Galeria: revista de arte. São Paulo, Área Editorial, nº 4, 1987, p. 55.

³¹⁸ GILBERT, Z. Os livros de artista de Anna Bella Geiger. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena**. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. (Catálogo da exposição realizada no MASP 29/11/2019 A 01/03/2020), p. 51.

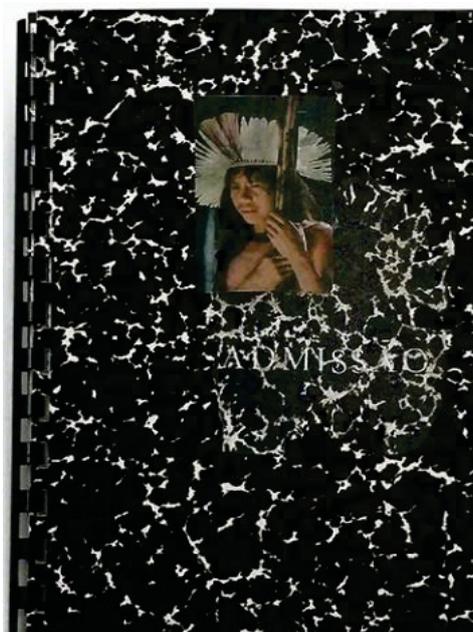


Figura 20: *Admissão – Geografia do Brasil*.
Anna Bella Geiger, 1974 (a).
Caderno de artista, 21 x 17 x 1 cm.

A aplicação de exames de admissão ao ginásio teve início, no Brasil, ainda no século XIX, quando algumas instituições de ensino, como o Colégio Dom Pedro II na década de 1870, aplicavam testes para selecionar os estudantes que estariam em suas turmas. Em 1931, através do Decreto 19.890/31, que previa a organização do ensino secundário no país, o exame de admissão passou a ser obrigatório em todo o país para que fosse possível a continuidade nos estudos após o ensino primário. O decreto, que regularizava o ensino secundário, era parte de um pacote de Reformas propostas por Francisco Campos que, por sua vez, estava à frente do recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública, de 1930.³¹⁹ O processo previa provas escritas, de Português — redação e ditado — e Aritmética — cálculo elementar, e provas orais sobre elementos das disciplinas de Geografia, História do Brasil e Ciências Naturais. Além das provas, o candidato ao ensino ginásial, não poderia ter menos do que onze e não mais do que treze anos de idade.³²⁰ O processo de admissão, obviamente restritivo, abriu um nicho de

³¹⁹ Além do decreto com a finalidade de reformar o ensino secundário, também foram elaborados outros para o ensino superior e para o ensino comercial. Todos eles são partes do que foi chamado de Reforma Francisco Campos. BRASIL, **Decreto Lei nº 19.890**, de 18 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 1 mai. 1931, p. 6945.

³²⁰ BRASIL, **Decreto Lei nº 19.890**, de 18 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 1 mai. 1931, p. 6945.

mercado para editoras que passaram a produzir material didático para o exame. Assim, de 1930 a 1970, foram produzidos e vendidos livros ou cadernos preparatórios, como “Programa de Admissão”, “Admissão ao Ginásio” e “Exames de Admissão”.³²¹ Tanto nas capas, quanto no interior dos materiais, sejam acompanhando conteúdos que se referem ao contexto de vida no Brasil, ao povo brasileiro, ou separando os capítulos das matérias, é comum encontrar ilustrações de pessoas brancas, sobretudo crianças e adolescentes [Figura 21].



Figura 21: Cadernos de Programa de Admissão, 1970. Capa e página inicial do capítulo sobre Geografia.

A população negra e indígena só raramente aparece em alguma ilustração. A população negra aparece poucas vezes em ilustrações vinculadas ao conteúdo de História do Brasil Império, a população indígena, embora apareça mais vezes, nos textos, a referência é em verbos pretéritos: “O Brasil era habitado por selvagens (...)”; “Andavam os indígenas geralmente nus (...)”; “Obtinham o fogo (...)”; “Uma das principais ocupações dos indígenas era a guerra; faziam-na quase sempre de surpresa, pelo mais fútil motivo (...)” [sic]³²². Seja em

³²¹ O Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina, no Centro de Ciências da Educação, dispõe de vários títulos de livros para Exames de Admissão, de 1930 a 1970, disponível em [LIVROS DIDÁTICOS E MANUAIS PEDAGÓGICOS \(ufsc.br\)](https://repositorio.ufsc.br/). Acesso em: 18 Jan. 2022.

³²² VÁRIOS AUTORES. **Programa de Admissão**. Companhia Editora Nacional. 24 ed. Impresso no Brasil, 1970. [CADERNO DE Programas de admissão - 1970.pdf](https://repositorio.ufsc.br/). Acesso em: 18 Jan. 2022.

textos ou em informações gráficas [Figura 22], a presença indígena é quase totalmente suprimida do território e a negra é extremamente diminuída ou negada pelo termo “mestiço”, assim a população brasileira é indicada como majoritariamente de cor branca, seguida por “mestiços”:

A maioria dos brasileiros têm *cor branca*, pois descende de europeus e de asiáticos brancos (portuguêses, italianos, espanhóis, alemães, eslavos, sírio-libaneses, etc). Muito numerosos são os *mestiços*, principalmente os *mulatos* (resultantes do cruzamento de brancos e negros) e os *caboclos* (resultante do cruzamento de brancos e índios). Em menores quantidades aparecem: os *negros*, que descendem dos que foram trazidos da África em tempos passados; e os *amarelos*, representados pelos japoneses e seus descendentes, como também pelos índios que habitam principalmente a região amazônica e o Planalto Central.³²³ [sic]

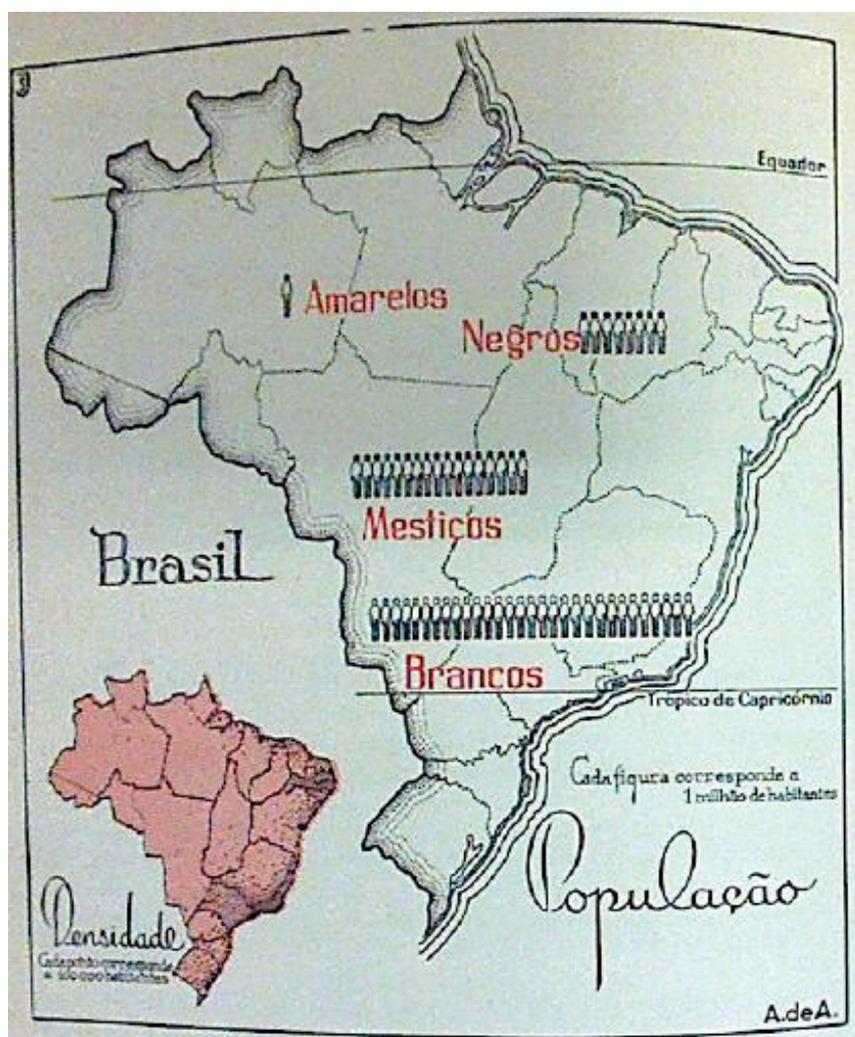


Figura 22: Caderno de Programas de Admissão de 1970, página 494.

³²³ VÁRIOS AUTORES. **Programa de Admissão**. Companhia Editora Nacional. 24 ed. Impresso no Brasil, 1970. [CADERNO DE Programas de admissão - 1970.pdf](#). Acesso em: 15 Jan. 2022.

Já na capa do caderno de Geiger, há a imagem de uma indígena, que é seguida pelo título: “Admissão” [Figura 20], em fonte que quase se mescla aos veios da textura de fundo. A palavra, vinculada à imagem da indígena, convida, então, dentro de um jogo parodístico e irônico, para pensar sobre o tipo de “admissão” ao qual o caderno de artista se refere. Entre as possibilidades interpretativas: como preparação para o teste de seleção para o ginásio, já que se trata da capa de um livro/caderno, tal como aqueles vendidos como preparatórios para os exames? Como pertencimento decorrente da aceitação, portanto um consentimento? Com o sentido de admitir, ou seja, como algum tipo de reconhecimento por parte de alguém de algo diverso ou desconhecido sobre algo ou alguém? A presença da imagem da indígena na capa é provocadora de questões referentes à admissão e ao pertencimento ao território, propõe algo como um jogo *entre* o que é nativo, pertencente e, no entanto, suprimido e negado o que é estrangeiro, mas admitido como próprio e reafirmado.

Admissão tem data de poucos anos após a reforma no ensino no Brasil, trazida pela Lei 5.692, de 1971. O documento, polêmico, fixou as Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus no país, extinguindo os testes de Admissão para o ensino de 2º grau, justamente porque alterou a estrutura da educação básica que, a partir de então, somou os quatro anos do ensino primário aos quatro anos do ginásio no que ficou nomeado como ensino de 1º grau, obrigatório dos 7 aos 14 anos. A extinção do processo de admissão, do rito de passagem, ampliava as oportunidades de acesso à escolarização, ou melhor, retirava um obstáculo para o ingresso na educação, por outro lado, a oferta de escolas e a qualidade do ensino não acompanhava a teoria de ampliação de acesso, isso desde os anos iniciais, construindo outros tipos de obstáculos, como a falta de escolas e vagas.³²⁴

³²⁴ Segundo Daniel Revah, na década de 1970, cresceram as iniciativas voltadas para a educação alternativa — de caráter não oficial e em certo sentido até marginal. O aumento de ofertas de ensino alternativo esteve relacionado à modernização imposta pelo regime militar, em que, ao criar uma classe média com alto padrão de consumo, excluiu a maior parte da população nacional do acesso aos bens materiais e culturais. Essa população, por sua vez, em geral, habitando as periferias das grandes cidades, preocupava-se com condições mínimas de vida, como moradia com redes de água e esgoto, acesso à saúde e educação, algo que impulsionou a organização coletiva em busca de soluções para os problemas mais básicos, que não afetavam, em geral, a classe média. A organização coletiva girou em torno de organizações comunitárias, vinculadas ou não às igrejas e às recém-criadas Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), como associações de bairros clubes de mães. Organizações que, durante a década de 1970, promoveram oficinas e cursos, instalação de creches e outros tipos de atividades culturais e educacionais. Essas organizações, paralelas ao Estado, comumente na área da educação, mantinham projetos de “Educação popular” ou “escolas comunitárias”, abrangendo, inclusive, a educação de jovens e adultos. Essas organizações comunitárias, que estavam preocupadas com os problemas mais imediatos do cotidiano, cresceram em movimentos sociais que geraram grande impacto no período, como o Movimento do Custo de Vida, já então configurados com novos valores e comportamentos e outros modos de pensar o político, desconfiando e rejeitando os modos tradicionais: não mais “pedindo um favor e sim reivindicando um direito”. REVAH, D. A educação alternativa. In: VÁRIOS. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 159-178.

A denominação 2º grau foi mantida para o ensino médio. A reforma estabelecia, no Art. 4º, um núcleo comum e obrigatório para o ensino de 1º e 2º graus e, dentro dos currículos, uma parte que poderia ser diversificada de acordo com as realidades e necessidades de cada local e estabelecimento escolar e de vida dos estudantes.³²⁵ O núcleo comum era dividido em três grupos de matérias: “Comunicação e Expressão” — no qual entrava o ensino da Língua Portuguesa; “Estudos Sociais” — que abrangia Geografia, História e Organização Social e Política do Brasil (OSPB); e “Ciências” — abordando Matemática, Ciências Físicas e Biológicas.³²⁶ A polêmica gerada em torno da Lei tinha fundamentos na ideia de que a Reforma na Educação estava ligada exclusivamente às questões políticas e ideológicas do governo militar, especialmente por vincular as disciplinas História e Geografia à Organização Social e Política do Brasil na matéria denominada de “Estudos Sociais”.

Os Estudos Sociais integravam conteúdos particulares das disciplinas de Geografia e História visando “assegurar a unidade do currículo em todas as fases do seu desenvolvimento,”³²⁷ por outro lado, diluía ou mesmo esvaziava os conteúdos específicos das disciplinas, ao mesmo tempo que os incrementavam, ao lado da Educação Moral e Cívica, com contornos ideológicos nacionalistas e ufanistas. Visando a adequação do estudante ao meio social brasileiro, cabia, então, ao ensino, e a matéria denominada de Estudos Sociais promover: “O ajustamento crescente do educando ao meio, cada vez mais amplo e complexo, em que deve não apenas viver como conviver, sem deixar de atribuir a devida ênfase ao conhecimento do Brasil na perspectiva atual do seu desenvolvimento.”³²⁸ Os Estudos Sociais eram apresentados como estando na interseção entre a Comunicação e Expressão e as Ciências, representação que justificava tanto o aspecto social da educação, como a integração de vários saberes nessa matéria.

Assim, no parecer nº 853/71 do Conselho Federal de Educação sobre a Lei nº 5.692, era justificada a interseção das matérias do núcleo comum:

³²⁵ “Art. 4º Os currículos do ensino de 1º e 2º graus terão um núcleo comum, obrigatório em âmbito nacional, e uma parte diversificada para atender, conforme as necessidades e possibilidades concretas, às peculiaridades locais, aos planos dos estabelecimentos e às diferenças individuais dos alunos. BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília. Ago. 1971.

³²⁶ BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília. Ago. 1971.

³²⁷ BRASIL. Resolução nº8/71, de 1 de dezembro de 1971, do Conselho Federal de Educação. Fixa o núcleo comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus, definindo-lhe os objetivos e a amplitude. In: *Documenta nº 133*, Rio de Janeiro, Dez. 1971.

³²⁸ BRASIL. Parecer nº 853 de 12 de novembro de 1971. Núcleo comum para os Currículos do ensino de 1º e 2º graus. A doutrina do currículo na Lei n. 5.692. In: *Documenta nº 132*, Rio de Janeiro, nov. 1971.

(...) “tudo está em tudo”. A Língua Portuguesa não pode estar separada, enquanto forma de Comunicação e Expressão, de Educação Artística ou de um Desenho que se lhe acrescentem, sob pena de inevitável empobrecimento. A Geografia, a História e a Organização Social e Política do Brasil adquirem tanto mais sentido e vigor quanto mais se interpretarem com vistas à integração do aluno ao meio próximo e remoto; e para isso muito hão de contribuir atividades como as de Educação Física, Educação Artística e Educação Cívica, em que a discrepância individualista numa sessão de Canto Orfeônico, numa competição desportiva ou num debate público, por exemplo, acarreta sanção natural e automática emergente das próprias situações criadas.³²⁹

No mesmo Parecer era sublinhada a função da OSPB, que estava vinculada a um dos objetivos do ensino de 1º e 2º graus: “o preparo ao ‘exercício consciente da cidadania’”, devendo convergir, então, tanto para a OSPB quanto para o Civismo, não só a Geografia e a História, mas todas as matérias “com vistas a uma efetiva tomada de consciência da cultura Brasileira, nas suas manifestações mais dinâmicas, e do processo em marcha do desenvolvimento nacional.”³³⁰ O texto deixa aparente, mesmo que não tenha havido interferência política ou militar direta na elaboração da Lei ou dos Pareceres, a ênfase no nacional e o ufanismo apelando ao processo “em marcha”, imediatamente vinculável à ideia de Brasil Grande Potência, ideal buscado e propagado pelo regime militar.

Dentro do caderno *Admissão*, de Anna Bella Geiger, é possível encontrar diálogos com as premissas da Lei, tanto ao pensar na valorização do nacional, como ao considerar as interseções entre as disciplinas. No centro da página 8 [Figura 23], por exemplo, há um mapa da América do Sul invertido horizontalmente, ele é circundado por sobreposições de letras datilografadas que, invertidas, se misturam e confundem a leitura, porém destacam o contorno do território brasileiro. Sobre a confusão de caracteres e sobre o espaço branco do mapa, há perguntas entrecortadas, embaçadas com as letras do fundo, mas com palavras destacadas quando sobre o mapa: “(...) de arte é produto típico de áreas de (...)”; “(...) principais riquezas agrícolas do Nor(...)”; “(...) pelo cultivo da..... (...)”; “(...) pais coleções do Rio (...)”, a legenda da imagem, pouco definível, também está ao contrário.

³²⁹ BRASIL. Parecer nº 853 de 12 de novembro de 1971. Núcleo comum para os Currículos do ensino de 1º e 2º graus. A doutrina do currículo na Lei n. 5.692. In: *Documenta nº 132*, Rio de Janeiro, nov. 1971, p. 176 - 177.

³³⁰ BRASIL. Parecer nº 853 de 12 de novembro de 1971. Núcleo comum para os Currículos do ensino de 1º e 2º graus. A doutrina do currículo na Lei n. 5.692. In: *Documenta nº 132*, Rio de Janeiro, nov. 1971, p. 179.

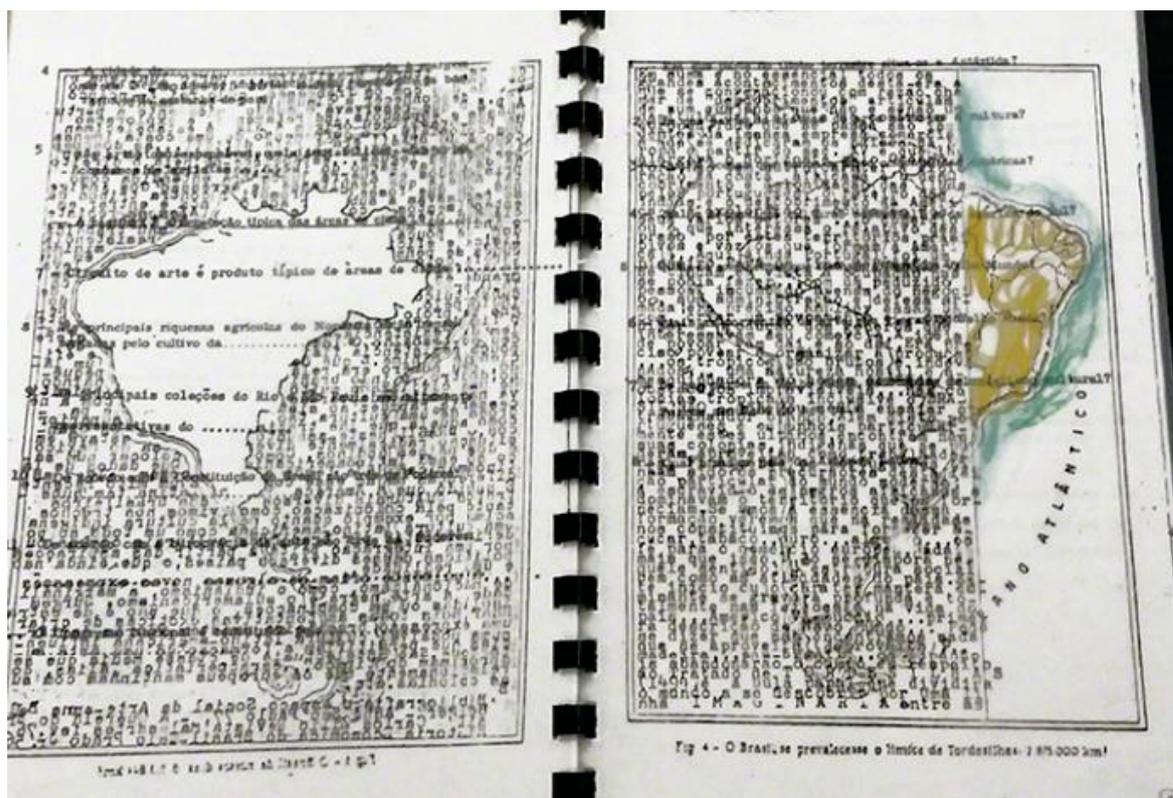


Figura 23: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974 (b).

A página seguinte, que tem como título: “Geografia do Brasil”, é parcialmente ocupada por letras datilografadas sobre o mesmo desenho do mapa da página anterior, mas nessa imagem o mapa do Brasil aparece, em amarelo, como na divisão do território dada pelo Tratado de Tordesilhas [Figura 23]. O limite leste, o Oceano Atlântico, aparece pintado em verde. Há, como na página anterior, sobreposições de perguntas, das quais somente as palavras finais aparecem destacadas, mas também são pouco legíveis. Na parte inferior da página a legenda: “Fig 4 – O Brasil, se prevalecesse o limite de Tordesilhas 2.875.000 km²”, um conteúdo sempre presente nos capítulos reservados à Geografia dos livros de Programas de Admissão.

Os desenhos dos mapas contrapostos em uma e outra página, como em espelho, invocam reflexões sobre a ideia de “Brasil Grande” através da afirmação “O Brasil,” acompanhada da conjunção condicional “se” da legenda, algo que relativiza o conhecimento sobre a geografia veiculado no material preparatório para os exames de admissão. O mapa, parodiado, propõe também reflexões sobre território e identidade. Algo como: se prevalecesse o tratado de Tordesilhas o desenho do Brasil seria outro e quais implicações isso traria para a ideia de nação? O Brasil, como conceito, seria outro? E o que não seria Brasil, o que seria? Como seria?

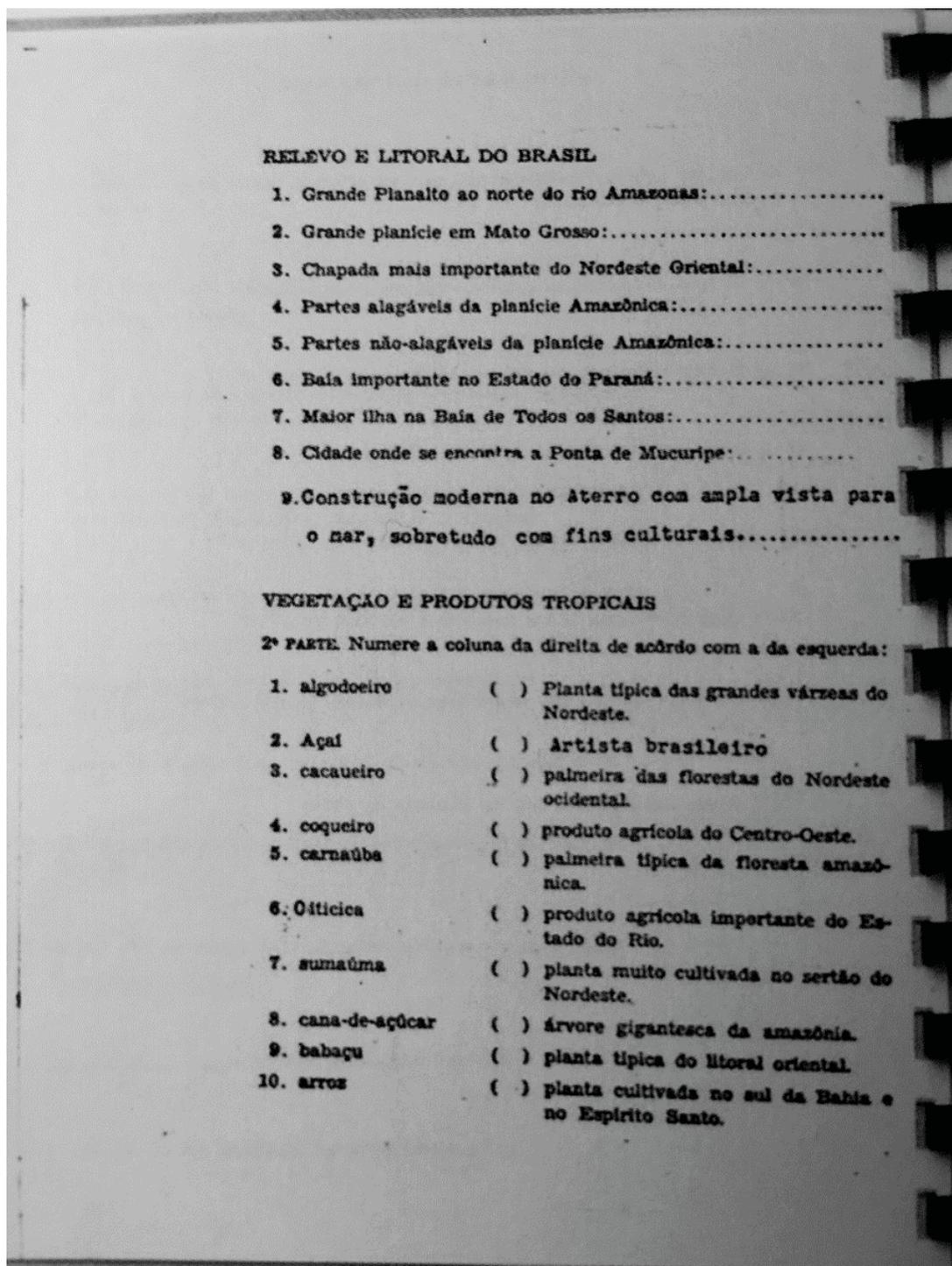


Figura 24: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger (c)

Em outras páginas do caderno *Admissão* a artista mistura várias questões pertinentes à Geografia com questões sobre a arte e acaba por expor, com doses de ironia, o contexto político, educacional e cultural do Brasil dos anos 1970, sobretudo se pensados em relação à extinção do exame de Admissão e, pela mesma lei, a prerrogativa de interseção de matérias. São propostas de exercícios/testes sobre o conhecimento geográfico, mesclados, em alguns pontos,

com questões sobre a arte, artistas e sistema de arte. A construção parodística emerge no jogo entre o conhecimento enciclopédico de fácil memorização, a mistura entre as áreas do conhecimento e o que parece se aproximar da falha, do erro. Com o enunciado “Relevo e litoral do Brasil” [Figura 24], o exercício com nove questões do tipo “complete a lacuna”, aborda, entre outras coisas, assuntos desconectados do que se esperaria pelo enunciado. A questão de nº 6, por exemplo, traz o enunciado: “Bala importante no Estado do Paraná: ...”³³¹ e na questão nº 9. “Construção moderna no Aterro com ampla vista para o mar, sobretudo com fins culturais: ...”.³³² O ponto principal, no entanto, não são as possibilidades de resposta às perguntas, mas a incongruência entre o enunciado e as cobranças sobre conhecimentos que não seriam sobre geografia, ou seja, a questão maior estaria na postura crítica ao ensino e às Reformas do ensino no país.

O enunciado seguinte, sobre “Vegetação e Produtos Tropicais”, pede que “Numere a coluna da direita de acordo com a da esquerda”. Na coluna da esquerda surge, no número 6, “Oiticica”, como um “produto natural” que encontra relação na coluna da direita com a opção “Artista brasileiro”. O próximo exercício [Figura 25] propõe que se estabeleça uma relação entre 7 recursos naturais, e cinco opções de estados nacionais, a arte aparece como um recurso. Nesse exercício, há espaços que marcam a falta de lacunas para serem preenchidas. O próximo exercício apresenta outra incongruência, sob o enunciado “Divisões Políticas” a artista embaralha a numeração das 8 opções da coluna da esquerda, que trazem pares de estados, e, na coluna da direita, apresenta opções sobre limites territoriais, rios e, no centro das opções, pede que aponte quais estados são “Centros culturais periféricos”. Com a exceção da opção 5 “Rio de Janeiro e São Paulo”, cidades tidas, sobretudo naquele momento, como eixo cultural brasileiro, todas as outras opções seriam respostas possíveis ou parcialmente possíveis.

³³¹ Para essa questão, a resposta, provavelmente, poderia ser “Balas Zequinha”. Anna Bella Geiger havia estado em Curitiba em 1973, no V Encontro de Arte Moderna (Sobre os Encontros de Arte Moderna em Curitiba, ver: FREITAS, A. **Festa no Vazio**: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna. São Paulo: Intermeios, 2017), é possível supor que nessa ocasião tenha tido contato com as Balas Zequinha que, de certo modo, era algo peculiar da cidade e do Estado. Sobre a Balas Zequinha no Paraná há a Tese intitulada Um piá na Urbe: Fragmentos de modernização e urbanização nas figuras das Balas Zequinha. SANTANA, C. J. de M. **Um piá na Urbe**: Fragmentos de modernização e urbanização nas figurinhas das Balas Zequinha (1929-1948), 2019. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

³³² A resposta provável é Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

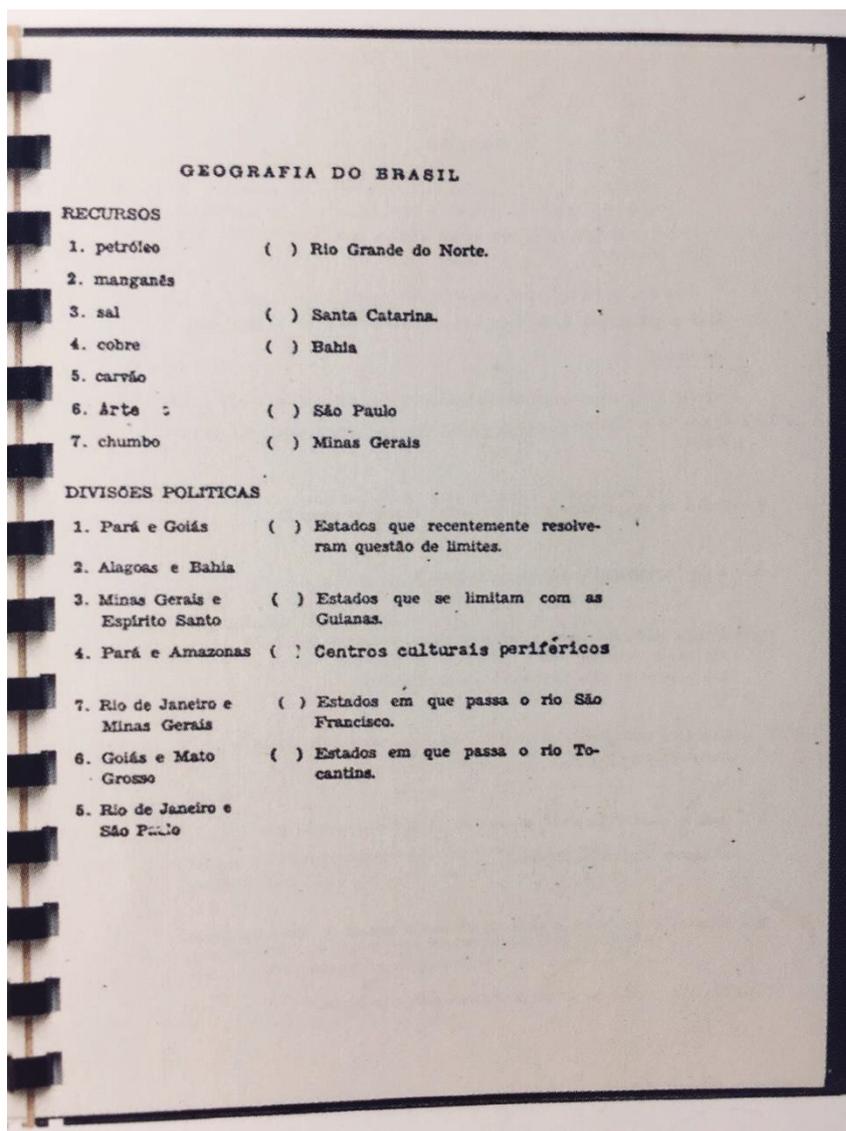


Figura 25: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974 (d).

Seguem uma série de perguntas pertinentes ao ensino da geografia, com estruturas muito semelhantes às questões presentes nos livros veiculados como preparatórios para o teste de Admissão, extinto em 1971 [Figura 26]. Entre elas, novamente, aparecem questões sobre a arte e a cultura. São como pares de perguntas, então, a pergunta “Qual o produto de maior importância econômica do chamado Sistema de Arte?” é seguida por “Qual o peixe de maior importância econômica encontrado nas águas do Rio Amazonas?”; “Em que regiões brasileiras vivem os tipos humanos regionais denominados: Seringueiro, Jangadeiro e Gaúcho?” é seguida por “Em que regiões vivem os tipos humanos denominados artistas?”; “Quais os órgãos que exercem o poder legislativo?” é seguida por “Quais os órgãos que exercem o poder transformador da arte?”[sic]; e ainda há perguntas como “Em que o artista colabora com o sistema de arte?”, “Em que o sistema de arte colabora com o artista?”, “Qual é o maior prêmio

dado ao artista brasileiro?”[sic], “Qual a relação entre artista e sistema de arte?”, “O que constitui o ABC do sistema de arte?”

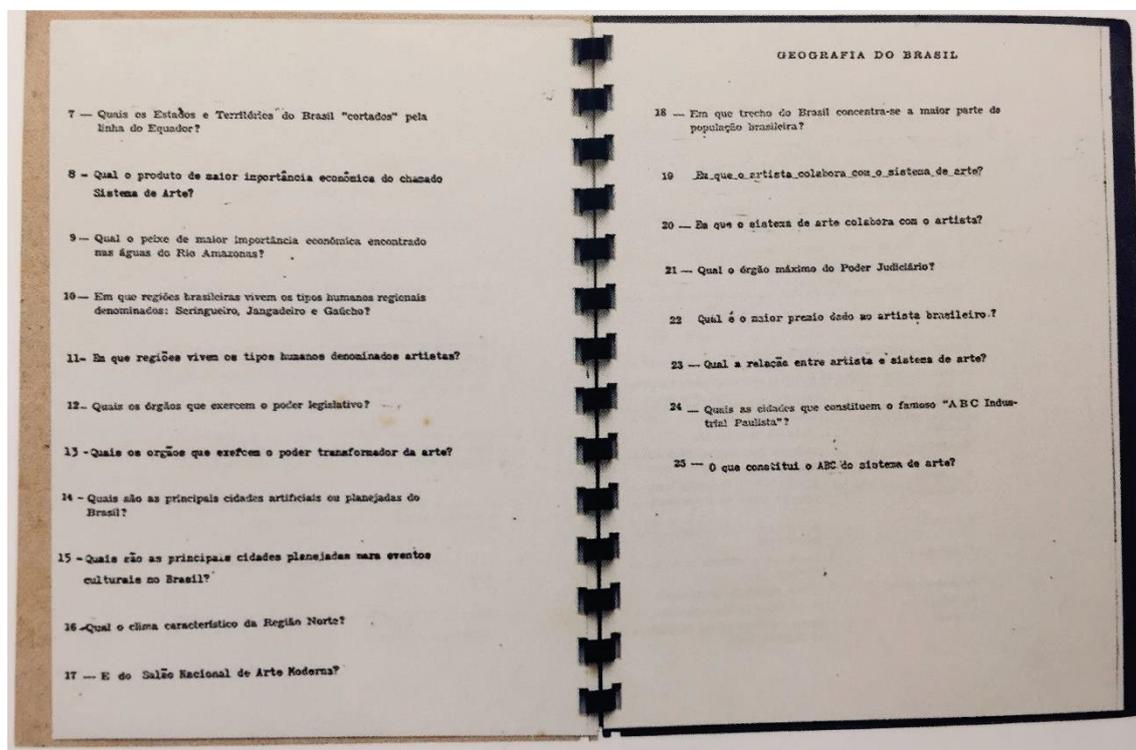


Figura 26: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974 (e).

Se o ensino da geografia nas escolas tinha um importante papel como conformadora de uma ideologia nacional, seria também por fornecer a fixação de elementos que serviam (talvez ainda sirvam) aos “mitos fundadores” da nação, que, no caso do Brasil, pela falta de heróis, tem sua origem na “descoberta”, em 1500, da grandeza territorial, da generosidade da natureza, que abunda em recursos e é gentil com os seus filhos. O modo superficial e panorâmico combina conhecimentos tidos como verdadeiros e imutáveis e não contribui, portanto, para movimentos interpretativos, críticos, problematizadores e transformadores da realidade.

Em *Admissão – Geografia do Brasil*, Anna Bella Geiger parodia o extinto teste de admissão, mas também o ensino de geografia — diluído na matéria Estudos Sociais, preconizado pela nova organização curricular do ensino no Brasil — pautado na memorização de dados territoriais, hidrográficos, climáticos, relativos ao relevo, à vegetação, à agricultura, à população, que dispensa a ampla compreensão do estudante e a possibilidade de aprofundamento dos estudos. Nas informações que pedem mais memorização do que compreensão, que distanciam o conhecimento ao invés de propor o envolvimento e a

participação crítica e criativa, é que Geiger introduz a estranheza quase como um erro, porque surgem, ali onde se esperariam, em um caderno de Admissão, apenas questões sobre a disciplina de geografia, questionamentos que não estariam vinculados ao processo de ensino-aprendizagem da disciplina, muito embora atendam, de modo irônico, a interseção entre matérias. A ironia parece estar no lugar ocupado pela hipótese do erro, que, testando o saber memorizado, se desloca entre o objeto — atividade, teste sobre geografia — e os sujeitos — professor, formulador das questões, aluno, chegando às instâncias superiores, como os órgãos responsáveis pela elaboração do conhecimento científico sobre a geografia brasileira, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou às instituições responsáveis pela educação, seus programas, leis e pareceres.

Na produção de Anna Bella Geiger os mapas começam a aparecer após a retomada da figuração, ou seja, após a fase visceral e o momento em que ela se dedica aos cursos no MAM do Rio de Janeiro, a partir de 1973. Talvez o interesse da artista pela cartografia, fazendo parte de seu processo criativo, tenha relação com questões anteriores à década de 1970, como as ilustrações realizadas em publicações geográficas, ou a proximidade com o assunto dado o casamento com o geógrafo Pedro Geiger.³³³ No entanto, como escreveu Annateresa Fabris, os mapas nos trabalhos de Anna Bella não se apresentam objetivamente. Ao contrário, revelam “uma construção interessada, cuja neutralidade pode ser posta à prova a todo momento”.³³⁴ A ideia de neutralidade parece mesmo sucumbir diante da possibilidade de perceber a ironia e a paródia nos trabalhos da artista.

Annateresa Fabris comenta que Geiger encarava a geografia como “um campo de tensões”. E parece ser sobre tensões entre discursos, na intertextualidade, que Geiger traz representações cartográficas em vários trabalhos, entre eles *O Pão Nosso de cada dia* (1979). Esse título foi usado pela artista em mais de uma ocasião: nas instalações exibidas em 1978, 1979, 1980 e 2002. No entanto, o interesse de análise recai apenas sobre a série de seis cartões postais, realizada entre 1978 e 1979, que trazem as imagens fotográficas feitas por Januário Garcia, e um pacote de pão com a inscrição e título da obra *O Pão Nosso de cada dia*.

³³³ TRINDADE, M. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 out 2016. Rio de Janeiro: **Anais...** Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017.

³³⁴ FABRIS, A. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (org.) **América Latina**: Territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 83.

2.5 O PÃO NOSSO DE CADA DIA

Toda esta ordenação artificial, intencional, teve em mira um objetivo supremo: defender e fazer prosperar a colônia para usufruto da metrópole. E um objetivo secundário, embora apresentado como o fundamental: criar um filhote da sociedade metropolitana, mais leal que ela à ideologia católico-missionária.

Darcy Ribeiro³³⁵

O trabalho aglutina cartão postal, apropriação de objetos do cotidiano e fotografias de uma ação, métodos da arte conceitual, em algo que se apresenta como uma composição. Uma sequência de imagens em cartões postais que sugerem, ironicamente, não a preservação da informação de um corpo realizando uma sequência de ações,³³⁶ mas, justamente, da documentação que resultou de ações [Figura 27]. Como um palimpsesto de informações de uma experiência no tempo, as fotografias nos postais trazem os resultados de ações subtrativas que, por sua vez, formaram imagens cartográficas. A sequência de ações, salvo aquela em suspensão na imagem com a pessoa, não é mostrada, mas sugerida. Não é possível presenciar a sequência dos atos que se perderam no tempo, tampouco os registros completos dos modos como os desenhos dos mapas foram formados, já que se perdeu no espaço delimitado pela artista, quando ela escolheu o que seria mostrado, mas também antes, quando o espaço foi recortado pela escolha da cena, do ângulo da fotografia. A composição, sugere, por si, um jogo entre ela como obra, a ideia de fotografia como fonte documental de um processo e a transmissão desse processo artístico.

A composição é feita pela apropriação de elementos do cotidiano, desde o pacote de pão, o pão e até a representação cartográfica do Brasil e da América Latina, em que Anna Bella Geiger, “brasileira de primeira geração de origem judaica e polonesa”,³³⁷ problematiza a representação, a arte, os símbolos presentes na sociedade, a religiosidade católica, o cotidiano, a política do Estado autoritário, como as questões econômicas, e as noções de brasilidade. Tadeu Chiarelli escreve que:

No Brasil, em plena ditadura militar, questionar a função e a natureza da obra de arte no âmbito do capitalismo, refletir sobre o poder coercivo da arte como instituição era, necessariamente, inquirir sobre a função, a natureza e o poder repressor do Estado

³³⁵ RIBEIRO, D. **América Latina**: a pátria grande. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017, p. 27.

³³⁶ Com exceção da primeira imagem em que há uma figura feminina *performando*.

³³⁷ CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 5, nº 10, São Paulo, 2007. p. 88.

brasileiro. Dentro dessa situação, para Anna Bella Geiger e para outros artistas, seus contemporâneos, uma estratégia possível era, em primeiro lugar, problematizar símbolos, o imaginário que justificava, do ponto de vista ideológico, o poder instituído à força com o golpe de 1964. E esse imaginário repousava em grande parte no sentimento de “brasilidade” que, desde antes do golpe de 1964, reestruturava-se pelas facções conservadoras do país e, entre elas, os militares.³³⁸

Chiarelli comenta que uma das estratégias utilizadas por Anna Bella Geiger para problematizar os símbolos de brasilidade foi através da intervenção paródica nos instrumentos pedagógicos do ensino primário e secundário brasileiro, tal como ocorre em *Admissão*. Para Chiarelli, através dessas intervenções, a artista discutia a impossibilidade de se pensar o Brasil de modo unívoco e problematizava os espaços ocupados pelo Brasil e pela América do Sul e Latina no mundo, então dividido pela Guerra Fria.

Como já dito, durante o momento da ditadura militar no Brasil, disciplinas como a Geografia e a História foram esvaziadas de conteúdos políticos que pudessem, de alguma forma, levantar questionamentos sobre o regime ditatorial, visando formar indivíduos adequados à nova ordem. Divulgando o projeto de “Integração Nacional” e desenvolvimento do país, a Geografia era regulada de acordo com os interesses do governo do Estado, apresentando a sociedade de forma hierarquizada, visando a ordem como o objetivo máximo para os cidadãos.

O uso da representação cartográfica e a tomada de uma ideia de brasilidade, dialoga, ainda que distante no tempo, com a vertente conservadora do movimento modernista da década de 1920, os *Verde-Amarelos*. No meio da discussão sobre como dar conta do nacional, o grupo modernista Verde-Amarelo — que se indispôs com outros grupos modernistas, sobretudo com as ideias propagadas por Mário de Andrade — pensava o território como fator determinante da identidade nacional, algo próximo da perspectiva da Geografia Determinista.

Enquanto Mário de Andrade procurava promover o pensamento de que a heterogeneidade dos regionalismos eram partes de uma totalidade, a nação, com tradições populares e folclore que deveriam ser valorizados como parte da complexa unidade cultural que se move no tempo, se atualizam, algo mais próximo da vertente da Geografia Possibilista, para o grupo Verde-Amarelo, a cultura deveria ser integrada e isenta de conflitos, tradicional e estática, fixada no espaço. Nesse sentido, enquanto para o grupo liderado por Mário de Andrade a ideia de identidade nacional estaria na complexidade e inteireza do conjunto e vinculado à

³³⁸ CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 5, nº 10, São Paulo, 2007. p. 82.

passagem do tempo, para o grupo Verde-Amarelo o espaço explicava a civilização brasileira, a geografia é que escrevia a história nacional.³³⁹

No ideário verde-amarelo, o Brasil é apontado como motivo de orgulho: de um lado, ele é o gigante, de outro a criança. Apesar da aparente disparidade, as metáforas convergem para uma ideia matriz: a de potencialidade. Quando o gigante acordar, quando a criança crescer...³⁴⁰

A grandeza do espaço territorial era entendida como potencialidade. A riqueza do território, a potência da natureza eram os elementos que garantiriam o futuro da criança gigante. O conhecimento geográfico do território expressava, então, uma espécie de autoconhecimento capaz de construir a nacionalidade e o patriotismo. O uso da cartografia como forma de referência para a expressão de uma brasilidade, ou seja, para a criação de uma unidade nacional surgia, na referida década, através de artigos escritos por Plínio Salgado e publicados no *Correio Paulistano*. Textos que mais tarde, em 1937, foram reunidos no livro intitulado *Geografia Sentimental*. Para Salgado e os *Verde-Amarelos*, o critério espacial, fator determinante na definição de Brasil, poderia ser resumido em “*brasilidade = espaço, território, geografia*”.³⁴¹ Por isso o mapa, representação gráfica do território, era exaltado por Plínio Salgado como um “grande poema nacional”: “*Ergo-me para olhar o mapa, com amor. O sentimento da pátria é uma eucaristia. Cada ponto da carta geográfica me evoca uma lembrança.*”³⁴²

Há algumas coincidências entre o pensamento de Plínio Salgado expressos na frase anterior e a obra *O Pão Nosso de cada dia*, de Anna Bella Geiger: a retomada, mas agora em chave paródica e desconstrutiva da figura cartográfica do Brasil e, talvez, a evocação do alimento sagrado — a eucaristia, que é, nas imagens de Anna Bella, trazida pelo pão e pelo título.

³³⁹ VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 18 jul. 2018.

³⁴⁰ VELLOSO, *loc. cit.*

³⁴¹ VELLOSO, *loc. cit.*

³⁴² SALGADO, P. Obras completas, 1954 *apud* VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 18 jul. 2018.



Figura 27: *O Pão Nosso de cada dia*. Anna Bella Geiger. 1978/1979.
Seis cartões postais e saco de pão, 72 x 93 cm.

A questão da brasilidade, no entanto, que era retomada do discurso e dos ideais modernistas da década de 1920 por alguns artistas do final da década de 1960, era muito mais no sentido de “despersonalização da sociedade brasileira” do que um reencaminhamento da “questão identitária”.³⁴³ Assim, a retomada da ideia de brasilidade é vista, em *O pão nosso de cada dia* como paródia, portanto, não no sentido de construção de identidade ou encontro do ser nacional, mas, sim, em termos críticos ao nacionalismo, pois, como escreve Tadeu Chiarelli, “artistas dos anos de 1970 operam dentro da estratégia de desconstrução de mitos que já não atendem mais às demandas da sociedade brasileira que, na época, passa por profundas transformações em todos os níveis.”³⁴⁴

A presença do pão no título e nas imagens, sobretudo naquele em que ele é levado à boca, faz pensar na corrente antropofágica, mas na perspectiva da geração Tropicalista, em que o conceito de antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade durante a década de 1920 —

³⁴³ CHIARELLI, T. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, Dária, RUFINONI, Priscila. (org.) São Paulo: Alameda, 2010, p. 28.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 29.

que, aliás, o grupo Verde-Amarelo se opunha — ganhou novos sentidos. Com uma postura mais revolucionária, a aposta era na atualização das linguagens artísticas por meio da deglutição, tal como descrito por Jhanainna Jezzini:

Vários autores, nas décadas de cinquenta e sessenta, reatualizaram a potência crítica e criativa de Oswald de Andrade a fim de propor uma caracterização para a cultura brasileira. (...) para Oiticica “a Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior [...], o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia”.³⁴⁵

A concepção de Oswald de Andrade foi revisitada pelos Tropicalistas, porém com aspecto mais crítico da realidade. A antropofagia não era, então, ponto de partida nem foco de discussão sobre a construção da brasilidade, mas muito mais um gesto experimental, inclusive no modo de ver e ou de sentir a arte. Nota-se, no entanto, que a representação do ato da alimentação na obra de Geiger pode evocar a ideia da deglutição de informações, ainda mais se pensada como alimento da arte e cultura brasileira. Dentro dessa ideia estariam os trabalhos da série *Sobre a arte*, de 1976: *Correntes culturais dominantes e dependentes*, *Subjetivismo*, *Aventureirismo*, *Burocracia* e *Ideologia*, em que a artista evoca a dependência cultural brasileira e o ideário da construção de uma identidade nacional.

Por outro lado, o papel da alimentação na obra de Anna Bella Geiger ganha ares de antropofagia se o pão for pensado como consubstanciado, vinculando-o, então, à oração do Pai Nosso, como uma forma capaz de carregar uma série de informações e conteúdos cristãos que remetem à imposição da religiosidade católica, e estrangeira, ao Brasil nativo. Assim, a deglutição poderia ser vista tal como pensava Oswald de Andrade, ingerir as informações internacionais juntamente com as naturalmente nativas seria uma forma de emancipar o Brasil do jugo estrangeiro. No entanto, no postal com o pão sendo levado à boca, a artista parece indicar a possibilidade de a pessoa fotografada comê-lo, mas a deglutição não aparece na imagem, não é concretizada.

A alimentação — gesto muito simples de uma atitude primordial do ser humano — toma conotação de comunhão se pensado em conexão com a ideia exposta pelo título: “O Pão Nosso de cada dia”. A frase remete à alimentação cotidiana, mas também à oração cristã do *Pai*

³⁴⁵ JEZZINI, J. S. P. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? **Visualidades**, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, vol. 8, n. 2, p. 49-73, jul.- dez., 2010. p. 60. Disponível em: https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/Visualidades-V._08__n.2__2010.pdf. Acesso em: 22 jul. 2018.

Nosso. O pão é um símbolo religioso conhecido na fé católica, é parte da transubstanciação eucarística. Pela orientação cristã, o pão representa o corpo de Cristo consubstanciado. Então, comer o pão, alimento espiritual, significa compartilhar e compactuar com os ensinamentos cristãos, coisa que não se completa na imagem.

Para Paula Barata Dias, na formulação “*O pão nosso de cada dia nos dai hoje*” presente na oração do *Pai Nosso* os homens são ensinados a pedir a Deus somente o necessário, “o pedido formulado é complexo, e assenta em várias restrições: dá-nos o pão nosso (e não o dos outros) de cada dia (o que basta para um dia) hoje (e não amanhã, o que obriga a renovar o pedido diariamente).”³⁴⁶

Outra hipótese que pode ser considerada pelo mesmo eixo argumentativo, o religioso, é a de que a mão que segura o pão e o conduz até a boca tem aparência suja. Uma substância marca os dedos e se acumula sob as unhas. Não é de hoje que o termo “mão de obra” é usado para se referir ao trabalhador manual ou braçal. Em Gênesis (3:19) há o trecho em que Adão, após ter comido do fruto proibido, é condenado por Deus que, antes de expulsá-lo do jardim do Éden, lhe diz: “No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás”. Sobre o caráter simbólico da passagem Paula Barata Dias, escreve:

Do castigo dado aos faltosos também faz parte o condicionamento alimentar. A serpente está condenada a rastejar, alimentando-se de terra. Sobre Adão, cai a ameaça da fome, afastada pela disciplina do trabalho. A gravidade do que está em causa neste acontecimento maior não se limita a haver “menos um fruto no pomar de Deus”, e o fato de se terem escrito múltiplas páginas de comentários e exegeses sobre a interpretação deste passo inicial do Génesis, todas atribuindo aos elementos envolvidos na narrativa um caráter simbólico é disso prova. No entanto, é consensual que se trata de uma narrativa mítica sobre as origens, que pretende justificar o sofrimento, a mortalidade, o trabalho e a sucessão das gerações, ou seja, um mito que concentra, numa breve narrativa, o curso observável da vida dos homens.³⁴⁷

O postal com a imagem do pão sendo conduzido à boca pela mão com aspecto sujo aliado ao título do trabalho, pode ser uma paródia em relação ao alimento do corpo, mas também ao da alma cristã. O que de fora é conduzido para dentro? O que é deglutido, aproveitável? Será sustento? Causará algum mal? Do que se alimentam o corpo e a alma brasileira? A imagem

³⁴⁶ Em nota, Paula Barata Dias sobre alguns significados da formulação da oração do Pai Nosso. DIAS, P. B. A Linguagem dos alimentos nos textos bíblicos: sentidos para a fome e para a abundância. *Humanitas*, n. 60, 2008, p. 158-170. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/11_Dias.pdf. Acesso em: 03 jun. 2018.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 166.

apresenta um pão de forma que é levado à boca, mas que não chega, como comentado, a ser mordido, experimentado, deglutido, digerido. Seja como uma espécie de antropofagia, se pensado como o espírito de Deus que se fez carne — homem na figura de Jesus e que teria na transubstanciação, a conversão do pão em corpo de Cristo: “a transubstanciação garantia que as espécies do pão e do vinho se transformassem, sem resíduos, no corpo de Cristo”³⁴⁸ — seja como forma de evocar a participação em um culto religioso, o ato não se efetiva, é uma repetição com marcada distância crítica. Há a paralisação da ação e em suspenso apenas a sua insinuação. Nesse sentido, o que a imagem indica não é a união entre o humano e o divino através do pão eucarístico, porque o espaço entre a boca e o pão marca o espaço da diferença.

Retomando Agamben, a paródia teria mesmo a função de indicar a separação, a ruptura. Desse modo, pensando que a imagem pode ser uma paródia em relação ao ato cristão de se ligar ao sagrado através da comunhão, o que vemos é o “irrepresentável” da ligação entre o humano e o divino. Utilizando as palavras de Agamben, a paródia expressaria o mistério: “a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome”³⁴⁹ e, além disso, um ato de profanação do pão transubstanciado, pois, escreve Agamben, “uma das formas mais simples de profanação ocorre através do contato”, porque é através do toque que o sagrado é desencantado e devolvido à esfera do comum e humano.³⁵⁰

A paródia é uma ferramenta crítica e tem, segundo Linda Hutcheon, “uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”.³⁵¹ É um modo de imitar ou repetir algo, mas com um ou mais elementos que permitam que este algo tenha uma conotação diferente dada pela ironia. Embora a conotação invertida pela ironia nem sempre seja fornecida pelo elemento repetido. A repetição, no caso da paródia, deve trazer uma distância crítica, que marcará a alteridade.³⁵² Se a frase da oração “O Pão Nosso de cada dia” é repetida, a paródia e a ironia estão também na forma do pão de forma que traz sempre um aspecto semelhante; o pão nosso de cada dia como um pão formatado. A mudança na conotação dada pela ironia é uma qualidade de toda paródia, embora nem sempre o comentário irônico apareça ou deva estar presente através da provocação de um riso que ridiculariza para que seja chamado de paródia.³⁵³

³⁴⁸ AGAMBEN, G. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007, p. 62.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

³⁵¹ HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. p. 13.

³⁵² *Ibidem*, p. 17.

³⁵³ *Ibidem*, p. 18.

Na mesma obra de Anna Bella Geiger, outros quatro postais trazem a imagem de fatias de pão de forma em que a parte central, o miolo do pão, foi retirado. Contrária a imagem comentada anteriormente, em que nada do pão é consumido, agora, pela eliminação do conteúdo, são formadas imagens cartográficas. Uma fatia contém a imagem do mapa da América Latina (do Sul) e a outra, o mapa do Brasil.

Sobre essas imagens dos mapas do Brasil e da América Latina, Cocchiarale escreveu: “Os mapas estão ali, mas para dentro de seu contorno existe apenas o vazio; ausência de substância material que analogicamente remete ao caráter metafísico da busca pela essência da brasilidade e/ou latino-americanidade”.³⁵⁴ Com o mapa vazado da América do Sul e do Brasil, Geiger parece convidar para que seja pensado apenas o conteúdo que está fora dos limites cartográficos e que se impõem aos limites sul ou latino-americanos.

América do Sul ou Latina sem substância, formada por uma ausência material, como disse Cocchiarale. O que falta na falta do miolo do pão de forma? Não o seu limite, dado pelo contorno. Não é da unidade que a imagem fala, ainda que haja uma similaridade entre os traçados do Brasil e do Continente, mas da silhueta vazia. No momento em questão, na década de 1970, além do Brasil, vários outros países da América Latina viviam sob ditaduras: o Paraguai desde 1954, o Uruguai desde 1973, e a Argentina desde 1976. Se há similaridade entre os contornos do país e do continente, há também outro ponto em comum, para além da ideia de “pátria grande”, entre as décadas de 1960 e 1980, os governos ditatoriais.

Se no Brasil o governo militar procurava veicular os símbolos nacionais visando a glorificação de seus atributos com a função de “incentivar a crença no poder do país e no milagre econômico”,³⁵⁵ como escreveu Luiz Cláudio da Costa, então, novamente, outra possibilidade estaria na paródia a falácia do milagre econômico, que Anna Bella Geiger ironiza através do oco no pão. Na fase visceral, Geiger expunha a fragmentação do corpo através da representação dos órgãos expostos, agora vemos a silhueta de um corpo nacional esvaziado de seus órgãos e sentidos. A paródia, manifestada através do símbolo convencionalizado pela cartografia, está nos mapas, aos quais são atribuídas novas funções semânticas, pois a imagem é obtida com a ausência da matéria. Nesse sentido, o jogo irônico acontece *entre* o discurso de construção de um Estado ideal, possuidor de unidade e, contraditoriamente, as marcações das fronteiras nacionais, fronteiras estendidas ao continente, que, nas fatias de pão, contém fora

³⁵⁴ COCCHIARALE, F. O Pão Nosso de cada dia. **Beijo**. Rio de Janeiro, [s.n.], 1980. s/p.

³⁵⁵ COSTA, L. C. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: **Anais...** ANPAP, 2011, p. 2055.

tudo aquilo o que lhes falta. América Latina e Brasil, ocupando o centro da imagem formatada do pão de forma, são espaços periféricos na estrutura econômica e política mundial, e a representação trata de aludir à falta de substância interna, já que, substancialmente, na representação, só há conteúdo na área externa do desenho do mapa.

Os outros elementos pertencentes à série são os postais que trazem a imagem de um recipiente — em um cartão-postal há uma cesta forrada com o que parece ser um guardanapo de tecido, e dentro dela apenas as duas fatias de pão de forma esvaziados pela formação dos desenhos dos mapas. De modo paródico, disponível na cesta há a massa que, pelo ângulo da fotografia, é sugestivamente ofertada. As fatias oferecidas, ou as que restam, são aquelas que já foram tocadas e das quais, de um ponto de vista, a melhor parte, o miolo, já foi consumido.

O período de realização da obra *O pão nosso de cada dia* (1978) coincide com a força que ganhou o movimento “mães da periferia”. Esse movimento, que surgiu em 1971, na periferia de Santo Amaro, em São Paulo, desembocou no Movimento do Custo de Vida (MCV) em 1978, ano em que foi realizada uma assembleia na Praça da Sé, em São Paulo. O MCV surgiu da proposta da criação de um “clube de mães” realizada por duas freiras. No início teve pouca adesão, mas no ano seguinte, 1972, “cerca de 46 donas de casa compareceram, dividindo suas atividades entre o aprendizado de tarefas domésticas, leituras de textos cristãos e discussão sobre problemas cotidianos (como o custo de vida).”³⁵⁶ O “clube de mães” foi crescendo e se multiplicou pelas periferias e passou a ter como pauta de discussões a construção de creches, água encanada, luz e, logo, à frente de tais questões, se colocou a carestia ou o “custo de vida”. Conforme foi crescendo, o Movimento ganhou não só a adesão de mais mães das periferias, mas mais organização, como comenta Napolitano:

Em 1973, no auge do milagre econômico, um desses clubes produziu um documento intitulado “A situação da classe trabalhadora”, distribuído de casa em casa, em vários bairros de trabalhadores, e acompanhado de uma pesquisa sobre os preços dos gêneros básicos. Em 1975, o documento inspirou a criação de um movimento organizado que reuniu mais de setenta clubes e outros movimentos sociais. Em 20 de junho de 1976, o Movimento do Custo de Vida reuniu mais de 4 mil pessoas, numa assembleia realizada no pátio de um colégio católico, e apresentou um abaixo assinado contra a carestia.³⁵⁷

Em 1978, aproximadamente 20 mil pessoas, foram para a Praça da Sé numa atitude simbólica de entrega do abaixo assinado que, resumidamente, pedia pelo aumento salarial e o congelamento dos preços dos produtos de primeira necessidade. Segundo Napolitano, a

³⁵⁶ NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Atual, 2009. p. 49.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 49 - 50.

trajetória do “clube de mães” traduzia o espírito da nova forma de resistência civil e inaugurava uma participação política, sem vínculos com partidos ou com lideranças da elite. Resistência com outra percepção da situação real de vida, em que os “*direitos coletivos* eram considerados as bases da cidadania”.³⁵⁸

O pão nosso de cada dia dialoga com a estruturação e reivindicação do Movimento do Custo de Vida, tanto pelas palavras, como pelas imagens, que evocam, juntas, a presença feminina, a alimentação diária, a valorização do trabalho, a comunhão — não necessariamente cristã, mas a da coletividade, a cesta vazia, e a retirada de substância da América Latina e do Brasil.

Em algumas imagens a substância, própria das fatias de pão, a massa foi suprimida da representação justamente para formar os mapas, tomados como símbolos da Pátria Grande e do Brasil. Já em outra imagem a cesta aparece vazia. Não há nada mais além do tecido que serve de forro. Não há mais alimento na cesta, mas no tecido permanecem as marcas das duas representações cartográficas: Brasil e América Latina, e a possibilidade de, quase que automaticamente, atribuir a cesta e o tecido que resta ao país e ao continente ao qual pertenceriam. As marcas no tecido são como uma forma de identificação da posse — é brasileira, é latino-americana. Com o pacote de pão vazio, apropriado do cotidiano comum, volta-se, pela impressão, ao começo, à oração: “O Pão Nosso de cada dia” e ao produto resultante dos processos da artista, a composição.

2.6 SÍMBOLOS DA BELEZA NATURAL

Desde a criação dos Estados-nação, final do XVIII, a necessidade de elaboração do sentimento de pertencimento fez da produção de instrumentos capazes de convergir e reter a ideia de identidade nacional outro imperativo, deles destacam-se a bandeira e o hino como representações oficiais essenciais. Esses símbolos, facilmente identificáveis, possuem função central no processo de conhecimento e reconhecimento da nacionalidade. São símbolos coletivos que tentam dar conta, tornar visível, um poder, sua potência e direito. A bandeira

³⁵⁸ NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Atual, 2009. p. 50.

representa esse poder e o hino, como um canto comum, tem como função essencial traduzir um sentimento comunitário e despertar a paixão patriótica.³⁵⁹

No Brasil, a Proclamação da República (1889) trouxe à tona a indispensável construção de símbolos que pudessem traduzir e legitimar o próprio feito. Naquela ocasião foi produzida a bandeira dos Estados Unidos do Brasil, ao estilo dos Estados Unidos da América, listrada em verde e amarelo, com um quadro azul contendo vinte e uma estrelas. Esta, mais tarde denominada de bandeira da República, foi recusada por ser considerada pouco nacional. Teve trabalho Décio Villares com a tarefa de desenhar um novo modelo de bandeira. Construída aos moldes da filosofia positivista de Comte, o novo projeto manteve a base da bandeira do Império Independente do Brasil, desenhada por Jean Baptiste Debret, essa que, por sua vez, mantinha a tradição do retângulo verde e do losango amarelo.

No novo projeto de bandeira (...) mantinha-se o fundo verde, o losango amarelo e a esfera azul no centro para significar a transição entre o passado e o presente, mas suprimia-se o que lembrava a dinastia reinante: a cruz da Ordem do Cristo, a esfera armilar, a coroa imperial, mas também os ramos de tabaco e de café, o progresso não residindo mais, segundo os positivistas, nas plantações de café e de tabaco, mas na indústria e na exploração dos recursos naturais. Sobre a bandeira, no lugar dos símbolos monárquicos retirados, são propostos por Décio Villares uma esfera azul celeste coberta de estrelas e envolta por uma faixa com o lema (positivista) “Ordem e Progresso”.³⁶⁰

O significado das cores, ainda que possam representar a história dos colonizadores, as famílias reais das quais D. Pedro I e a Imperatriz Leopoldina descendiam — o verde da Casa Real de Bragança e o amarelo da Casa Imperial Austríaca de Habsburgo — foi suplantado por novos sentidos. Popularmente e literariamente, o verde e amarelo são entendidos como símbolos da natureza. Assim, simbolicamente adaptada, a flâmula quadricolor exprime o verde das florestas, o amarelo das riquezas minerais, o azul do céu do Cruzeiro do Sul, e o branco da paz que traz a mensagem positivista: “Ordem e Progresso”; na escola, escreve Marilena Chauí, “aprendemos o significado da bandeira brasileira” nesses termos.³⁶¹ O hino nacional também exalta a excepcionalidade natural e a grandeza territorial do “florão da América”. Desse modo,

³⁵⁹ JURT, J. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 471-509, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000300003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 abr. 2021.

³⁶⁰ JURT, *loc. cit.*

³⁶¹ CHAUI, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 3.

o “gigante pela própria natureza” tem na bandeira não a sua história de constituição política, ou mesmo de lutas e revoluções, mas as características de sua constituição geográfica.

A natureza edênica do território brasileiro é representada como a grande riqueza do país. Mãe generosa, de beleza incomparável, de fauna e flora tropicais exuberantes, exótica providência divina é, assim, um símbolo que constitui um imaginário identitário brasileiro. Ao longo da história, as muitas percepções sobre a natureza brasileira forjaram aspectos fortes e duradouras que concederam a ela a categoria de patrimônio nacional unificador. Tem parte inicial, nessa representação enraizada na ideia de Brasil paraíso, a famosa carta de Pero Vaz de Caminha onde a visão paradisíaca enaltece o território de praia formosa de ponta a ponta, cheia de grandes arvoredos, a terra muito chã “(...) de muito bons ares frescos e temperados (...) Águas são muitas; infinitas (...) querendo aproveitar, dar-se-á nela tudo(...)”.³⁶² Vale lembrar que, na carta, Caminha inaugurou, também, o recorrente mito da passividade da conquista e da comunhão unificadora dos povos.³⁶³

O paraíso terrestre, encantado e assombroso, há muito, forma uma das bases sobre a qual foi construída uma ideia de identidade nacional. Para Carlos Fico, tanto a exuberância quanto a grandeza do Brasil “marcaram profundamente a imaginação brasileira desde o berço”.³⁶⁴ A natureza parece ter fornecido, como diz Lucia Lippi Oliveira, “o mais forte embasamento para o êxito” da construção da identidade nacional.³⁶⁵ Essa construção, atualizada ao longo do tempo, teve, em princípio, o olhar estrangeiro como um mediador, principalmente o olhar dos viajantes europeus³⁶⁶ que deixaram testemunhos dos bens naturais do território:

A versão produzida por naturalistas, artistas e pintores estrangeiros que visitaram o Brasil durante o século XIX oferece um interessante caminho para analisar a construção de alteridades e identidades. (...) Foram os textos e as iconografias produzidas pelos viajantes sobre a colônia portuguesa e sobre o Brasil independente que forneceram algumas matrizes da nacionalidade, entre elas a dos trópicos. O encantamento, o deslumbramento e o estranhamento estão presentes no registro da flora e da fauna tropicais (...).³⁶⁷

³⁶² A CARTA, de Pero Vaz de Caminha. Edição de base: Carta El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963.

³⁶³ SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. Primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil. *In* SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **BRASIL: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

³⁶⁴ FICO, C. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 79.

³⁶⁵ OLIVEIRA, L. L. Natureza e identidade: o caso brasileiro. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n° 9, p. 123-134, ago./dez, 2011.

³⁶⁶ Oliveira, *loc. cit.*

³⁶⁷ Oliveira, *loc. cit.*

Desde antes da Proclamação da República, a necessidade de se pensar a nova nação esteve a cargo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) que, tal como os viajantes europeus, dedicou atenção à natureza como característica e, portanto, consolidadora da ideia de Brasil.³⁶⁸ Como “instituto *geográfico*”, escreve Chauí, “era sua atribuição o reconhecimento e a localização dos acidentes geográficos, vilas cidades e portos, conhecendo e engrandecendo a natureza brasileira e definindo suas fronteiras”,³⁶⁹ já ao *histórico* cabia providenciar a convergência das particularidades regionais, de um território tão extenso, ao centro, que deveria ser uma unidade capaz de garantir o futuro grandioso à nação.

No início do século XX, a construção identitária pautada na natureza e na geografia é reatualizada e, mantendo os ideais, tem parte os discursos ufanistas de Afonso Celso que, com apoio das referências do IHGB, escreveu *Porque me ufano de meu país*. No livro há uma lista de motivos para se orgulhar de ser filho da “Pátria mãe gentil”, entre eles, figuram o enorme território, a extraordinária beleza, as riquezas naturais, o clima variado e ameno e a ausência de catástrofes como vulcões, terremotos, ciclones.³⁷⁰ É, então, a partir de Afonso Celso que, segundo Lucia Lippi Oliveira, o orgulho nacional terá, no século XX, firmes suas razões na geografia e na natureza como parte do imaginário nacional.³⁷¹ Em destaque, outra vez, o mito do Brasil edênico, que se repetirá.

Marilena Chauí escreve que um mito fundador tem a potência de se atualizar ao mesmo tempo em que se repete, é, assim, “aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.”³⁷² Pela atualização dos significados que carrega, a bandeira nacional trará, então, a exaltação da natureza, exclamando, portanto, a relação entre o território e a ideologia nacional.

O mito fundador oferece um repertório inicial de representação da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É

³⁶⁸ OLIVEIRA, L. L. Natureza e identidade: o caso brasileiro. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n° 9, p. 123-134, ago./dez, 2011.

³⁶⁹ CHAUI, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 31.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 32.

³⁷¹ OLIVEIRA, *loc. cit.*

³⁷² CHAUI, *op. cit.*, p. 5.

exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.³⁷³

Os símbolos nacionais servem à manutenção de uma forma de coesão das diferenças. Encarnam a República e impactam o imaginário coletivo. São unidades que suportam (e sufocam) a diversidade — geográfica, humana, social. Estandartes de ideologias que se remetem às características que representam e, portanto, à identidade nacional — que no Brasil acabou por fincar uma de suas âncoras na natureza, ou seja, nos argumentos geográficos e territoriais — assim é com a bandeira e com o hino nacional, emblemas do Estado que abarcam o espaço, e não o tempo, e acabam por exaltar a natureza da qual os brasileiros são filhos.

O território nacional e a beleza natural, enaltecidos por Afonso Celso e pelo grupo *verde-amarelo* desde a década de 1920, funciona no que Marilena Chauí chama de “princípio da nacionalidade” que, na época, decorria do “otimismo da exaltação da Natureza” da classe dominante, servindo para a celebração de um país essencialmente agrário. Independente das mudanças decorrentes dos processos de urbanização e industrialização e mudanças de regimes de governo, os ideais ufanistas e os princípios do *verdeamarelismo*, que “priorizam o *espaço* como fator da nossa singularidade” parecem conseguir se sustentar, se reformulando e permanecendo.

Para Carlos Fico a ideia de Brasil grande e de natureza exuberante é uma “longínqua tradição” que encontrou um lugar de verdade no imaginário brasileiro. Para o autor:

Não surpreende, portanto, que a encontremos, mais ou menos reformulada, em épocas recentes. Alguns autores, não sem razão, atribuem aos viajantes, aos cronistas e aos românticos a responsabilidade pela construção da ideia deformada da “riqueza natural brasileira” (Chacon, 1975:875). Poetas do barroco e do neoclassicismo também não devem ser esquecidos. Mas, na verdade, a força dessa ideia provém dela mesma. A *necessidade* de construir uma leitura positiva sobre a região que se habita encontrou, na paisagem natural brasileira, um prodigioso manancial de imagens propícias. Para a propaganda política isso sempre foi de grande utilidade.³⁷⁴

Durante o Estado Novo, por exemplo, o mito da grandeza nacional foi reiterado através de folhetos distribuídos pela Agência Nacional.³⁷⁵ Marilena Chauí escreve que, no Estado Novo, a imperativa manutenção da unidade nacional carregou princípios ufanistas e

³⁷³ CHAUI, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 6.

³⁷⁴ FICO, C. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social**. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 81.

³⁷⁵ FICO, *loc. cit.*

“verdeamarelistas” até os estudantes de vários graus de ensino. Cantar o hino nacional e cultuar a bandeira passaram à obrigatoriedade. Pelos meios de comunicação, como o rádio — com a “Hora do Brasil” — e jornais, eram disseminados discursos oficiais, comunicados atos do governo e enaltecidas as qualidades naturais do país. Os programas deveriam abordar as paisagens e belezas nacionais, descrever características de regiões e cidades, falar de cultura nacional, das conquistas do homem brasileiro, promover relações comerciais e, em resumo, promover a integração nacional. Chauí destaca que esses elementos são “indicadores seguros da presença do verdeamarelismo”,³⁷⁶ embora sua função tenha se alterado:

Se compararmos o verdeamarelismo desse período com outras expressões anteriores (como o nativismo romântico do século XIX e o ufanismo do início do século XX), notaremos que, antes, a ênfase recaía sobre a Natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da Natureza e sim de introduzir na cena política uma nova personagem: o povo brasileiro.³⁷⁷

Mesmo nos anos 1950, quando o desenvolvimentismo parecia que “deixaria para trás o país como dádiva de Deus e da Natureza”,³⁷⁸ os ideais do verdeamarelismo permaneceram, principalmente na celebração dos recursos naturais inesgotáveis da matéria prima farta e da energia barata. Não que não houvesse, por outro lado, a tentativa de desmanchar esses ideais que carregavam grande potencial de produzir alienação em alguns setores das classes da sociedade, alienação que provocava atraso no desenvolvimento industrial e econômico.³⁷⁹ No governo Jango também ocorreu um distanciamento do ideal verde-amarelo, ali a tentativa de rever a identidade nacional colocava o foco na cultura popular e na luta de classes.

No decurso da ditadura se deu certa reatualização do verdeamarelismo e do ufanismo. Revitalizado alguns dos ideais do verdeamarelismo, o gigante teve a natureza e o território como uma das fontes de inspiração do sentimento patriótico do “Brasil Grande”, do “Brasil Potência” proclamado pelo governo militar. Mônica Pimenta Velloso escreve que a ideologia dos verde-amarelos “está bem mais enraizada em nossa história do que supomos”, pois:

Ela se encontra disseminada nas linhas e entrelinhas dos nossos projetos políticos e dos nossos manuais escolares; aparece volta e meia nos discursos de parlamentares ufanistas, chegando mesmo a desfrutar de certo consenso entre os mais desavisados.

³⁷⁶ CHAUI, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 25.

³⁷⁷ CHAUI, *loc. cit.*

³⁷⁸ CHAUI, *loc. cit.*

³⁷⁹ CHAUI, *loc. cit.*

A ideia do ‘Brasil Grande’ seguida do imperativo “Ame-o ou deixe-o” não é mais do que uma reinvenção dessa ideologia.³⁸⁰

A reinvenção das ideologias verde-amarelas, principalmente após 1968, carregavam argumentos relacionados à divulgação de algumas funções que a ditadura havia assumido desde o golpe, como o desenvolvimento do país, a integração do território e a Doutrina da Segurança Nacional, segurança essa mais voltada contra os chamados inimigos internos do que externos.³⁸¹

Segundo Chauí, a disseminação dos discursos do governo militar se deu de várias formas: nas escolas pela disciplina de educação moral e cívica e pelo Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), através do rádio com a “Hora do Brasil”, pela televisão com os programas como os de Amaral Netto e pela Televisão Educativa,³⁸² também podem ser incluídos a esses meios as publicações em jornais e revistas, como a *Veja*.

O uso dos símbolos nacionais oficiais como a bandeira, o hino e mesmo o mapa e as cores da bandeira nacional, ganharam espaço em propagandas com mensagens de pertencimento à nação e inspiradoras de confiança e otimismo em relação ao governo. Embora no começo da ditadura tenha havido uma recusa à propaganda: Castelo Branco, à frente do governo, rejeitava qualquer possibilidade de relação que pudesse haver entre a propaganda do governo militar e aquela praticada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, principalmente porque a ideia de propaganda de governo era vista como ação própria de ditaduras e o regime, que havia se estabelecido pelo golpe, não se assumia como tal. Criado durante a ditadura de Vargas, o DIP, além da função de censurar atividades recreativas, a imprensa, o teatro, a literatura, o cinema, o rádio, também estava encarregado de promover as realizações do governo.

³⁸⁰ VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 18 jul. 2018.

³⁸¹ A Doutrina da Segurança Nacional, mais do que proteger as fronteiras nacionais contra ameaças externas, voltou-se para o combate ao inimigo interno, ideia vinculada à bipolarização mundial no contexto da Guerra Fria em que, de um lado, figurava a política capitalista, tendo à frente os Estados Unidos da América, e, do outro, o Estado Socialista da União Soviética. A articulação das Forças Armadas na proteção contra o inimigo interno não era nova, estava em curso desde finais dos anos 1950, mas durante a Ditadura foi mais sistematizada por alguns princípios que, na prática, segundo Marcos Napolitano, “significavam a militarização do Estado nacional e a vigilância constante sobre qualquer cidadão que pudesse se constituir em inimigo interno ‘a serviço do comunismo internacional’.” NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Editora Atual, 1998, p. 22.

³⁸² CHAUI, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 27.

Mas dentro do governo militar havia uma tese favorável à criação de instrumentos capazes de melhorar a comunicação social no Brasil. Com o governo militar cada vez mais impopular,³⁸³ em janeiro de 1968, durante o governo de Costa e Silva, foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP),³⁸⁴ por meio do decreto nº 62.119, que, no entanto, não definia bem nem o que era, nem quais eram suas funções. Em 1971, já no governo Médici, foram encontrados os sentidos para a AERP, que giravam em torno de “‘mobilizar a juventude’, em ‘fortalecer o caráter nacional’, em estimular o ‘amor à pátria’, a ‘coesão familiar’, a ‘dedicação ao trabalho’, ‘a confiança no governo’ e a ‘vontade de participação’”.³⁸⁵ Segundo Carlos Fico, tratava-se de “um receituário que supunha ‘contribuir para a afirmação democrática’ do país (...)” e melhorar a imagem internacional,³⁸⁶ tudo isso como um órgão de informação do governo e não de propaganda que, no entanto, foi incorporando recursos da comunicação. Com ênfase no aspecto visual e com textos curtos, a propaganda produzida pela AERP, fundamentada em material histórico e enaltecendo o Brasil, passou a apostar nas ideias de transformação para a construção de um futuro grandioso onde todos deveriam estar reunidos em torno de determinados ideais. Esses ideais, como comenta Annateresa Fabris, serviam para “reforçar o orgulho nacional”.³⁸⁷ As estratégias desenvolvidas nas propagandas do governo foram usadas por empresas públicas e privadas.

Por outro lado, a bandeira, o mapa e os ideais divulgados nas propagandas do governo ditatorial também foram apropriados por diversos artistas do período. Passados pelo filtro da ironia, surgem trabalhos que se posicionam criticamente em relação às ideologias do governo, como escreve Annateresa Fabris sobre, entre outras, as produções de Anna Bella Geiger e Regina Silveira.

“(...) Ninguém segura Este País” (1970), “Pra Frente Brasil” (por ocasião da Copa do Mundo de 1970), “Este é um País Que vai Pra Frente” (1976) — são objeto de uma contra-leitura de Anna Bella Geiger. No livro de artista *A Cor na Arte* (1976), a visão crítica de Geiger materializa-se na desmistificação da bandeira. A cada página do livro corresponde uma imagem em preto e branco, acompanhada pela legenda “A bandeira nacional é verde, amarela, azul e branca”. Página após página os elementos cromáticos sublinhados na legenda são passados para o desenho da bandeira até chegar a uma

³⁸³ FICO, C. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 89.

³⁸⁴ A AERP, criada em 1968, passou a se chamar AIRP, em 1975, e ainda ARP, a partir de 1976.

³⁸⁵ FICO, *ibidem*, p. 94.

³⁸⁶ FICO, *loc. cit.*

³⁸⁷ FABRIS, A. De Tropicália a Happyland. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil**: modernidades. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 194.

imagem que não corresponde à enunciação, formada por uma trama de nervosas linhas pretas que obliteram o ícone nacional com um sinal de luto.³⁸⁸

A beleza luxuriante do país, a partir de 1970, foi exaltada nas propagandas ligadas à Embratur — Empresa Brasileira de Turismo, fundada em 1966, vinculada ao Conselho Nacional de Turismo. Com a missão de movimentar a indústria do turismo, a Embratur passou a veicular, sobretudo nas páginas da revista *Veja*, campanhas incentivando o turismo nacional e, com mensagens sobre a natureza como fonte de lucro certo, o investimento privado para o setor. A ideia de integração e dominação do território apareceu junto com a proposta de desfrutar dos benefícios da natureza.

A ideia de desbravar o território nacional e de glorificação da natureza também era abordado pelo programa “Amaral Netto, o repórter”, veiculado pela Rede Globo. No programa, a natureza aparecia, muitas vezes, embora não em todas, como personagem de uma narrativa que deitava valores na grandeza e riqueza natural, e no desenvolvimento nacional, ou seja, estava emparelhado com os valores trabalhados pela AERP. Com apoio do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, Amaral Netto pode percorrer lugares distantes e de difícil acesso e produzir filmes para a TV fora dos estúdios.³⁸⁹ Era uma grande novidade que procurava transmitir uma visão ampliada e integrar regiões longínquas do território nacional.

Segundo Thales de Andrade, “Ao retratar a natureza brasileira (...) [Amaral Netto] a transformou em um conjunto heterogêneo de fenômenos ímpares e, muitas vezes, assombrosos, que realçam o caráter predestinado da nação brasileira(...)”.³⁹⁰ A aproximação do distante, do assombroso, do insólito, no entanto, possuía um caráter didático, isso ficava evidente no modo como Amaral Netto realizava esses filmes, tal como comenta Kátia Krause:

As reportagens eram realizadas numa concepção didática, quase sempre com o emprego de mapas de localização geográfica, com uso de muita informação histórica sobre os temas, fossem territórios, paisagens, costumes ou tradições. A ênfase na conscientização geográfica dos telespectadores era recorrente.³⁹¹

³⁸⁸ FABRIS, A. De Tropicália a Happyland. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil: modernidades**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 194.

³⁸⁹ KRAUSE, K. I. O Brasil de *Amaral Netto, o Repórter* – 1968-1985. 2016. 411 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016, p. 83. Disponível em: [RIUFF - Repositório Institucional da Universidade Federal Fluminense: O Brasil de Amaral Netto: o repórter 1969-1985](https://repositorio.institucional.ufluminense.br/handle/document/1969-1985). Acesso em: 11 jan. 2021.

³⁹⁰ ANDRADE, T. A natureza brasileira nos anos 70: a estética agressiva de Amaral Netto, o Repórter. **Terra Brasilis** (online), nº 6, 2004. Disponível em: journals.openedition.org/terrabrasilis/76. Acesso em: 07 mar. 2019.

³⁹¹ KRAUSE, *op. cit.* p. 85.

Essa espetacularização da natureza brasileira, que deveria ser conhecida e dominada, tinha papel na propulsão da ideia de desenvolvimento, na articulação da integração nacional, na supervalorização da imagem do Brasil e na valorização da imagem do governo, já que as práticas políticas acabavam vinculadas à ideia de dominação e defesa do território, de progresso e modernização nacional. O milagre econômico caminhava junto com a construção de grandes obras — Transamazônica (maior símbolo da integração nacional), Usina Hidrelétrica de Itaipu, ponte Rio-Niterói — e, reatualizando a ideia de potência natural, reorganizava também seus símbolos e ilustrava a ideia de país que caminhava para o futuro, que crescia e dava certo.

Regina Silveira, em 1977, produz séries de postais intitulados *Brazil Today*. Em toda a série, como comentado por Annateresa Fabris, “A ideia de paisagem como símbolo da nação é usada”³⁹² pela artista. Há nas composições, nas quais os títulos têm parte importante, a forte presença da ironia. A série, dividida em quatro volumes — *Brazilian Birds, Indians from Brazil, The Cities e Natural Beauties* — tratam, de um modo geral, de alguns aspectos do desenvolvimento do país. Em *Natural Beauties* [Figura 28], por exemplo, a artista coloca em evidência o crescimento industrial, mas, nesse volume de postais, opõe as imagens ao subtítulo. Fabris comenta que:

Em *Natural Beauties*, Regina Silveira propõe um jogo com a ideia presente no título, a qual poderia levar a pensar na exaltação da paisagem, mostrando como “belezas naturais” alguns símbolos monumentais do Brasil moderno e civilizado: dois museus, um monumento, um viaduto, uma estação de metrô (todos localizados em São Paulo) e a sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. A representação asséptica dos cartões é literalmente poluída por montes de lixo e pelo acúmulo dos cemitérios de automóveis que dominam a imagem original, provocando um efeito de choque no espectador.³⁹³

Tratando de dois elementos presentes na propaganda do governo militar, os símbolos do progresso no Brasil e a ideia de “beleza natural”, Regina Silveira invoca o nome do país e apresenta a ironia nas incongruências mais ou menos diretas que apresenta. Em montagens, as montanhas de carros amassados e retorcidos e de lixo ocupam grande parte das imagens originais, esses resíduos do progresso são colocados em lugares estratégicos nas imagens. Obstruem a passagem na rampa do Ministério das Relações Exteriores; ocupam a parte inferior do Viaduto do Chá; pesam sobre o MASP, atravancam a vista do Museu do Ipiranga;

³⁹² FABRIS, A. De Tropicália a Happyland. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil: modernidades**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 203.

³⁹³ FABRIS, *loc. cit.*

transtornam a funcionalidade do metrô; se misturam à base do *Monumento às Bandeiras*. Pela paródia, a beleza presente nas imagens dos postais é apropriada pela artista, ainda que não sejam imagens da natureza, e a distância crítica leva ao jogo irônico entre, de um lado, a beleza e, do outros, resultados do progresso que não se queria ver. Violada, a beleza é contaminada pelos entulhos do progresso.



Figura 28: *Brazil Today, Natural Beauties*. Regina Silveira, 1977.
Serigrafia sobre cartão postal, 10,5 x 15 cm.

A ideia de beleza natural e desenvolvimento também aparece ironizada na gravura *Transamazônica* (1974), de Rubens Gerchman [Figura 29]. A gravura, entrecortada por duas linhas que a dividem em três partes, como em um tríptico, é composta por um conjunto de imagens que se repetem, como espelhadas, verticalmente, mas de modo invertido. O rosto de uma indígena é apresentado como em um positivo — na parte superior da imagem — e em negativo — na parte inferior. O centro é ocupado por um mapa do Brasil, que também aparece com o sentido invertido vertical e horizontalmente — o Norte aparece virado para baixo e o Oeste apontando para a direita. De leste a oeste, uma linha descontínua, ladeada por pontos negros, cruza o mapa. Mais ou menos na altura da metade da linha horizontal, há uma linha vertical. A ponta da linha vertical, em seta, aponta para cima, no entanto, como o mapa está invertido, indica a região mais ao sul da linha horizontal: Brasília.

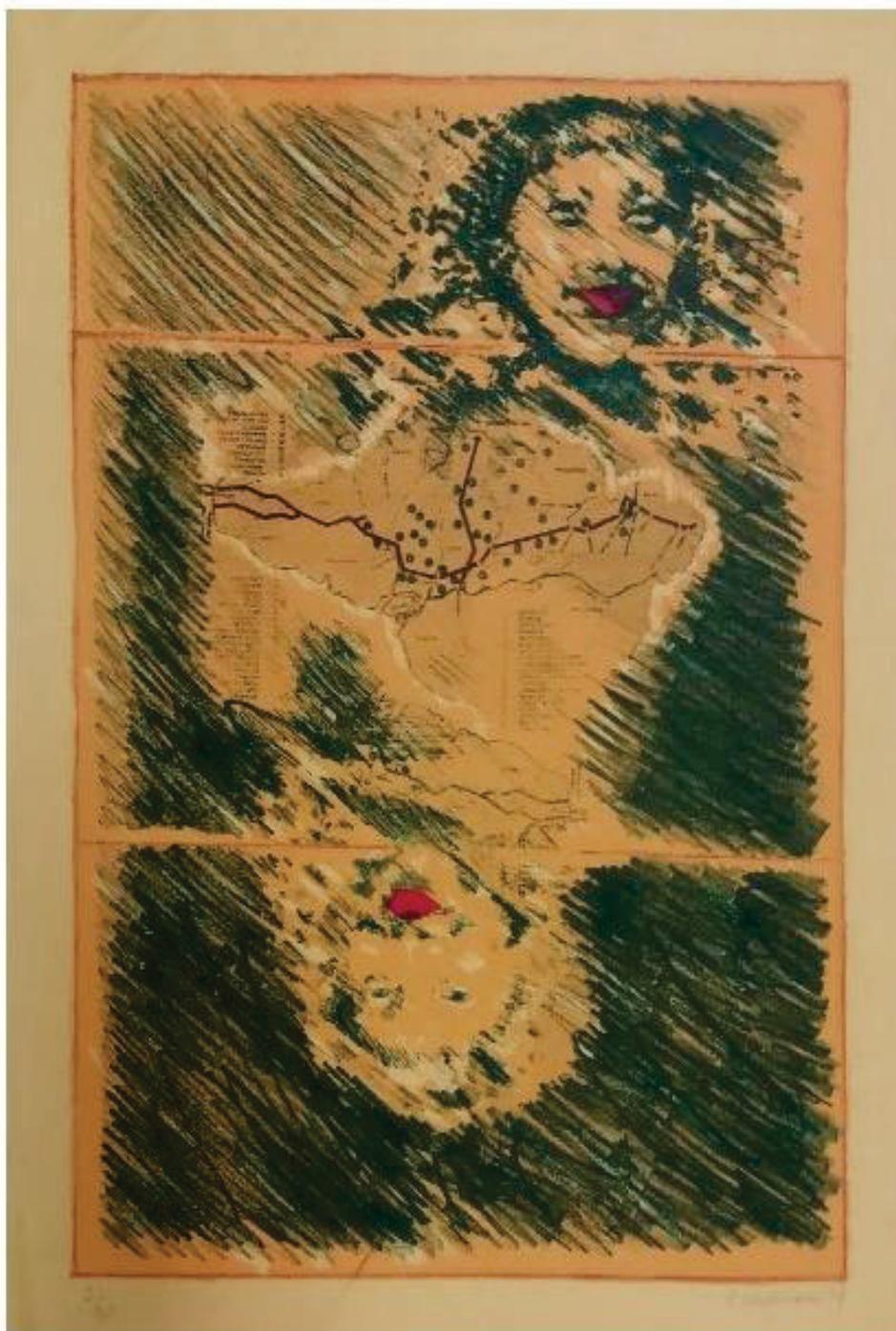


Figura 29: *Transamazônica*. Rubens Gerchman, 1974.
Litografia.

A reorganização do território, com implantação de estradas que reorganizam sistemas de transporte, conectam polos distantes, e possibilitam certa fé no “desenvolvimento” vinculado à integração da vida, dos cotidianos, aos meios modernos de existência. A implantação de fábricas, escolas, hospitais, habitação “digna” para trabalhadores carrega o discurso de renovação do espaço e ampliação da urbanização como sinônimo de progresso real e efetivo,

aumentando, conseqüentemente, com a publicidade, o prestígio de um governo que se valia das façanhas de projetos modernizadores como compatível com a preocupação social. Por outro lado, há a desumanização, muitas vezes inaudita diante da forte e alta voz de verdade que a publicidade pode conter, e um bloqueio, pela fé no crescimento econômico e desenvolvimento regional, dos dilemas do desenvolvimento. O desenvolvimento, nessa perspectiva, é capaz de ter força de mito nacional e, portanto, de abarcar e sustentar um amplo leque de aspirações e receios.

O mapa sobre o qual Gerchman realiza a gravura encontra correspondência nas representações cartográficas da abertura da rodovia transamazônica, como a veiculada na revista *Veja*, em 1970 [Figura 30]. Na representação posta na mídia, uma linha corta o território nacional do litoral do nordeste — João Pessoa na Paraíba e Recife em Pernambuco — à região amazônica — fronteira com o Peru — e junto do desenho há informações sobre os potenciais de desenvolvimento dessa ampla região do país. No percurso da rodovia, “projetos de mineração”, “áreas boas para a agricultura” e “campo natural (pecuária)” aparecem demarcados no mapa, também há a indicação dos “núcleos de colonização”.

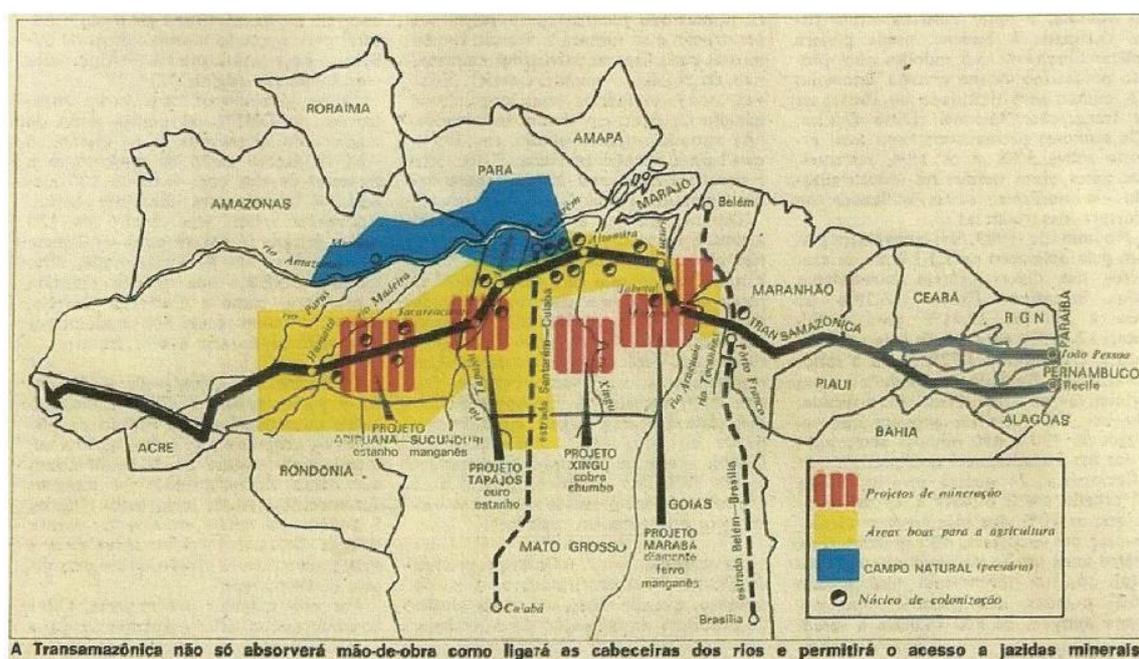


Figura 30: Traçado da Rodovia Transamazônica. Revista *Veja*. São Paulo: Editora Abril, n. 93, jun. 1970, p. 31 e 32.

A abertura da transamazônica — marcada pelo gesto simbólico do general Médici, então no poder, através da derrubada de uma árvore de castanha-do-pará, no dia 10 de outubro

de 1970³⁹⁴ — bem como a construção de outras grandes obras, como as hidrelétricas, fazem parte dos movimentos pelo progresso que giraram em torno da ideia de desenvolvimento e acelerado crescimento econômico que, por sua vez, fincaram as bases nos discursos do “milagre econômico” do início da década de 1970. Com colaboração da mídia, a ideia de crescimento invadia — por rádio, TVs e publicações — as residências, marcando presença no cotidiano dos brasileiros e dando sustentação ao mito do “Brasil Grande”.

O início da construção da rodovia era o acender da chama da fé nas realizações do regime e, conseqüentemente, na fé no Brasil Potência, que abandonaria o atraso e o subdesenvolvimento. Mas essas obras provocaram grandes danos à natureza e para várias comunidades indígenas, soterradas pelas máquinas e maquinações do chamado desenvolvimento. Segundo o texto da Comissão Nacional da Verdade:

Os anos da ditadura militar testemunharam conseqüências arrasadoras aos povos da floresta, que sofreram a violência e o desmatamento como a outra face do modelo de desenvolvimento e integração levado a cabo pelos militares. A reação dos “povos da floresta” foi duramente reprimida pelos militares, e enfrentada com extrema violência pelos capangas dos novos empresários e fazendeiros ocupantes daquelas terras.³⁹⁵

No período, algumas vezes as notícias sobre a construção da estrada chegavam ao restante do país por reportagens em meios impressos, como a da revista *Veja*, de agosto de 1970, que trazia como título “Índios no caminho”. No conteúdo da matéria aparece a afirmação de que a Transamazônica não visava a integração dos povos indígenas, o que aparece na reportagem é bem o contrário, pois tratava os povos como empecilhos para a passagem da rodovia, pontuando que o mais importante era afastar o mais rápido possível “esses obstáculos” para o progresso.³⁹⁶

Os problemas decorrentes da implantação das grandes obras foram inúmeros para os grupos indígenas, com a invasão das terras chegaram a doenças trazidas pelo branco e suas conseqüências — gripe, pneumonia, doenças sexualmente transmissíveis, cegueira, morte — e à violência em vários graus: violência sexual contra as mulheres e meninas, prostituição, maus-tratos, desaparecimentos, conflitos, ataques brutais, massacres. O plano de integração nacional, mais do que desenvolvimento, produziu o genocídio de povos e comunidades indígenas ao

³⁹⁴ SONDA, M. E de C. **A colonização continuada: violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa amazônica (1974)**. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020, p. 147.

³⁹⁵ BRASIL. Comissão Nacional da Verdade; v. 2. Relatório: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014, p. 137.

³⁹⁶ Índios no Caminho. *Veja*. São Paulo, 12 ago. 1970, p. 18.

longo do traçado da Transamazônica e de outras estradas, obras e projetos tocados pelo governo militar.³⁹⁷ Por outro lado, como sempre tem um outro lado, alguns cidadãos também foram beneficiados pelo avanço das máquinas e das políticas militares.

Na *Transamazônica* de Gerchman o mapa parece formar o corpo da mulher indígena e o traçado da Transamazônica surge como uma cicatriz nesse corpo. A mesma tonalidade usada no traçado da rodovia colore os lábios da figura, uma marca, uma cor que parasita o corpo e transforma a indígena. Não há tristeza na expressão da figura, o que se vê é um lábio sedutor, um sorriso no olhar, uma postura altiva que encara o espectador com certa confiança e algum otimismo. A obra de Gerchman parece dialogar com os “tópicos do otimismo” da ditadura militar descritos por Carlos Fico:

Os tópicos do otimismo — a exuberância natural, a democracia racial, o conagraçamento social, a harmônica integração nacional, o passado incruento, a alegria, a cordialidade e a festividade do brasileiro entre outros — foram ressignificados pela propaganda militar tendo em vista a nova configuração socioeconômica que se pretendia inaugurar.³⁹⁸

Gerchman fala do território, da natureza, do povo e da identidade nacional ao parodiar o mapa e usa de uma ironia corrosiva para criticar, através também da expressão do que parece ser uma satisfação da mulher indígena, algo como o apagamento de sua identidade, que é modificada quando o mapa do Brasil surge invertido. A extinção da identidade indígena parece confirmada na inversão da imagem na parte inferior da obra. Como em um negativo fotográfico, a figura da mulher perde parte de seu corpo — constituído pelo mapa do Brasil, que agora é apresentado em sentido convencional — e de suas características étnicas e expressivas. Embranquecida, esvaziada do que era, desvanecendo, conserva, no entanto, os lábios tingidos pela cor do desenvolvimento, do traçado da transamazônica e da proposta de integração nacional.

³⁹⁷ BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**; v. 2. Relatório: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014.

³⁹⁸ FICO, C. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 147.

3 MARCAS, TESTEMUNHOS, IMPRESSÕES DE IRONIA

Em relação às formas de táticas e de aparição da ironia, nesse capítulo são postas em análise as representações e autorrepresentações. Sem a pretensão de realizar uma “odisseia da imagem”³⁹⁹ de retrato e autorretrato, a proposta é buscar alguns autores que colaborem para pensar a ideia de retrato e o uso de fotografias de retrato que não tinham, em princípio, fins artísticos, para problematizá-los em relação à produção de arte conceitual de aspecto irônico em que a ideia de retrato é contaminada por elementos externos ao sujeito, este que, algumas vezes, é mostrado como anônimo e opaco, mas com significados polissêmicos. Nesse sentido são analisados os trabalhos *Anonymous* (1975), *Da série: anônimos* (1976) e *Tiro ao alvo* (1979), três trabalhos do artista Paulo Bruscky, que dialogam e fazem lembrar situações de violência de Estado. Violência que produziu “desaparecidos”. A ideia de retrato também é posta em relação às produções que podem ser entendidas como autorretratos, práticas frequentes na arte conceitual, em que a ironia coloca em questão a representação do criador como criatura no contexto repressivo da ditadura militar em que, diante da censura e da autocensura, também ocorre, como um desvio, a autoironia.

3.1 RETRATO

“(...) o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político.”

Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche

A ideia geral de retrato, com ideais de identificação e individualidade, é organizada em torno da representação e evocação, comumente a partir de um modelo vivo, da figura do rosto de uma pessoa ou, menos recorrente, dos rostos de um grupo de pessoas ou, ainda, de alguma coisa, mas sempre relacionada à ideia de cópia fiel de alguém ou algo existente no mundo real. De um modo geral, a estratégia de apresentação formal está vinculada, por sua vez, embora não sempre, à centralização e ao isolamento da figura retratada, já que ela é o essencial, sendo os outros elementos irrelevantes e até perturbadores da imagem.

Segundo Jean-Luc Nancy, a definição comum é aquela que diz respeito, dentro da História da Arte, à finalidade ou à função do retrato que seria a de representar uma pessoa

³⁹⁹ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

considerada por ela mesma, ou seja, sem que nada lhe seja atribuído e sem que nada de seus atributos sejam considerados. O objeto do retrato seria, assim, “o sujeito absoluto”, destacado de toda exterioridade, de tudo aquilo que ele não é. Nesses termos, a produção de um retrato coloca em questão parte da filosofia do sujeito que teria de dar conta de responder, ainda que minimamente, o que seria um “sujeito absoluto”. Todavia, falar somente sobre o objeto do retrato, segundo Nancy, excluiria a obra, que é o retrato, como técnica ou arte — e existem diversas artes do retrato: pintura, escultura, fotografia, literatura, música e até a coreografia. Considerando o retrato como arte da pintura, Nancy cita uma definição resumida dada por Jean-Marie Pontévia: “O retrato é uma pintura que se organiza em torno de uma figura”,⁴⁰⁰ para afirmar que a congruência dessas duas breves definições, a dele e de Pontévia, traria maior clareza ao gênero do retrato. Nesse sentido, o retrato poderia ser entendido como uma pintura que, excluída qualquer relação com significados externos, se organizaria em torno de uma figura e que seria, em si mesma, o sentido mesmo da representação.⁴⁰¹

Nessas considerações de Jean-Luc Nancy e Pontévia, o verdadeiro retrato seria aquele que permite a manifestação do ser do sujeito — mas sem ação ou expressão —, esse que é, no entanto, por fugidio e instável, inapreensível. O retrato, autônomo, é onde não se percebe ação, nem nenhuma expressão do retratado e onde, além da neutralidade do fundo do quadro, a organização da própria figura se concentra em torno dos olhos do retratado, mesmo quando mostra o corpo todo ou partes dele.

Nos casos de retratos com mais de uma figura, além da inação e da neutralidade expressiva da face de cada representado, é comum que os olhares, com elevado grau de centralidade na individualização, não se cruzem, isso para evidenciar a autonomia e individualidade de cada retratado.⁴⁰² Pois uma troca de olhares poderia fazer brotar uma narrativa, uma ideia de movimento ou ação, que são, além de dispensáveis, indesejáveis por tirar o foco de atenção do observador do retrato por ele mesmo. Nesses termos, excluída toda a exterioridade pela qual o sujeito retratado naturalmente age e se relaciona com e no mundo e alcançando o isolamento da figura, “o retrato autônomo deve ser — e dar — a impressão de um sujeito sem expressão”.⁴⁰³ Algo que, da arte do retrato, retorna para a impossibilidade objetiva de definição do sujeito, mas que é capaz de sustentar, no entanto, na singularidade de um rosto,

⁴⁰⁰ PONTÉVIA, J. M. *Écrits sur l'art. Burdeos: William Blake & Cia, 1986, vol. III, p. 12 Apud* NANCY, J.-L. *La mirada del retrato*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 13.

⁴⁰¹ NANCY, J.-L. *La mirada del retrato*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 13.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 13 – 21.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 14 – 15.

algo que aproximaria, numa relação que beira uma ideia de verdade, a imagem produzida e o modelo retratado. Qualquer coisa que estaria no ideal da captação e exteriorização, em uma superfície, da interioridade mais verdadeira do retratado. Inexpressivo, no entanto.

Galiene e Pierre Francastel, que indicam o Egito do III milênio a.C. como tempo e lugar primordial do surgimento da intenção de retratar, escrevem que a definição de retrato reside na possibilidade de identificar o modelo retratado justamente naquilo que seria suas características individuais,⁴⁰⁴ não sendo, no entanto, apenas simples cópia do real, já que a ideia de real é salientada por esses autores na consideração de que um retrato é uma reconstrução com elementos tidos como reais. Já para José Ortega Y Gasset, de modo mais sintético, embora mais expandido, “a pintura é retrato quando se propõe transcrever a individualidade de um objeto” e quando “Faz de cada coisa uma coisa *única*”.⁴⁰⁵ Ortega Y Gasset, abre a apreensão do termo retrato para a representação também de objetos, mas como “coisa única” na representação, não necessariamente uma pessoa ou um rosto.

Essas afirmações sobre o que é um retrato estão vinculadas, de modo geral, ao gênero da pintura — à pintura de retrato — e ao contexto europeu dessa produção. Muitas vezes entendido como arte menor, a afirmação desse gênero no tempo é relativamente elástica, muitas vezes situado como tendo se desenvolvido junto com a expansão comercial burguesa, em que crescia também a valorização da autonomia individual e, portanto, mais do que a representação do rosto de um modelo, o que se queria era alcançar, também, a personalidade dos indivíduos. A funcionalidade inerente e a finalidade específica, retratar, foi um dos motivos que fez com que o gênero tenha sido considerado uma “arte menor”, porque, nessa função, o fim não era o artístico, não alcançando a universalidade da arte, porquanto preso ao referente e carregando um peso de verdade. Para Ortega Y Gasset o retrato não era considerado pintura, ou seja, arte, até o século XVII: “Era algo assim como uma parapintura, um pouco secundária e adjetiva, de valor estético muito problemático, de certo modo oposto à arte. Porque a arte de pintar consistia em pintar a beleza e, portanto, em desindividualizar, ir-se do mundo.”⁴⁰⁶ Outro motivo tem relação com a aprendizagem da pintura, pois a produção de retrato, durante um longo período, foi um exercício para o desenvolvimento das técnicas de representação do corpo humano.

⁴⁰⁴ FRANCASTEL, P; FRANCASTEL, G. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978, p. 14.

⁴⁰⁵ ORTEGA Y GASSET, J. *Ensaio de estética*. Trad. e Intr. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011, p. 116 - 117.

⁴⁰⁶ ORTEGA Y GASSET, *loc. cit.*

De todo modo, até chegar na definição do retrato como gênero da pintura, a ideia perpassa os estudos sobre as inscrições nas rochas, as produções de esculturas e sobre os usos e ornamentos dos crânios desde o Paleolítico, ainda que essas representações, como comenta Georges Didi-Huberman, não apresentem rostos: “a representação humana pré-histórica não mostra o rosto em seus principais meios figurativos. Acéfalo, informe ou mascarado, o homem do Paleolítico somente foi representado em associação estrutural com a figura animal.”⁴⁰⁷

Para Didi-Huberman, o retrato começa diante da morte, da ausência que alguém deixou ou deixará. Nesse sentido, retratos não podem mostrar a representação plena dos rostos, mas poetizam a perda, pois a morte descarna o rosto. Assim, o retrato, em última instância, se ocupa da ausência da face,⁴⁰⁸ afirmação aproximada da de Hans-Belting quando, apoiado em Jean-Pierre Vernant, o Hans-Belting traz uma definição sobre a formação do conceito de imagem na cultura grega, que cumpre uma função de tornar presente o ausente.⁴⁰⁹ Ou seja, ao pensar sobre a presença do crânio da pessoa descarnada, Didi-Huberman propõe a ideia do retrato como um preenchimento simbólico da ausência da substância — da pele, da carne — e da vida. Por isso que, na definição da representação do rosto humano, quando a imagem se relaciona diretamente com a morte, ganha relevo o crânio e a máscara, pois o crânio é representação da pessoa descarnada — “caixa esburacada”, como escreve Didi-Huberman —, ou seja, é presença da ausência de rosto. Rosto descarnado que foi, durante muito tempo, preenchido, em rituais de várias culturas, por elementos, como, entre outros, a terra, a argila e vegetais, numa função simbólica de formação de uma espécie de máscara, recobrando aquilo que a morte deixou — o vazio — ocupando o lugar daquilo que a morte levou — a carne, o rosto, a presença. Há uma relação entre essas práticas ritualísticas sobre o crânio e a produção, em várias regiões do globo e com funções e significados diversos, de máscaras mortuárias modeladas ainda sobre a pele e a carne do rosto do morto.

A produção das máscaras modeladas sobre o rosto do morto captava particularidades, minúcias, fealdades, inclusive a inexpressividade da face sem vida, detalhes que aproximavam a representação da realidade, característica que, na cultura grega, era desprezada, já que imperfeições reais deveriam ser omitidas em busca da beleza ideal que só a arte poderia promover. Nesse sentido, na cultura grega, o ideal de beleza e o tom heroico, usado, sobretudo

⁴⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Trad. Sonia Taborda. **Porto Arte**: Revista De Artes Visuais. Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998.

⁴⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, *loc. cit.*

⁴⁰⁹ BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 8, 2005, p. 68.

para retratar personalidades — como políticos, poetas e guerreiros — símbolos de honra,⁴¹⁰ afastou a representação da possibilidade de se pensar a semelhança. Semelhança que, mais tarde, na sociedade moderna, seria aspecto fundamental da concepção de retrato.

Na cultura clássica romana, embora houvesse a confecção de máscaras mortuárias fiéis aos modelos e a preservação delas em altares domésticos, as representações de figuras públicas, expostas publicamente, traziam um misto de traços individuais e aspectos heróicos. Nesse sentido, um aspecto de definição do retrato moderno já estava lá: o uso da representação como privilégio de distinção social. Isso desde os patrícios, passando pelos imperadores e chegando aos papas.⁴¹¹ O critério de distinção social permaneceu ativo e vinculado a importantes figuras imperiais ou clericais durante a Idade Média. Às imagens, comumente vinculadas às narrativas, eram atribuídos aspectos sacralizantes. Essa prática da representação humana perdurou até, aproximadamente, o século XIV, quando alguns retratos foram feitos sem vínculos com a sacralidade e a figura humana, como escrevem Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche, ficou “livre das potências tutelares, divindades e santos patronos que velavam por ela”.⁴¹² É no início do Renascimento Italiano que os retratos são, de certo modo, desconectados da política, da religião e das narrativas, e a representação da figura humana “deixa de ser sagrada”,⁴¹³ se aproximando, novamente, da ideia de verossimilhança física, inclusive no retrato sepulcral que, durante a Idade Média, havia perdido a individualização dos rostos dos mortos para que figuras genéricas ocupassem o lugar de representação dos que partiam.⁴¹⁴

Entre os séculos XV e XVI a figura de pessoas consideradas honradas na sociedade ganhou espaço nas paredes e adquiriu funções para além da imortalização, como a função celebrativa e de glorificação de personalidades que, por estimado valor moral, intelectual, social, eram dignos de fama, servindo de exemplo de conduta ou retidão. Nessas novas funções da representação da figura humana, “o próprio rosto destacou-se num fundo neutro, girou lentamente no plano do quadro para enfrentar o espectador”,⁴¹⁵ porque de frente o aspecto fisionômico é mais bem detalhado e, pelo acesso frontal aos olhos e ao olhar, a decifração íntima, supunha-se, mais acessível. Salientada a importância da individualização e da atenção

⁴¹⁰ VIEIRA JÚNIOR, R. P. O poder dos retratos, retratos do poder: do gênesis sepulcral na Antiguidade às galerias de retratos do século XVI. In: II Encontro História, Imagem e Cultura Visual. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 8 e 9 ago. 2013. *Anais ... ANPUH-RS*, 2013.

⁴¹¹ VIEIRA JÚNIOR, *loc. cit.*

⁴¹² COURTINE, J. J; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 52.

⁴¹³ COURTINE; HAROCHE, *loc. cit.*

⁴¹⁴ VIEIRA JÚNIOR, *loc. cit.*

⁴¹⁵ COURTINE; HAROCHE, *loc. cit.*

à cópia, que deveria zelar fielmente pelo aspecto físico dos retratados, a relevância da presença real diante do retratista tornou-se muito importante. Daí a tomada do retrato como objeto de respeito e reverência que trará vez e lugar para a autonomia do retrato como objeto e, portanto, como mercadoria, o que aproximou a produção de um público em crescimento.⁴¹⁶ No século XVII e XVIII, a pintura de retrato cresceu em sucesso e passou a acompanhar mais de perto as mudanças estilísticas mais proeminentes na pintura, embora conservando, como gênero, a particularidade de ser “o modo essencial de representação do rosto”.⁴¹⁷

No século XIX, a burguesia, consolidada e próspera, também quis se ver retratada, quis se perpetuar em imagens de retrato. O que, segundo Galienne e Pierre Francastel, produziu a necessidade de “personalização” e criação de “tipos”, que seriam dotados da possibilidade de revelar e preservar a imagem da nova classe.⁴¹⁸ Mas durante esse século, a compreensão do retrato como gênero da pintura ganhou a companhia das questões relacionadas à técnica nascente da fotografia. Se até então um pintor de retratos era procurado pela sua habilidade e exímia destreza em captar traços individuais manualmente, a fotografia mostraria a capacidade mecânica de realização de tal tarefa. Embora tenham ocorrido tanto disputas quanto interações entre a pintura e a fotografia, que envolveu, inclusive, a ideia de autoridade da fotografia na representação do “real” em detrimento da pintura idealizadora, a pintura de retrato, enaltecida, então, como arte, conseguiu se manter prestigiada.

Com as novas questões sobre a pintura, embora não tenha ocorrido o abandono da produção de retratos, a presença física e as características individuais do modelo perderam espaço específico, pois foram capturados pela noção do retrato como uma pintura mesmo. Foi quando a individualização, ou melhor, a expressão da individualidade do retratado submergiu para deixar emergir o trato do artista com a prática da pintura. Houve, portanto, em finais do século XIX, na Europa, nas práticas de busca por uma nova pintura, o repensar sobre o retrato, distanciando-o, como aconteceu com uma parte da pintura, dos padrões tradicionais de representação, juntando-o nas novas discussões em torno dos modos de captação, representação e impressão pictural, assuntos que se encorpam e ganharam destaque no início do século XX.

No Brasil, a prática do retrato chegou junto com a família real portuguesa. Carregado de um aspecto artístico e de distinção, legitimação e hierarquia social, a pintura de retrato teve boa demanda na construção da representação familiar, portanto, com um aspecto doméstico e

⁴¹⁶ COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 52.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹⁸ FRANCASTEL, P.; FRANCASTEL, G. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978, p. 190.

privado, mas, também, com forte uso na construção da imagem pública de figuras com algum relevo social ou político. Esse interesse por parte do público na pintura de retrato abriu uma possibilidade de fonte de renda para muitos pintores, fonte que foi impactada pela fotografia. Embora a nova técnica, que não tardou em chegar e se desenvolver no país, tenha impactado o trabalho dos retratistas, pois foi vista como mais objetiva na apreensão e representação do real, com maior capacidade de nitidez e menor custo, a pintura de retrato foi evidenciada como distintiva, portanto, com uso social, porque mantendo o prestígio da arte, o que fez a produção desse gênero avançar pelo século XX no país, sendo, no período, Candido Portinari um dos mais proeminentes retratistas da elite brasileira.

Quer tenha se iniciado na pintura e se consolidado com a fotografia, a produção de retratos, no Brasil, teve presença na construção de arquétipos brasileiros e foi usado na sistematização e organização das relações sociais e do imaginário social sobre tipos ilustres, integrantes de famílias da alta sociedade, em grande parte homens públicos, empresários, políticos, poetas, pintores, escritores, esses seres dignos de, como nos períodos anteriores, terem sua figura perpetuada em imagens públicas.

Persistindo ao longo do tempo, o retrato, embora conserve partes de seus critérios na perspectiva geral e comum sobre o termo, desde o século XX, passou por transformações, tanto técnicas, como conceituais. Jean-Luc Nancy, havia chamado a atenção para as outras artes, além da pintura, que produzem retratos: a escultura, a literatura, a música, a fotografia, a coreografia, essas, as quais poderiam se juntar as artes do vídeo e o cinema, se entrecruzaram, na arte contemporânea, trazendo alguns retratos produzidos na interseção de linguagens, o que prevê, de imediato, a contaminação entre as linguagens e, nesse sentido, a clara presença do exterior na composição da representação de sujeitos. Assim, as delimitações modernas do gênero se dissolveram em tantas práticas e diálogos, quanto em meios e técnicas. As regras mais rigorosas, como forma de representação de um sujeito absoluto, em si e por si, sem que nada do exterior o deturpe, e as regras e definições compositivas mais rígidas, como a neutralidade do fundo, a ausência de sugestão de movimento, o foco e organização em torno do olhar do representado, sem que nada atrapalhe a apreensão da figura do sujeito, vão encontrar inúmeras experimentações em que, essas convenções não só serão sobrepostas por outras, como, em alguns casos, serão promotoras da apreensão da figura de sujeitos, sejam em práticas relacionadas com a produção da imagem, sejam naquelas que têm centralidade nos conceitos.

Na arte conceitual, embora o retrato possa ser raro,⁴¹⁹ sendo muito mais frequente o autorretrato, o formato, ou a remissão a ele, não é inexistente. A representação de um ou mais sujeitos pelo olhar e ideias de artistas que trabalharam com a orientação conceitual aconteceu, em alguns casos, através da tática da ironia. Algumas vezes, são composições em que os sujeitos, ao invés de se darem a ver, são opacificados ou mostrados em vias de desaparecer, ao invés de aparecer. São representados atravessados por elementos do exterior, são compostos neles e por eles. Essas características, algumas vezes, tratam da distância entre a fidelidade e a realidade, entre a apreensão e o que escapa dela, dão espaço para a construção de narrativas, relativizam narrativas dadas, pois jogam, *entre* e com essas categorias, um jogo irônico de desestabilização de formatos e conceitos e de criação de novas camadas de aproximação e compreensão da arte.

A expressão de um rosto humano em um retrato, desde o século XVI, é entendida como um sinal de identidade individual.⁴²⁰ Nesses termos, o retrato registra diferenças, singulariza sujeitos servindo à produção de distinções individuais, mas com sentido somente se em relação ao coletivo — quer esse coletivo seja um grupo familiar, uma comunidade, uma cidade ou país; nesse aspecto, o retrato de um sujeito transita entre a esfera particular, que é a de produção de uma individualidade, e a esfera pública, da coletividade, que o conhece e reconhece ou pode conhecer sua imagem e, quiçá, sua história. O retrato, carregando a imagem de uma figura sobre a qual se supõe a existência, transita entre tempos, o de um presente em que é produzida a imagem para o futuro e o da memória de um tempo passado.

Embora, e sobretudo na arte contemporânea, a imagem de um sujeito específico possa não ser categorizada como retrato nos termos mais rígidos dos estudos da representação humana, quase sempre há, nas imagens de pessoas, algo que convoca quem a olha para a busca pelo particular, que possa fazer com que a imagem conduza o observador ao indivíduo que ela mostra. Mas encontrar esse indivíduo nem sempre é possível. É nesse sentido que a ideia de retrato é trazida para pensar os trabalhos *Anonymous* (1975), *Da série: Anônimos* (1976) e *Tiro ao Alvo* (1979-80), todos produzidos por Paulo Bruscky.

Sabe-se que a categorização de uma obra em termos de retrato pode ser reducionista, porque ao mesmo tempo em que inclui elementos formais que conduzem ao termo, exclui outras apreensões em torno da ideia de representação da figura humana, e essas outras apreensões são

⁴¹⁹ FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no Museu**. São Paulo: MAC USP; Editora Iluminuras, 1999, p. 115.

⁴²⁰ COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 11.

importantes para se pensar a ironia nesses trabalhos. Nesse sentido, as breves considerações sobre retrato e a própria ideia de retrato são tomadas aqui não para realizar uma delimitação classificatória das obras, mas como tentativa de entrar no que se supõe ser um jogo irônico. Porque nesses trabalhos de Paulo Bruscky, os retratos fotográficos, ou melhor, para ter mais exatidão, os negativos fotográficos em formato de retrato são deslocados para o campo semântico de trabalhos de arte conceitual e passam a significar em relação com outros elementos que são reunidos pelo artista.

3.1.1 Retratos anônimos

Na atualidade, momento em que já não há confiança nas imagens, pois estamos sobrecarregados delas, Jacques Rancière busca por uma espécie de “destino das imagens” e se propõe a examinar se quando pensamos em imagens entendemos que é de uma realidade “simples e unívoca” que elas nos falam e ainda se não deveríamos pensar, sobre a mesma palavra imagem, várias funções que são problematizadas pelo trabalho da arte. Considerando dois discursos: (1) a ideia de imagem como substituta da realidade ou, o seu inverso, (2) de que não há mais imagens, apenas a realidade que se representa a si mesma, o autor lança uma reflexão: “se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem.”⁴²¹

Sobre tais aspectos, deve ser levado em conta que compreender que o Outro é a oposição do Mesmo é simples, mais difícil é entender o que é o Outro invocado por uma imagem. Sobre o Outro, Rancière coloca a questão: “diante de que sinais se pode reconhecer sua presença ou ausência?”⁴²² Para Marie-José Mondzain, desde o início do século XX, as questões da imagem se tornaram cada vez mais importantes. Para ela, a imagem é polissêmica, ou seja, a imagem nunca é simples ou unívoca, além disso, há sempre uma negociação dos olhares entre o que está presente e o que está ausente.⁴²³ Mondzain explica que a palavra imagem, do latim “*imago*”, traz várias nuances, no entanto é interessante notar que no latim a palavra *imago* é conectada às práticas funerárias e, portanto, “sem dúvida ligado à experiência da morte, do desaparecimento e do que é retido daqueles que não estão mais aqui.”⁴²⁴ Pois só a

⁴²¹ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 9-10.

⁴²² RANCIÈRE, *loc. cit.*

⁴²³ MONDZAIN, M. J. Imagem, Sujeito, Poder. **Sens Public**, 8 jan. 2008. Entrevista. Publicada originalmente em: <http://sens-public.org/spip.php?article500&lang=fr> trad. Vinícius Nicastro Honesko.

⁴²⁴ MONDZAIN, *loc. cit.*

imagem poderia fazer visível uma ausência, a imagem seria, então, uma presença icônica do Outro, de algo ou alguém que não está.

Mas é preciso saber, como escreve Rancière, se quando falamos em Outro e em Mesmo entendemos aí que há uma alteridade. Porque a alteridade, independente das propriedades materiais, entra na própria composição das imagens, já que estas são, segundo ele, operações, “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”.⁴²⁵ Imagens articulam e desarticulam aquilo que é visível e sua significação, por isso nunca podemos entender a imagem como uma “realidade simples”. Além disso, a palavra imagem, para Rancière, designa duas relações diferentes: uma relação simples, que seria caracterizada pela produção da semelhança com um original, não necessariamente fidedigna, mas suficiente para ocupar o seu lugar (o que faria presente uma ausência, ainda que em partes) e há a arte, resultado de operações que alteram a semelhança, produzem uma distância com o original, operam uma dessemelhança.⁴²⁶

Ainda que durante muito tempo, tenha sido próprio da arte ser semelhante, como explica Rancière sobre o que ele denomina de regime representativo, em nosso tempo, o imperativo da arte é não ser semelhante, mesmo que haja uma relação com o real através de fotografias, vídeos e objetos do cotidiano. Há uma oposição à semelhança, embora o que se oponha não seja a operatividade da arte, mas a presença sensível, a consubstanciação, “o absolutamente outro que é também absolutamente o mesmo”.⁴²⁷

Conquanto tenha considerado, a princípio, a imagem como designando duas coisas diferentes — as técnicas que produzem semelhança e as imagens da arte, que produzem dessemelhanças — ainda assim, Rancière afirma que a arte reencontra a semelhança em seu caminho — é o que ele chama de arquissemelhança, que seria a semelhança originária, porém não como uma cópia da realidade, mas como um testemunho. Na contemporaneidade seria a arquissemelhança a alteridade reivindicada para a imagem ou que se esvaiu dela, e é a arquissemelhança o que surge ao querer separar, a partir dos modos de produção, o simulacro da verdadeira imagem. Essa arquissemelhança é manifesta na fotografia:

E a fotografia (...) assiste a inversão de sua imagem. A partir de então é percebida, diante dos artificios picturais, como a própria emanação dos corpos, como uma pele

⁴²⁵ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11-12.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 16.

descolada de sua superfície, substituindo positivamente as aparências da semelhança e driblando as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação.⁴²⁸

A fotografia surgiu durante o regime representativo das artes, na articulação entre o dizível e visível e foi este regime que permitiu que a fotografia se desenvolvesse como “produção de semelhança e como arte”:

Ela [a fotografia] tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido.⁴²⁹

Já Susan Sontag vê as fotografias como artefatos, “lascas fortuitas do mundo”, que, ao mesmo tempo, tiram partido da arte e da magia do real: “São nuvens de fantasia e pílulas do real,”⁴³⁰ o que acaba por corroborar com a ideia de que as fotos são testemunhas ao mesmo tempo em que são impermeáveis.

Segundo Rancière, foi no regime representativo das artes que ocorreu certa variação da semelhança, ou seja, onde se deu a alteração entre as relações do dizível e o visível e entre o visível e o invisível. Foi quando as palavras e as formas se relacionaram através de novos procedimentos.⁴³¹ Já então no que Rancière chama de “regime estético das artes”, que teve início no século XIX, a imagem deixou de ser a expressão de pensamentos e sentimentos ou um duplo, ou ainda uma tradução, e passou a ser “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” — “palavra muda” — com dois sentidos: “capacidade de exhibir os signos escritos num corpo, as marcas diretamente gravadas por sua história, mais verídicas que todo discurso oralmente proferido”⁴³² e, ao contrário, a incapacidade de transferir significações, a imbecilidade como potência, a insignificância como grandeza.

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos.⁴³³

⁴²⁸ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 18.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁴³⁰ SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 84.

⁴³¹ RANCIÈRE, *ibidem*, p. 21.

⁴³² *Ibidem*, p. 22.

⁴³³ *Ibidem*, p. 23-24.

O século XIX é o momento em que cresce a produção e a disseminação de imagens através do que Rancière chama de “grande comércio da imageria coletiva,”⁴³⁴ a arte passa a servir à funções diversas e ao mesmo tempo complementares: representando e trazendo definições sobre os membros de uma sociedade; criando imagens e palavra em torno de produtos para fazer com que ficassem mais atraentes; reunindo, graças às prensas e à litografia, conhecimentos enciclopédicos; colocando no campo visual, inclusive através de revistas ilustradas, os tipos comuns de uma sociedade.⁴³⁵

É esse também o momento em que surgem elementos das grandes hermenêuticas e os ensinamentos — de Honoré de Balzac, Karl Marx, Sigmund Freud — que iriam colaborar para as empreitadas de análise e decifrações de sintomas que se solidarizaram com as operações da arte e com as formas de imageria; e é isso que se poderia chamar de “destino das imagens”: “o destino do entrelaçamento lógico e paradoxal (...) da arte e da não-arte, da mercadoria e do discurso. Seriam esses entrelaçamentos que o “discurso midialógico contemporâneo” procura eliminar, reduzindo “as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens” às propriedades da mídia em que são produzidas ou transmitidas.⁴³⁶

No entanto, as imagens que vemos expostas hoje, em museus e galerias, são testemunhas de que a produção social da semelhança, as dessemelhanças das operações artísticas e os discursos permanecem, e podem, segundo Rancière, ser classificados em três grandes categorias: “imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica.”⁴³⁷ Como “imagem nua”, Rancière entende “a imagem que não faz arte, pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses”⁴³⁸ — são imagens reunidas com a ideia de rastro histórico, fotografias que testemunham uma situação que não seria possível ou tolerável vê-las com outra forma de apresentação.

“Imagem ostensiva” seria a imagem que também possui “presença bruta, sem significação”, mas é tomada em nome da arte. A presença bruta é posta diante de potências de sentido que fazem com que sua presença se altere: “os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam”. Na imagem

⁴³⁴ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 24.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 25

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴³⁸ RANCIÈRE, *loc. cit.*

ostensiva a presença bruta da imagem é reorganizada como apresentação da presença que permite “identificar as dessemelhanças da arte com os jogos da arqui-semelhança”.⁴³⁹

E existe o que Rancière chama de “imagem metamórfica”, que seria contraposta à imagem ostensiva. Essa categoria abarcaria o trabalho de arte que joga com as formas e com os produtos da imageria rearranjando imagens circulantes, mas não com o intuito de desmistificar, e sim para jogar com a inconstância da dessemelhança e com as semelhanças que são também ambíguas.⁴⁴⁰ Tais imagens, possivelmente heterogêneas, seriam reorganizadas e apresentadas ao público como “um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns.” Acionando uma dupla metamorfose, a imagem metamórfica seria uma “cifra de história e a imagem como interrupção”, tornando opacas e estúpidas a necessária nitidez de imagens produtos, reelaborando objetos e imagens indiferentes, valorizando o poder de vestígio que encerram para instaurar entre a inconstância desses elementos novos potenciais.⁴⁴¹

Essas três categorias possuem uma lógica, são “três maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história”,⁴⁴² são também maneiras de aceitar ou negar a relação entre arte e imagem e, independente da lógica de funcionamento de cada categoria, há pontos confusos que obrigam a pensar a característica de umas em outras, isso acontece inclusive com a imagem “nua”, dedicada ao testemunho, que sempre carregará mais do que aquilo que está exposto, pois também traz o que está oculto: “As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento.”⁴⁴³

As imagens metamórficas, que são, por princípio, indiscerníveis, mudam os suportes das imagens da imageria, dando novos dispositivos que permitem que sejam vistas e narradas de outras formas. O indiscernível permite que a interpretação ocorra em mais de um sentido, por isso é preciso que a imagem metamórfica empreste da imagem ostensiva a aura de obra de arte, também poderia ser necessário que a imagem metamórfica fosse levada ao espaço do museu, ou ainda, seria necessário avisar ao espectador que se trata de uma obra de arte, às custas de não atingir o efeito desejado. Pois na imageria coletiva também existem interrupções, rearticulações que metamorfoseiam imagens, e elas estão por toda parte, não apenas em

⁴³⁹ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 33.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 36.

⁴⁴³ RANCIÈRE, *loc. cit.*

“santuários”,⁴⁴⁴ como podem ser entendidos os museus. As imagens metamórficas, assim como as ostensivas e mesmo as nuas, necessitariam, sempre, de uma narrativa, uma operação a mais para “transformar os produtos das operações da arte e do sentido em testemunhos de um Outro imaginário”.⁴⁴⁵

Na arte contemporânea, como um subtexto, o discurso da memória é recorrente em muitos trabalhos de artistas que buscaram ou buscam relembrar as experiências extremas, de atrocidades, genocídios e diásporas, cometidas por violências de Estados. Estados que também buscaram, e buscam, produzir políticas de esquecimento. As memórias, restos de traumas, são, muitas vezes, rearticuladas através de vários processos artísticos, como o uso da imagem de desaparecidos ou de imagens que remetem a eles ou aos seus desaparecimentos.⁴⁴⁶ A memória seria um modo de procurar e fazer presente, ainda que metaforicamente, os ausentes e, com isso, talvez tentar impedir que o vazio, a amnésia social, minimize ou obscureça os eventos catastróficos que levaram, e levam, várias pessoas à morte ou ao desaparecimento.

A busca por relembrar de eventos catastróficos, como afirma Maria Angélica Melendi, não é a necessidade de uma memória total que, como escreve Jorge Luis Borges em *Funes, o memorioso*,⁴⁴⁷ seria excessiva e, portanto, paralisante, mas uma memória que teria como função restabelecer sentidos, resgatar algo do que foi abandonado. Uma memória que, ativada, no caso da América Latina, talvez, permitisse “(...) refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do Estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda hão de ser”.⁴⁴⁸ Aí estaria a importância da rememoração fragmentária da arte, em oposição às construções monumentais e institucionalizadas. Esse pensamento de Melendi pode ser posto em diálogo com as considerações de Paul Ricoeur quando este escreve sobre a busca por uma memória integral, que se caracteriza por um abuso de memória que se constitui, então, em um abuso de esquecimento: “os abusos de memória tornam-se abusos de esquecimento.”⁴⁴⁹ Nesse sentido, para Ricoeur, o perigo maior da memória e para a memória está “no manejo da história

⁴⁴⁴ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 38.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁴⁶ No artigo intitulado *Entrevedo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas*, Ana Carolina Lima Santos analisa as produções artísticas de Marcelo Brodsky, Gustavo Germano e Cristian Kirby, que se apropriam e recompuseram, em estratégias próprias, imagens de vítimas das ditaduras do Brasil, Chile e Argentina. SANTOS, A. C. L. *Entrevedo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas*. **ARS**, São Paulo. Ano 16, n. 34, São Paulo, dez. 2018, p. 233-259.

⁴⁴⁷ BORGES, J. L. *Funes, o memorioso*. BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 109-118.

⁴⁴⁸ MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 108.

⁴⁴⁹ RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 455.

autorizada, imposta, celebrada, comemorada — a história oficial” porque funciona como uma “forma ardilosa de esquecimento”.⁴⁵⁰

Em alguns trabalhos artísticos e em iniciativas populares, há uma tentativa de impedir que o véu do esquecimento caia sobre os acontecimentos que vitimaram tantas pessoas.⁴⁵¹ Nesses trabalhos e situações há algo em comum: de uma forma ou outra, as imagens, de modo especial fotografias, em grande parte fotografias de famílias, são evocadas para tornar presente a ausência, para impedir o esquecimento, para renovar a memória. Sobre o uso de imagens fotográficas, Melendi escreve:

A utilização da fotografia vernacular — carteira de identidade, álbuns de casamento, de família, de férias — nos processos comemorativos das catástrofes contemporâneas vem apontando para uma apropriação comunitária da rememoração, antes delegada aos desígnios do poder. Tornar pública a imagem familiar denota o inenarrável da tragédia e, ao mesmo tempo, seu caráter mais obscuro e perverso. (...) o uso da fotografia já é um procedimento de rememoração e de protesto comum em todos os lugares onde há assassinatos ou massacres, na América Latina ou fora dela.⁴⁵²

Para Melendi, as situações de uso de fotografias como forma de ativar a memória estão ligadas à crença de que ela — a imagem fotográfica — é capaz de afirmar a presença de seu referente.⁴⁵³ “como uma pele descolada de sua superfície”, escreve Jacques Rancière,⁴⁵⁴ a fotografia teria uma importância estratégica para certificar a existência de tempos ou seres que já desapareceram, pois cria um efeito de presença de algo, alguém ou um tempo que já não são, porque “Nem a consciência do arbitrário da imagem fotográfica logra afastar de nós a ideia de que um resto dessa pessoa ausente está nos olhando desse fragmento de papel impresso.”⁴⁵⁵

Talvez hoje seja dispensável ligar a ideia de imagem fotográfica ao “fragmento de papel”. Quem sabe fosse mais lógico pensar na ideia da imagem como fragmento apenas, algo que, ainda que indeterminado e residual, e apesar de várias discussões acerca do estatuto de verdade da fotografia, mantém uma conexão com a ideia de que algo ou alguém esteve diante

⁴⁵⁰ RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 455.

⁴⁵¹ Em *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*, Melendi fala sobre trabalhos de arte vinculados e não vinculados aos Estados latino-americanos, trata de esculturas e monumentos erguidos em memória dos vencidos, também aborda iniciativas populares que tentam impedir o apagamento das memórias da ditadura. MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 241.

⁴⁵³ *Loc. cit.*

⁴⁵⁴ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 18.

⁴⁵⁵ MELENDI, *op. cit.* p. 242.

da câmera, portanto existiu. A fotografia, tal como o retrato outrora, teima em manter a ideia de que ela está ligada ao seu referente real, como um rastro.

Imagens fotográficas — que foram feitas, talvez, para conservar os sujeitos fotografados do aniquilamento do tempo, ou marcaram mesmo seus processos de execução, como as vítimas do Khmer Vermelho no Camboja⁴⁵⁶ — são retiradas de arquivos, apropriadas, reorganizadas — às vezes em séries — e ressignificadas, proliferando sentidos que podem reatualizar memórias apagadas pelos processos amnésicos da sociedade.

Essas imagens, retiradas de arquivos — públicos ou privados — que foram ou são usadas em trabalhos de arte que se pretendem ou que podem ser entendidas como formas críticas às situações do mundo — se aproximam e se distanciam de fatos como testemunhas mudas de situações terríveis, muitas vezes manifestam, em um mesmo trabalho, a relação entre questões como representação, memória, falsificação, história, ficção, rastro e algo da realidade. Como uma tática para que possamos “interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência”,⁴⁵⁷ a arte teria uma força capaz de perturbar percepções sólidas, provocar estranhamentos e, através disso, gerar algum conhecimento sobre o passado.

Como imagens metamórficas, nos termos de Rancière, Paulo Bruscky se apropria de imagens de arquivos,⁴⁵⁸ de elementos que não são especificamente da esfera das artes, para propor trabalhos de arte que remetem, através da tática da ironia e do formato de retrato, aos desaparecidos políticos, vítimas da ditadura militar brasileira.

Desde a infância, Bruscky sempre teve proximidade com a fotografia e com os processos fotográficos. Seu pai, Eufemius Bruscky, era fotógrafo e tinha um ateliê na cidade natal do artista, Recife/PE. Assim, desde o início da idade escolar, Paulo Bruscky, incentivado pelo pai, passava algum tempo no ateliê fazendo experiências com os processos fotográficos, ampliando ou colorindo imagens originalmente em preto e branco.⁴⁵⁹ A manipulação de fotografias, o trabalho com elas, e daí talvez até a intimidade com o uso de imagens prontas,

⁴⁵⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição no Camboja (1975 – 2013). In: FREITAS, A.; GRUNER, C.; REIS, P.; KAMINSKI, R.; HONESKO, V. (org.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo, Intermeios, 2016, p. 15-34.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁵⁸ Algumas imagens de *Middle Class & Co*, (1971), de Regina Silveira, trabalho abordado no primeiro capítulo, podem ser pensadas, também, em termos de ironia em retrato, já que a representação do rosto humano é também problematizada; mas lá a ideia parece vinculada mais claramente à ideia de homogeneização em massa, o próprio título trata de categorizar esses sujeitos em uma classe. Assim, as figuras que são efetivamente representadas pela artista, através de um procedimento de apropriação de imagens veiculadas em mídia de massa, representam mais do que sujeitos de si, sujeitos de uma classe, de uma massa em que a individualização é suprimida, exceto quando uma ou outra figura é destacada, pela artista, mas na própria multidão.

⁴⁵⁹ BRUSCKY, P. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 9.

podem ter permeado o imaginário do artista desde antes do início de sua carreira, algo que pode ter favorecido certa intimidade no uso de imagens de outras pessoas em composições e recomposições variadas, que aparecem ao longo de sua ampla produção artística.

O termo anonimato ou a ideia de anonimato perpassa vários trabalhos de Paulo Bruscky e esse anonimato é vinculado, muitas vezes, à imagem com formato tradicional de retrato. Isso acontece com duas propostas, uma de 1975 e outra de 1976, em que o artista se apropriou de negativos fotográficos e os dispôs em papel cartão, em diferentes formatos e composições, em forma de postais. Em algumas imagens, as figuras são dispostas em sequências que parecem aleatórias, como em *Anonymous* (1975) [Figura 31], em que quatro diferentes perfis aparecem simultaneamente. Em outros as imagens negativadas são individualizadas, isoladas sob o título *Da Série: Anônimos* (1976) [Figura 32].

O formato postal, uma vertente da arte conceitual, foi muito utilizado por artistas da década de 1970 que aderiram à rede de arte postal ou de arte correio. Paulo Bruscky foi muito atuante na rede. Muitos de seus trabalhos que circularam, ou foram pensados para ser postos em circulação (e que hoje ocupam espaço em catálogos e em exposições), contém, quase sempre, alguma ironia vinculada à política do Brasil e da América Latina e às situações decorrentes das ditaduras — como a violência, a repressão, as mortes, os desaparecimentos, os desaparecidos, a pobreza, a fome. Os trabalhos de Bruscky encontraram correspondência em vários artistas, brasileiros e estrangeiros, que denunciavam, muitas vezes, através da arte correio, a truculência dos Estados autoritários. Assim parece ocorrer em *Anonymous* (1975) e em *Da série: Anônimos* (1976), de Paulo Bruscky.

Nesses trabalhos, o acesso ao *entre* do jogo irônico parece estar no lampejo entre identificação e individualidade dos negativos fotográficos, ofuscado pelas palavras que significam justamente a falta de nome próprio, de identificação. Embora a ironia nesses trabalhos possa ser pensada como uma simples substituição de um significa pelo outro, o *entre* nesse jogo irônico mostra mais camadas. É possível percebê-las como táticas quando o sentido mais imediato — que estaria na literalidade da relação entre a não identificação dos sujeitos nas imagens não reveladas e a referência ao anonimato pela própria palavra — ao invés de obliterar, indica a entrada no jogo irônico.



Figura 31: *Anonymous*. Paulo Bruscky, 1975.
Fotografia colada sobre cartão, 15,5 x 10,9 cm

Discorrer sobre esses trabalhos como irônicos, importante ressaltar, não é pensar a ironia como humor — ironia não é sinônimo de humor —, é pensá-la como uma tática, um jogo de pensamento, portanto como um modo dinâmico, que, por ter um importante aspecto de crítica, invoca e relativiza discursos, noções, posições e normas; incita ou demonstra avaliações; tensiona certezas; desloca convicções.

A representação de sujeitos, justapostos em uma única imagem, em *Anonymous* (1975) ou individualizados, em *Da série: anônimos* (1976), remetem às fotografias de identificação que, por sua vez, lembram os retratos identitários. Por outro lado, inversamente, aludem à fixação das características de um sujeito em um retrato, ou seja, em uma imagem, mas como critério de identificação e não de identidade.⁴⁶⁰ A tática irônica começa por invocar e relativizar as certezas, através do formato do retrato e da transformação da identidade de um sujeito, esse que passa, nas sociedades de massa, a ter o nome acompanhado por um número.⁴⁶¹ Courtine e Haroche escrevem que: “Com o aparecimento das sociedades de massa, a identidade de cada indivíduo tende a apagar-se, os rostos a tornarem-se anônimos. (...) trata-se presentemente de identificar indivíduos. Os retratos já não têm um nome, mas um número.”⁴⁶² Número que o marca e borra os traços do rosto, rebaixando a ideia da expressão de si e por si da individualidade do retrato — que foi, durante algum tempo, produzido como sinal de identidade individual e de distinção — ao usar a imagem de pessoas para satisfazer a necessidade de controle pela identificação.

Em *Anonymous* (1975), há quatro imagens de quatro adultos de aspecto masculino, trajando paletó e gravata. Há uma regularidade na repetição dos negativos e uma irregularidade na composição. Os dois negativos da esquerda têm um deslocamento, em desequilíbrio, para a direita. A simetria, na composição com as quatro imagens em tamanhos proporcionais, é parcialmente quebrada pelas linhas das margens das duas figuras da esquerda que pendem, o que sugere certa falta de zelo ou de preciosismo estético e cuidado com a composição.

A roupa que as quatro figuras estão vestindo, paletó e gravata, é comumente chamada de traje executivo, justamente por ser usada por pessoas que ocupam funções executivas, seja

⁴⁶⁰ O termo identidade é entendido como complexo em sua estrutura e definição. A intenção aqui não é, portanto, colocar em discussão as possibilidades de compreensão do termo, desde o Renascimento até a atualidade, mas pontuar que o termo identidade é entendido, aqui, vinculado à ideia de retrato, como um modo de expressão de algo de uma individualidade. Ainda que se saiba que, mesmo nesses termos, na contemporaneidade, a ideia é cambiante, móvel, relacional e, portanto, em processos conscientes e inconscientes, está em constante transformação.

⁴⁶¹ COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 192.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 195.

na esfera pública ou privada. Na esfera privada, executivos têm a função de gerir uma organização, uma empresa. Na esfera pública, Executivo refere-se também a um dos três poderes da base da Teoria dos Três Poderes de Governo de Estado⁴⁶³ que, no âmbito Federal, corresponde ao cargo ocupado pelo Presidente da República, em conjunto com os Ministros indicados por ele. A função do Poder Executivo tem por base a administração dos interesses públicos, respeitando e executando as leis e as normas vigentes no Estado. Se o formato de retrato e o traje usado pode remeter a um recorte, que porventura tenha sido realizado, na galeria que imortaliza as imagens de presidentes da República, não seria sem ironia. Novamente, a falta de primazia estética, o desequilíbrio, e as imagens negativadas configurariam o trabalho em um acinte, tanto em relação às pessoas dos presidentes, quanto ao formato tradicional de retrato pelos quais os sujeitos que ocupam o cargo de Executivo devem ser representados.

As imagens desses sujeitos, sem nomes, não parecem representar figuras ocupantes de cargos importantes, ao contrário, e talvez pela falta de zelo na composição do postal, os aproximam de sujeitos comuns, massificados e numerados, número que aparece na figura que ocupa a parte inferior direita da composição. Nessa imagem, mesmo com a inversão do negativo, nota-se a inscrição de um número, na altura do peito da figura, que é seguido pela indicação “Polegar Direito”, logo abaixo da imagem: trata-se de uma cópia de um documento de identificação. Esse número, que é atribuído à pessoa e que a identifica nas instituições de controle, não serve, no entanto, para que algo de sua personalidade e história apareçam. O termo, em inglês, *Anonymous*, que dialoga com o estrangeiro, reforça a homogeneização desses seres sobre os quais nada é possível saber, exceto que apresentaram, no instante da captação de suas respectivas imagens, essas silhuetas.

Em *Da série: Anônimos*, os negativos são isolados, o que sugere outra camada de ironia: individualizados no trabalho, essas figuras são, no entanto, indicadas, uma a uma, como sendo parte de uma série de anônimos. Embora o isolamento remeta ao retrato, este não aceitaria honras, sobretudo porque não permite reconhecimento.

Nos dois trabalhos, a estética classificatória dos documentos oficiais é tomada e problematizada pela força da ironia, porque reproduz a ideia de identificação, mas exclui duplamente a identidade dos sujeitos: pelo anonimato que é confirmado pelo perfil não revelado e deste, elemento que conduz à outra camada de ironia, a ideia tradicional de retrato que teria

⁴⁶³ MONTESQUIEU, C. de S. **O Espírito das Leis**. Int., trad. e notas de Pedro Vieira Mota. 7ª ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

como função a fixação dos aspectos individuais de um sujeito. Em outro aspecto, o técnico e formal dos trabalhos, a apropriação e colagem de negativos fotográficos em papel cartão, e a própria semântica do negativo frustram dois poderes da fotografia: o de “fixar a instantaneidade da expressão e [o de] assegurar a reprodutibilidade dos rostos”.⁴⁶⁴ Na profundidade do que não é dado a ver, o observador enfrenta o desconhecimento do outro no desconhecido das imagens. Os rostos dessas pessoas que figuram nos trabalhos de Bruscky são lugares profundos e provocam o jogo do *entre* a expressão e a inexpressividade, pois, como escrevem Courtine e Haroche, o rosto é o lugar mais íntimo e mais público do indivíduo:

(...) aquele que traduz mais directamente e da maneira mais complexa a interioridade psicológica e também aquele sobre o qual incidem os mais fortes constrangimentos públicos. São em primeiro lugar os rostos o que se investiga, os olhares que se procura surpreender para decifrar o indivíduo.⁴⁶⁵

Os rostos espectrais, retidos pela não revelação, parecem pedir para que se entre no jogo e investigue quem são, pois só a investigação poderia os tornar apreensíveis, ainda que anônimos, como pessoas que eram, como sujeitos de suas próprias histórias, mas o olhar de quem observa não os alcança, não é possível ver os sujeitos que têm suas imagens apropriadas pelo artista, ainda que haja o desejo de encontrá-los.

⁴⁶⁴ COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. História do Rosto. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 196.

⁴⁶⁵ COURTINE; HAROCHE, *loc. cit.*



Figura 32: *Da série: anônimos*. Paulo Bruscky, 1976.
Negativos (em papel) de lambe-lambe colados sobre papel cartão, 16 x 11 cm

Os sinais, exigidos na construção, seja em termos de identidade ou identificação, os traços expressivos e particulares desses sujeitos estão apagados, não subsistem no negativo, são ilegíveis, não perpetuam as figuras. Ao contrário, irreconhecíveis, mostram o seu anônimo apagamento. Não é possível encontrar um olhar que clame por reconhecimento, que devolva o olhar do espectador que os escrutina. Essa ausência de traços, essa ausência de expressão e de olhar coloca-os no mistério maior das imagens: esses negativos são, ao mesmo tempo, representações e não representações desses sujeitos, são não retratos de retratados. Por outro lado, as subsistências dos espectros remetem, pelo desaparecimento dos traços, do rosto e do corpo, ao vazio da memória.

Os negativos fotográficos também fundam, nas imagens, pelo clarão do contorno dos cabelos no filme escuro, algo como uma auréola, forma tradicional de representação de santidade na pintura, algo que remete à aura e que poderia promover um jogo irônico de santidade para essas figuras anônimas. Essa reflexão poderia encontrar diálogo com Walter Benjamin, para quem o rosto seria o último reduto da “aura”. Mas Benjamin é claro em dizer que essa aura estaria presente nas imagens de amantes ausentes ou de falecidos, porque quem olha fotos de rosto de pessoas queridas, realiza um ritual de contemplação, tal como ocorria na pintura, porque haveria ainda, nessas imagens de pessoas ausentes, o inacessível de momentos congelados no tempo e no espaço. A permanência da aura de que Benjamin fala, estava ligada ao desenvolvimento técnico da fotografia, momento em que eram produzidos os primeiros retratos e uma espécie de halo ou vapor se formava ao redor do rosto do retratado. O negativo fotográfico alude ao halo, mas como representação do cabelo, está na figura e não emana dela.⁴⁶⁶

Perturbando a percepção, os sujeitos que impregnam os negativos, apropriadas por Paulo Bruscky, são fugidios, instáveis, inapreensíveis, exceto como memória, mas não se sabe de quem. Por terem aspecto espectral tensionam a memória pela ironia do dado inapreensível: são autônomos e anônimos, presos aos seus referentes sobre os quais nada se conhece. Embora continuem sendo, considerando os termos de Didi-Huberman, retratos, mantendo, inclusive, uma fidelidade ao modelo, não é possível acessá-los, porque marcam justamente a ausência, poetizam o desaparecimento. Nesse sentido, esses trabalhos de Bruscky se ocupam não da ausência da face propriamente, mas do impedimento do acesso às imagens delas. São presenças

⁴⁶⁶ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 98-99.

de ausências de rostos. No *entre* do jogo da ironia com a ideia de retrato, Bruscky omite os olhares dos representados e traz aos olhos do observador o inacessível.

Os negativos fotográficos são como fantasmas que remetem às pessoas desaparecidas, mas nada se sabe delas. Nenhuma expressão, marca ou olhar. Nada. Anônimos, diferentes entre si, permanecem na estranheza, flutuam em uma falta de lugar. Suas memórias, clandestinas, não se abrem para a compreensão. Seus olhares não reencarnam. É então, pela ironia, que Bruscky, nessas montagens, materializa a ideia da narrativa do desaparecimento, sob a qual se esconde perseguições, prisões, torturas, assassinatos e ocultamento de corpos, e dá espaço para a memória ao remeter o observador ao apagamento das memórias desses sujeitos — anônimos, desconhecidos — e, ainda mais, sobre o apagamento da memória sobre quem ou o que causou seus desaparecimentos.

Nesses dois trabalhos de Bruscky, outra ironia, nada liga os sujeitos ao interior deles mesmo, todas as ligações que se podem fazer são com o exterior, pois não há como saber sequer se esses negativos fotográficos são de sujeitos de suas próprias histórias ou se representam as histórias de outros. Assim são tomadas como representação da representação. Não se sabe quem realmente são, quem foram, não se sabe ficcionalmente e individualmente quais sujeitos representam na obra. São todos postos no geral do anonimato. Bruscky coloca o observador diante de seu próprio não saber sobre a representação. Método que, por irônico, pode provocar um enlace emocional do observador com a própria falta de conhecimento e de memória.

Em outro aspecto, essas imagens e o modo como são mostradas fazem lembrar, também, dos cartazes de “procurados”, tanto aqueles usados pela ditadura, como os usados pelas famílias dos “desaparecidos” políticos que, na busca por notícias de seus familiares, produziram cartazes utilizando imagens das vítimas.

O uso da imagem de pessoas pelos órgãos da “comunidade da informação” — SNI — e pela comunidade da segurança — estruturados, como visto, no Doi-Codi — foi prática comum durante a ditadura. Dados pessoais, como nome ou apelido, e, principalmente, os retratos fotográficos estamparam cartazes que eram veiculados em todo o país, atrelando às imagens de pessoas, anunciadas como “procuradas”, às categorias de “bandido”, “terrorista”, “assaltante”, “assassino”⁴⁶⁷ [Figura 33 e Figura 34]. Esses retratos usados pelo Estado na busca por “inimigos” mostra o uso da imagem de uma pessoa, de figura como uma identidade, servindo

⁴⁶⁷ ARQUIVO NACIONAL. Banco De Dados Memórias Reveladas. Ministério da Justiça. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/71036505/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_71036505_an_02_d0001de0001.pdf. Acesso em: 17 dez. 2021.

36505 - **BANDIDOS TERRORISTAS**
 PROCURADOS PELOS ORGÃOS DE SEGURANÇA NACIONAL

ANTONIO SERGIO DE MATOS (MORENO) ALN	AGOSTINHO FIORELÍSIO (ERNESTO) ALN	MARIA AMÉLIA DE ARAUJO SILVA ALN	RICARDO APSAUA (FERNANDES) ALN	YARA YAVELBERG (CLAUDIA) VPR
CLAUDIO DE SOUZA RIBEIRO (SILVIO) VPR	DILSON CARDOSO (SILVA) VPR	MARIO DE FREITAS GONÇALVES (DUDU) ALN	DARCY TOSHIO MIAQUI ALN	JOSÉ RAIMUNDO DA COSTA (JULIO) VPR

BR DFANBS VB GNC/AAAT 10/8/95 am02 p. 2/2

**AO VER QUALQUER DELES AVISE O PRIMEIRO POLICIAL QUE ENCONTRAR OU
 TELEFONE PARA 221-1023 221-1803 228-6675**

Figura 34: "Bandidos Terroristas" - Cartaz produzido pela ditadura.
 Fotografias de procurados pelos órgãos de informação, 1971, 2/2.

3.1.2 *Tiro ao alvo*

Figura 35: *Tiro ao alvo*. Paulo Bruscky, 1979. Serigrafia e colagens, negativo fotográfico de lambe-lambe, impressos diversos, decalcomania, fita de tecido e nanquim sobre papel, 96 x 66 cm.

Tiro ao alvo (1979)⁴⁶⁹ [Figura 35] é um trabalho em técnica mista que apresenta uma lógica de montagem, comum na arte conceitual, que remete às construções dadaístas e surrealistas, de apropriação, composição, recomposição e apresentação de objetos banais como arte provocadora. Philippe Dubois escreve que é com os dadaístas e surrealistas que encontrar-se uma das fundações das relações entre arte contemporânea e fotografia, já que com eles a fotografia foi tomada também como um “dado icônico bruto e manipulável”, portanto possível de ser integrado em diversas realizações em que “o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos”, inclusive de agressão, denúncia e crítica. Ainda que o uso de imagens fotográficas possa ter objetivos particulares, Dubois diz que há uma espécie de “vontade global”:

(...) por um lado, integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de *grande amálgama de suportes*, como se essa imagem devesse ser dessacralizadas, trazida de volta à condição de objeto (quase de consumo) e até de desejo, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais, fazer corresponder *jogos de combinações simbólicas*: as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de ideias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de metaforização positiva e expansiva.⁴⁷⁰

Nessa composição, Bruscky reorganiza imagens, materiais e objetos, apropriados de outras áreas que não a especificamente artística, combinadas em colagens e algumas inscrições. Produzida no contexto em que entrava em vigor a Lei de Anistia — Lei 6.683 — que reintegrava opositores do regime, ao mesmo tempo em que afastava o julgamento dos que foram responsáveis por torturas e outros crimes bárbaros.

O trabalho tem uma lógica formal que remete à ideia de um retrato individual, de meio corpo, frontal, em pé e emoldurado. A ideia de moldura é produzida pela repetição do padrão

⁴⁶⁹ É possível encontrar mais de uma obra de Paulo Bruscky com o título *Tiro ao alvo*. Uma delas é a proposta que, em sua primeira versão, foi enviada ao I Salão de Arte da Eletrobrás, em 1971, e consiste em uma instalação com espelhos, luz, célula fotoelétrica e um aparelho de rádio. Resumidamente, a ideia é que, através da reflexão de feixes de luz projetados pelo conjunto de espelhos, ao fim, um feixe seja projetado sobre a célula fotoelétrica que, por sua vez, deve acionar o aparelho de rádio. A proposta foi exposta, em 2016, na galeria Nara Roesler. A outra obra com título de *Tiro ao Alvo*, que será vista adiante, é uma composição com imagens de um alvo humanoide e negativos de lambe-lambe. Esta, por sua vez, possui datas divergentes, em algumas publicações é possível encontrá-la como sendo de 1979, em outras, como no site Itaú Cultural, a data é de 1980. Infelizmente, ainda que tenha se recorrido ao artista, não foi possível encontrar a data correta do ano em que foi produzida. De todo modo, a data, não interfere substancialmente na apreensão da obra. A opção, aqui, é por trazê-la com data de 1979, tal como é referida no livro Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia, de Cristina Freire e Paulo Bruscky. FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: CEPE, 2006.

⁴⁷⁰ DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 269.

retangular das pequenas imagens que são postas enfileiradas, numa espécie de delimitação do espaço da obra. Essa estruturação do espaço virtual de representação marca uma fronteira entre o que é o próprio da esfera ficcional da arte e o espaço real, o espaço do mundo real e corresponde a uma função mesmo da moldura: isolar, delimitar o espaço virtual. Uma fronteira porque a moldura, em teoria, não é nem obra, nem espaço real. Nessa fronteira, que cabe isolar o objeto de arte do mundo real e o inverso, há um jogo irônico: a moldura, *entre* o espaço ficcional e real, é, no entanto, parte da composição, ou seja, a área do alvo é delimitada por outras representações. Algo que parece sugerir uma abertura do espaço virtual para o exterior, porque os retratos que delimitam a obra não são só delimitação, mas parte da composição. Essa ironia acontece no tensionamento da fronteira entre arte e vida.

Tiro ao alvo, título que traz a literalidade, é composto por um alvo, desses utilizados para a prática de tiro, em que a silhueta⁴⁷¹ de uma pessoa — forma econômica de destacar uma forma, um perfil — é acrescida de diversas anotações sobre as zonas de pontuação, em que as letras “K” e “D” correspondem, respectivamente, às palavras em inglês: “Kill” (matar) e “Damage” (danificar) e os números ao lado das letras correspondem, por sua vez, ao valor obtido pelo atirador de acordo com o acerto. O centro do alvo, na altura do peito da silhueta, corresponde a maior área de pontuação, é também a área de maior possibilidade de acerto de um disparo. O alvo é emoldurado por retratos semelhantes às fotos utilizadas em documentos de identificação e se assemelham, também, às imagens utilizadas nos trabalhos *Anonymous* (1975) e *Da séria: anônimos* (1976). Bem ao centro, na zona de maior pontuação do alvo, há um negativo fotográfico, em destaque, marcada com um “X” e logo abaixo dele, em vermelho, a palavra “deteriorável”.

Além das fotografias, há a bandeira do Brasil e sobre a altura do peito do alvo humanoide, uma fita verde e amarela que remete às fitas em que são presas as medalhas de condecoração militar, mas também às insígnias, que são sinais de distinção — atributo de poder, de dignidade, de posto, de comando, de função, de classe, de corporação, de confraria — e símbolo de pertencimento que parece fazer referência à nacionalidade da silhueta e talvez às

⁴⁷¹ Courtine e Haroche escrevem que Johann Kaspar Lavater, desde 1760, quando da retomada dos estudos da fisionomia, pretendia colocar um rosto a nu. Ali, a silhueta teve importância central, pois colocava atenção no formato da cabeça, do crânio: “Lavater estuda os gessos, realiza cortes de contornos do rosto que lhe permitem ‘determinar com exatidão quase matemática as silhuetas’. Com a anulação da carne, a supressão da expressão, desvendando o esqueleto que materializa a silhueta, Lavater aprofunda os traços morfológicos estáveis que, sem erro, irão predizer a alma. A silhueta é a sombra do carácter, o claro recorte da natureza, a efigie das inclinações e também o pedestal inalterável em que a ciência fisiognomónica se enraíza.” COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 91.

insígnias do exército brasileiro. Também compõem a obra outros elementos não menos relevantes: dois quadrados vermelhos apresentam duas inscrições, em um, posto sobre o que seria o rosto da silhueta, está escrito “protetor para identidade”; no outro, localizado na altura do quadril da silhueta, “protetor para porte de armas”. Há também dois pontos de interrogação orientados por pequenas setas, uma aponta o sinal de interrogação para a representação da cabeça do alvo, outra direciona o sinal para a mão direita da silhueta humanoide. Há também duas marcações com X, uma no centro, sobre um negativo fotográfico, e outra, maior, cruzando todo o alvo. Uma montagem atravessada por ironia e produtora de ironia. Os elementos, que ora se relacionam, ora se opõem, invocam e relativizam noções de hierarquia da própria imagem e da narrativa que pode ser atribuída a ela.

O trabalho contém um diálogo entre a linguagem visual e a verbal, nele mesmo a interação entre as linguagens produz um jogo irônico entre os elementos da composição e o todo dela, porque Bruscky parece reunir várias ideias em torno de alguns argumentos. Alguns argumentos mais literais, como a própria ideia de alvo, que é uma imagem presente na obra e reafirmada pelo título. O diálogo entre a ideia de alvo, possível foco de um ataque, seja esse ataque da ordem da ação ou da reação, que dialoga com a ideia de deteriorável, então como o que leva ao desaparecimento, que é, novamente, posto em relação como os negativos fotográficos; além da conexão que o artista parece propor com a ideia de que a obra trata de alguma situação real, como representação de uma realidade, porque as imagens fotográficas estão ali, como índices do real, como elementos exteriores à esfera da arte, mas, na ironia, também como índices da própria proposta. O índice é, segundo Philippe Dubois, fundamental tanto para um princípio de fotografia, como para as práticas da arte conceitual, porque é impossível “pensar o produto artístico sem nele inscrever também (e sobretudo) o processo do qual é o resultado.”⁴⁷² A silhueta do alvo é uma representação que, junto com os negativos fotográficos, reafirma a indicação de que é deteriorável, mas não se sabe o que exatamente, se é que pode existir um exatamente, porque pode ser o alvo, a imagem, o ser humano que é representado, mas também pode ser a memória. Todos esses elementos, que Bruscky dispõe na obra, são como convites ao jogo irônico, balizas para construção e desconstrução de sentidos através das próprias relações que a obra insinua.

⁴⁷² Embora Philippe Dubois se refira à matriz linguística da arte conceitual, a ideia de índice mantém relação com as práticas conceituais realizadas no Brasil e na América Latina. DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 280.

A literalidade da frase “protetor para identidade” colada exatamente sobre o que corresponderia ao rosto da silhueta humanoide não serve para barrar a identificação, já que a imagem é genérica e, portanto, não representa alguém específico, mas para pedir que se veja quem está por trás da frase, para fazer pensar, porque corroborada pela interrogação apontada por uma seta ao lado da cabeça da silhueta, sobre quem é que essa sombra, protegida, representa. O “protetor para porte de armas”, colocado sobre a mão suspeita da silhueta, não oculta uma arma, mas faz pensar em quem têm o documento que autoriza o porte de armas. A outra interrogação direcionada para a mão aparente, que aparece fechada, faz pensar no que poderia haver ali, além da remissão ao violento aspecto do punho fechado. Bruscky se apropria das representações gerais da silhueta do alvo para assinalar diferenças de sentido, incitando avaliações, algo muito próprio da ironia.

Emoldurando o retrato da silhueta, outras 43 imagens, além daquela no centro do alvo, marcam a presença de outras figuras. No entanto, como nos dois trabalhos anteriores, não é possível identificar os semblantes. Na contramão de retrato e de fotografia de identificação documental ou criminalística, os perfis na periferia do alvo não são reconhecíveis. Há uma suspensão de sentido decorrente da tentativa de buscar quem são os representados, tentativa frustrada pela qualidade das imagens. Os negativos não deixam vir à superfície qualquer coisa além de silhuetas de pessoas. Qualquer elemento que pudesse esclarecer algo de alguém é posto no mesmo plano em que se encontra o alvo, salvo alguma característica destacada pelo corte de cabelo, por exemplo. Todos os personagens, se assim podem ser chamados, são opacos. De todo modo, há na composição a insígnia verde e amarela e a bandeira do Brasil como indicação de que são brasileiros.⁴⁷³

⁴⁷³ A potência crítica do trabalho *Tiro ao alvo* de Paulo Bruscky parece muito atual. Além de ser um convite para pensar a memória, a representação da memória das situações de violência produzidas pelo Estado durante a ditadura, violência que nunca cessou, é também atual para refletir, talvez entre a produção de estranhamento e alguma literalidade da representação, algumas situações de vida no Brasil de hoje, do momento de realização desta pesquisa. No geral, a ideia de alvo parece conceber sempre os mesmos retratos, na grande maioria das vezes, quem os ocupa são os anônimos para a classe dirigente, mas, e ainda no raso, vez ou outra escapam informações sobre imagens de pessoas conhecidas que figuram alvos fictícios para a prática de tiro em clubes de tiro. Ou quando, como ocorreu em 2020, na “Operação Mantiqueira”, quando exercícios de simulação foram realizados pela tropa de elite do exército brasileiro, visando combater inimigos que foram categorizados, em um texto orientador da prática, como sendo da esquerda e de movimentos sociais. “O exército realizou em 2020 uma simulação em que candidatos a integrar a sua tropa de elite tiveram de combater uma ‘organização armada clandestina’. No texto que apresenta o exercício, a força explica que o inimigo fictício surgiu ‘de uma dissidência do Partido dos Operários, o ‘PO’, que ‘recruta e treina militantes do MLT’, o ‘Movimento de Luta pela Terra’.” MARTINS, R. M. Documento de treinamento anti-esquerda do exército tem MLT, Partido dos Operários e Mídia Samurai como inimigos. *The Intercept Brasil* 06 de Dez. 2021. Disponível em: [Documento mostra treino do Exército contra esquerda \(theintercept.com\)](https://www.theintercept.com) Acesso em: 30 jan. 2022.

A qualidade dos negativos fotográficos também sugere um grau de vulnerabilidade dessas pessoas, das quais sequer podemos ver os olhos, e de suas memórias, no sentido de que elas não podem fazer nada que impeça seu desaparecimento. Ordenadas como em fila, deterioráveis, compõem um alvo, são o próprio alvo. São, como nos trabalhos anteriores, espectros fugidios, aparições que não se deixam ver, são retratos de ausências, inventários da mortalidade.

Mas há também, nesse trabalho, uma potência geradora de sentido entre a visibilidade e a invisibilidade, o tempo todo o observador é posto diante do que vê e do que não pode alcançar. Os rostos são como testemunhas mudas, e as imagens fotográficas fragmentos que funcionam como lascas de inscrição da memória, marcam a presença de ausências. Mesmo como ficção, os negativos fotográficos adquirem potência geradora de efeitos no real.

Os retratos em negativos fotográficos, ao mesmo tempo imagens, objetos e suportes para as ideias do artista, são incorporadas nessas três obras e servem, não apenas de metáfora, do processo poético de Bruscky, ou seja, de produção da obra — metáfora que precisaria de uma suplementação similar de sentido — mas como ironia, por mostrar uma aresta avaliadora que consegue despertar respostas emocionais — sobretudo se a apropriação, composição e ressignificação forem pensadas como índices para o real, porque essas imagens tanto informam que esses sujeitos, em algum momento, estiveram diante de uma câmera, como falam de seus desaparecimentos. Ou seja, o artista toca também na ideia do processo em curso, então não só sobre o desaparecimento dos retratados, mas também do desaparecimento dos vestígios, dos rastros desses sujeitos, de suas imagens e, conseqüentemente, dessas memórias. Isso porque essas pequenas imagens são negativos de lambe-lambe que, mesmo compondo esses trabalhos, ou seja, mesmo colados e compondo outra imagem, estão, teoricamente, fadados ao desaparecimento ao longo do tempo. Algo que remete à evanescência, à efemeridade desses vestígios, dessas imagens e, de algum modo, de memórias que também se apagam ou são apagadas.

Mesmo que algumas vezes, algumas fotografias — retiradas de arquivos pessoais ou públicos — sejam usadas em metáforas ou ironias, como se supõe ser o caso dessas imagens que Bruscky utiliza nesses trabalhos (e em outros), recorrer às imagens fotográficas é também um modo de fazer presente os ausentes — no sentido de lembrar das vítimas da violência buscando também não esquecer dos perpetradores. A fotografia tem essa potência de afirmar a presença do seu referente — mesmo que haja montagens e escolhas arbitrárias, mesmo considerando os aspectos de indeterminação, mesmo considerando os aspectos de aparência e de semelhança do retrato, é difícil escapar da ideia de que aquele alguém, na imagem, esteve

diante da câmera. Reorganizadas e ressignificadas, proliferando sentidos críticos, com uma orientação irônica em relação aos processos artísticos e aos processos de produção de imagem e de narrativas, essas fotografias podem reatualizar memórias e, de algum modo, tentar impedir que situações catastróficas que ocorreram sejam apagadas pelos processos amnésicos da sociedade.

Esses três trabalhos misturam a ideia de retrato, representação, invocam a memória, mas falam também sobre história, rastro, sobre ficção, falsificação e algo da realidade. O uso dessas imagens, que não tinham, em princípio, fins artísticos, sobretudo o uso dos negativos fotográficos — mesmo que tenham uma relação com a ideia de “*ready-made* fotográfico”⁴⁷⁴ — que são ao mesmo tempo objetos e suportes, incorporadas na obra, parecem servir, ainda que como produtoras de memória da arte, para que as memórias da violência de Estado não sejam esquecidas. Funcionam então, também como suporte de memórias de violência, mesmo que a linguagem da arte não seja sua língua própria e, portanto, não dê conta das experiências e dos testemunhos do inenarrável ou irrepresentável dos ausentes.

A experiência de situações extremas, diz Rancière, não é irrepresentável no sentido de que não há linguagem que de conta de dizê-la, mesmo a experiência mais terrível, como as experiências dos campos de concentração do Holocausto. O problema é que a linguagem que a apresenta nunca lhe será própria, será sempre uma forma de tradução. Não é uma impossibilidade da arte de representar horrores, há mais de um século a arte é absolutamente liberta das regras da representação e tem à disposição a passividade de toda a matéria. A questão é que não há uma “língua própria” do testemunho.

Quando sabemos o que queremos representar (...) não há nenhuma propriedade do acontecimento que vete a representação, que interdição a arte no sentido próprio de artifício. Não há o irrepresentável como propriedade do acontecimento. Existem somente escolhas. Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas. É preciso deixar o acontecimento em suspenso em relação às causas que o tornam rebelde a qualquer explicação por um princípio de razão suficiente, seja ele ficcional ou documental.⁴⁷⁵

O acontecimento em suspenso, se aproximado da lógica do regime estético das artes que, segundo Rancière, indica a materialidade do acontecimento desaparecido, permite que

⁴⁷⁴ DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 270.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 139.

falem as testemunhas, mas não acaba com o enigma porque algo permanece entre a verdade do que houve e aquilo que é do ficcional. Essa lógica que investiga e revela alguma materialidade do acontecimento e deixa sua causa retida é própria de eventos extraordinários, como o Holocausto, mas não é específica dele, pois “a forma própria é também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte.” Da mesma forma que não determina se a arte deve ou não deve representar o acontecimento e o modo como, se representa, isso deve ser feito.⁴⁷⁶

Assim, como explica Paul Ricoeur, há um limite, há também uma impossibilidade, mas não é, como bem esclarece Rancière, um limite do que pode ser representado ou apresentado, diz Ricoeur: “o limite para o historiador, como para o cineasta, o narrador e o juiz, está em outro lugar: na parte intransmissível de uma experiência extrema. Mas, (...) quem diz intransmissível não fala indizível,”⁴⁷⁷ aqui acrescentada as possibilidades da arte.

Para além das diferenças entre os três trabalhos, há um discurso, de certo modo, comum: a tentativa de dar alguma visibilidade à violência praticada pela ditadura, assim, a arte seria, como pontua Márcio Seligmann-Silva, um lugar para a construção da presença a partir da ausência:

A arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas. A arte mais imanente, calcada no significante, nos restos, volta-se para sua tarefa de salvar os fragmentos do real. Nela persiste a indiferenciação entre ficção, falsificação, ilusão e realidade, mas ela tem um compromisso com a verdade, por mais subjetivado que esse conceito apareça. (...) a arte aposta em uma nova autenticidade, pós-metafísica, pós-positivista, mas engajada em elaborar, inscrever e denunciar a violência.⁴⁷⁸

Esses trabalhos escapam das condições de regulação de temas e de suas condições, ou não, de representação.⁴⁷⁹ A noção de “irrepresentável”, segundo Rancière, não tem um conteúdo determinado, exceto para expor o distanciamento em relação às leis do regime representativo, distância que mostra, no regime estético, a instabilidade entre “mostração e significação”, pois existem mais possibilidades de construir correspondências, “de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulação particular da relação entre sentido e sem

⁴⁷⁶ DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 140.

⁴⁷⁷ RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 455.

⁴⁷⁸ SELIGMANN-SILVA, M. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, S. C. **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014, p. 116-117.

⁴⁷⁹ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 147.

sentido com uma regulação particular da relação entre apresentação e retraimento.” No regime estético não há submissão do tema à forma ou à linguagem, diz Rancière: “a alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à sua excepcionalidade. *Stricto sensu*, esta ideia é vazia.”⁴⁸⁰

Anonymous, Da série: anônimos e Tiro ao alvo de Paulo Bruscky tem o potencial de perturbar algumas concepções sólidas e gerar, por meio da tática irônica do artista, algum conhecimento sobre o período da ditadura militar no Brasil. Essas produções artísticas que recorreram à fotografia, ao retrato, que reordenaram e reapresentaram imagens e as apresentaram como trabalhos de arte, talvez possam ser pensadas como imagens metamórficas, nos termos de Rancière, então, não como reflexos do real, mas como ficções e potências que podem provocar efeitos no real.⁴⁸¹ Porque talvez não seja tempo de aquietar essas memórias, apaziguamento que constituiria, segundo Paul Ricoeur, o perdão, última etapa do curso do esquecimento. Talvez as memórias das ditaduras do século XX, no Brasil e na América Latina, sejam como tantas outras memórias de catástrofes pelo mundo e não possam e não devam ser apaziguadas, pois se o apaziguamento é quase o esquecimento — “ainda que se possa falar sobre esquecimento sem evocar a problemática do perdão”⁴⁸² — devemos ter sempre a memória ativa de que “o germe da catástrofe”⁴⁸³ continua ali, à espreita.

3.2 AUTORRETRATOS: “DEVER EXPRESSAR-SE, DEVER CALAR-SE”⁴⁸⁴

A ideia de autorretrato é, de início, uma forma de retrato que compõe a História da Arte ocidental. Se estabeleceu como uma forma relativamente comum de um “subgênero” do retrato, desde o Renascimento, período em que o retrato se tornou “um dos gêneros mais populares da pintura”.⁴⁸⁵ E desde lá, ao contrário da concepção tradicional de retrato em que a expressão do rosto e a ação eram rejeitadas na concepção, ao autorretrato era admitida a

⁴⁸⁰ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 147.

⁴⁸¹ KAMINSKI, R. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (org.). **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 65.

⁴⁸² RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 424.

⁴⁸³ MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 21.

⁴⁸⁴ Courtine e Haroche escrevem que o ponto de partida e paradoxo que ordena a estrutura do livro *História do rosto* está na frase “Dever exprimir-se, dever calar-se”. Ela faz sentido em pensar a história do rosto como o primeiro lugar do “emergir da expressão”. A frase parece emblemática também para pensar as práticas do autorretrato de aspecto irônico em um contexto repressivo, em que a expressão individual se dá pela imagem do próprio sujeito produtor do trabalho. COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995, p. 11.

⁴⁸⁵ CANTON, K. “Auto-retrato: espelho de artista”. In: **Jornal MAC/USP**, São Paulo, nº 5, mar./abr. 2001, s/p.

expressão da própria função do artista, ou seja, era admitida a representação do artista executando a ação de seu trabalho.⁴⁸⁶ Embora a prática do autorretrato tenha se tornado relativamente comum desde o Renascimento, foi no século XIX, momento de desenvolvimento da fotografia, que o termo “autorretrato” teve lugar. Mas foi nas vanguardas históricas, no início do XX, que os artistas, na esteira da expressividade, incorporaram modificações formais nas representações de suas próprias figuras.

Desde o modernismo o retrato e o autorretrato passaram por alterações que demonstram a crise do sujeito e sua conseqüente fragmentação. Nesse sentido é que, a partir das vanguardas históricas, teve lugar manifesto a subjetividade do artista na produção de retratos e autorretratos, em procedimentos que expõem a relação do criador como criatura. Assim se vê a transformação da figura que se fragmenta e se mescla aos objetos no Cubismo ou a sequencialidade e a multiplicidade do ser no Futurismo.⁴⁸⁷ A fragmentação do sujeito permanecerá como uma preocupação na arte contemporânea, quando essas formas de representação foram incorporadas por paradoxos e contradições próprias e, conseqüentemente, produziram rupturas na ideia de coesão da representação de duplos de um sujeito, expondo a fotografia — “meio consagrado tardiamente na tradição plástica⁴⁸⁸ — como ambigüidade entre captação do real e ato que produz.

Katia Canton escreve que em um autorretrato “imagem e autor, obra e criador são mediados pela presença do espelho. Ele articula um jogo entre identidade e alteridade, o eu e o outro. O eu reconhece-se através do outro.”⁴⁸⁹ Em termos práticos, um autorretrato é a produção de um registro da figura de um autor ou artista realizada por ele mesmo, ou seja, o autor da representação é quem serve de modelo figurando a representação, é algo que dobra o fazer artístico sobre si mesmo. É a fixação de uma imagem que reflete, como em um espelho, uma aparência, impregnada, ou não, de estados emocionais e de questões contextuais de um sujeito que, em sua função de representar, se autorrepresenta: é artista, modelo, obra, e observador de

⁴⁸⁶ NANCY, J.-L. **La mirada del retrato**. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 14.

⁴⁸⁷ ARAÚJO, V. G. Antonio Manuel e Artur Barrio: um estudo sobre o auto-retrato fotográfico e a arte contemporânea no Brasil. In: BAPTISTA, M. M. FRANCO, J. E. CIESZYNSKA, B. (org.). **Europa das nacionalidades: Imaginários, identidades e metamorfoses políticas**. 1 ed. Aveiro, Grácio Editor, 2014, v. 1, p. 231-241.

⁴⁸⁸ ARAÚJO, *loc. cit.*

⁴⁸⁹ CANTON, K. “Auto-retrato: espelho de artista”. In: **Jornal MAC/USP**, São Paulo, nº 5, mar./abr. 2001, 49.

seu próprio fazer. Nesse sentido, é também um aprofundamento do artista na reflexão sobre si,⁴⁹⁰ seu trabalho e sobre o mundo.

O autorretrato é algo recorrente nas práticas contemporâneas de arte. Na arte conceitual é significativamente recorrente.⁴⁹¹ Artistas se valeram de seus próprios corpos e rostos, inteiros e em integração ou fragmentados e dilacerados, como meios expressivos de temáticas diversas sobre o próprio corpo, a arte, questões sociais e políticas, em processos de experimentações com técnicas variadas, sobretudo, fotográficas, videográficas e xerográficas. A fotografia como ato que produz e carrega a ideia de índice — quer seja como processo, quer seja como registro — é meio ambíguo e, por isso mesmo, fértil para a produção de jogos irônicos de uma arte crítica e política. Porque o autorretrato, ao expor a imagem de um sujeito, essa que é um código social, pessoal e particular, ganha a dimensão comportamental. O autorretrato fotográfico recebe, então, como escreve Virgínia Gil Araújo, “a forma pragmática do discurso do referente para, posteriormente, tornar-se instrumento de transposição, de interpretação.”⁴⁹²

Segundo Dária Jaremtchuk a experiência do corpo, desde os neoconcretos, tornou-se assunto importante na produção de arte contemporânea. Nesses termos, durante o período da ditadura militar, os autorretratos ganharam certa centralidade abordando dois temas principais: “o corpo como tópos, ou seja, espaço de contestação política, em que se tornam relevantes temas como o controle, a rigidez, a disciplina, o poder e a especulação; e o corpo como afirmação profissional.” Tadeu Chiarelli comenta que:

Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela auto-censura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes. É

⁴⁹⁰ ARAÚJO, V. G. Antonio Manuel e Artur Barrio: um estudo sobre o auto-retrato fotográfico e a arte contemporânea no Brasil. In: BAPTISTA, M. M. FRANCO, J. E. CIESZYNSKA, B. (org.). **Europa das nacionalidades: Imaginários, identidades e metamorfoses políticas**. 1 ed. Aveiro, Grácio Editor, 2014, v. 1, p. 231-241.

⁴⁹¹O autorretrato é frequente na arte contemporânea e muitos estudos se debruçam sobre esse tema e modo de produção. Muitas deles abordam trabalhos de arte conceitual e tocam, com alguma frequência, na presença do aspecto irônico ou parodístico em tais trabalhos artísticos, mas, na grande maioria das vezes, apenas de passagem, sem, portanto, considerar a ironia, para a qual a paródia é entendida aqui como um veículo, em seu funcionamento e, além disso, ela é quase sempre entendida como substituição de um sentido pelo outro. A presença da menção à ironia também é frequente na produção teórica sobre arte conceitual, independentemente de ser sobre autorretrato, mas, do mesmo modo, na grande maioria das vezes ela não é posta em questão, sendo, como dito no início desta tese, apenas mencionada.

⁴⁹² ARAÚJO, *loc. cit.*

nesse momento que surgirão as primeiras grandes alegorias sobre a situação do artista e das artes visuais no Brasil, no último quartel do século passado.⁴⁹³

A ideia de alegoria mencionada por Chiarelli refere-se aos estudos de Benjamin H. D. Buchloh, quando este estabelece relações significativas entre as práticas contemporâneas da técnica de montagem e os escritos de Walter Benjamin sobre a alegoria. Chiarelli escreve que o caráter alegórico que Buchloh identifica na montagem contempla "alguns dos princípios básicos da alegoria '(...) apropriação e desgaste de significado, fragmentação e justaposição dialetal de fragmentos, e separação de significante e significado.", principalmente porque os artistas contemporâneos se apropriaram de imagens prontas em colagens e fotomontagens.⁴⁹⁴ Para Chiarelli, seria na atitude do artista em relação à própria imagem que residiria o índice da alegoria. "(...) as imagens são apropriadas, descontextualizadas, justapostas a outras imagens, transformando-se em discursos ambíguos, com significados velados, repletos de mistérios."⁴⁹⁵

Considerando o sentido trazido por Chiarelli com base em Buchloh, muitas das obras vistas até aqui, por recorrerem à montagem, poderiam ser pensadas como alegoria. Mas a ironia parece ter desempenhado papel fundamental na produção desses artistas que, num contexto de repressão, censura e introjeção do medo pela autocensura, ou seja, ilhados, continuaram produzindo, com o recurso irônico, trabalhos críticos ao amplo contexto da década de 1970. Por certo, há aproximação dos procedimentos e práticas irônicas das alegóricas e vice-versa. Essa aproximação é antiga, desde pelo menos a Idade Média, quando a alegoria era pensada como um "modo supremamente irônico",⁴⁹⁶ escreve Linda Hutcheon. Essa aproximação ou coincidência de conceitos, quando a compreensão de algo se distancia da literalidade, tem por base a ideia de substituição de um significado pelo outro, ou seja, "dizer alguma coisa para significar outra",⁴⁹⁷ aproximação que também poderia acontecer com a metáfora e a mentira. Ocorre que também há, como não poderia deixar de ser, pelo menos duas importantes diferenças entre esses dois conceitos, a alegoria parece depender da sugestão da semelhança, e, aparentemente, preserva uma benignidade ao expor algo de outra maneira, enquanto a ironia

⁴⁹³ CHIARELLI, T. *Deslocamentos do Eu – o auto-retrato digital e pré-digital a arte brasileira (1976 – 2001)*. São Paulo, **Itaú Cultural Campinas**, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001-2002.

⁴⁹⁴ CHIARELLI, T. *Deslocamentos do Eu – o auto-retrato digital e pré-digital a arte brasileira (1976 – 2001)*. São Paulo, **Itaú Cultural Campinas**, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001-2002.

⁴⁹⁵ CHIARELLI, *loc. cit.*

⁴⁹⁶ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 100.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 99.

acontece na sugestão da diferença e sempre contendo uma necessária aresta avaliadora ou crítica, sendo, portanto, mais aberta à multiplicidade de significados.

A recuperação do autorretrato, gênero tradicional da história da arte, para Jaremtchuk, teve relação com a valorização da profissão de artista, ao mesmo tempo que se tornou uma maneira de fazer política.⁴⁹⁸ Essa hipótese dada por Jaremtchuk, pode, então, ser acrescida da ideia de que a recuperação do gênero autorretrato, no contexto da década de 1970, se deu, também, como ironia e autoironia, sendo, algumas vezes, a paródia o seu veículo, e não somente como alegoria ou metáfora.

Intervenção na obra de Canogar (1971) [Figura 36], de autoria de Paulo Bruscky, é um desses trabalhos em que um autorretrato se dá através da paródia e, portanto, como ironia e autoironia. *Os Revolucionários* (1969), de Rafael Canogar, foi apresentado na XI Bienal de São Paulo, em 1971. Na ocasião, Canogar recebeu o “Grande Prêmio Itamaraty”. Além desse trabalho, também esteve em exposição *O acusador, Tiro ao alvo, O Desemprego*, todas de 1970 e *O Réu, A Presa, A polícia em Ação, A escapada, Liberdade Encarcerada II e Composição*, essas de 1971. O pintor espanhol Rafael Canogar, durante um longo período, trabalhou com a abstração informal. Em meados de 1960, o artista disse ter percebido que a imensa liberdade de criação da abstração era também uma forma de prisão, a abstração se mostrava insuficiente para dar conta de expressar ou mesmo comunicar as reais tensões da vida:

la estética que había dominado casi por entero el panorama de los años sesenta hacía aguas. Fueron muchos los artistas abstractos, informalistas como yo, que sintieron la necesidad de un cambio. Lo que nos había parecido la absoluta libertad, terminó pareciéndonos una cárcel, insuficiente para comunicar y expresar la tensión de la realidad, de la nueva conciencia social y política que despertaba en el mundo.⁴⁹⁹

Assim como muitos outros artistas ao redor do mundo, inclusive no Brasil, como já visto, Canogar retomou a figuração. A partir de 1967, ainda no regime franquista, passou a dar voz para as suas inquietações sociopolíticas, afinal, com praticamente toda a vida vivida em um regime ditatorial, aspirava por liberdade e por viver em um país democrático, assim como outros espanhóis. O artista buscou, então, usar imagens como respostas para a situação em que vivia.

⁴⁹⁸ JAREMTCHUK, D. Autorretratos e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, D.; RUFINONI, P. **Arte e política: Situações**. São Paulo: Alameda, p. 135.

⁴⁹⁹ CANOGAR, R. **Apuntes sobre el marco y la realidad**. Discurso leído por el académico electo Excmo. Señor D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Gráficas Manero, S.A., 1998. p. 15. Disponível em: ([Fotograf355a de p341gina completa](http://Fotograf355a.de.p341gina.completa)) (realacademiabellasartessanfernando.com) Acesso em: 19 dez. 2020.

Desde a abstração informal Canogar pensava na liberdade de criação, mas acabava, por contradição, se prendendo à ideia de produzir arte com liberdade. De fato, essa liberdade poética, como ele mesmo comentou, não era e não produzia a liberdade tão desejada que deveria estar no cotidiano, no entorno, na vida e no local onde se vivia.

Reorganizou suas reflexões sobre o estar no mundo e sua produção, passou a trabalhar com pinturas tridimensionais. Telas em que modelagens em cera, fibra de vidro e poliéster, saem do quadro e invadem o espaço expositivo. Essas pinturas tridimensionais, que recuperavam a figuração como crônicas da realidade, tinham como base de produção imagens presentes na mídia de massa. Através de recortes e reconfigurações, o artista expunha o cotidiano urbano de figuras anônimas redimensionadas. As figuras, em grande parte sem rostos, retratavam personagens e situações com as quais o artista fazia uma espécie de denúncia social. “Revolucionários”, “o acusador”, “o réu”, “desemprego”, “manifestantes”, “policiais”, “prisões”, “tortura”, “liberdade encarcerada” são algumas das palavras ligadas aos temas e aos títulos de obras que o artista chamou de “realismo”.



Figura 36: Intervenção na obra de Canogar. Paulo Bruscky, 1971.
Fotografia.

Foi em uma dessas obras do “realismo” de Canogar que Paulo Bruscky fez uma interferência. Cristina Freire comenta a intervenção de Bruscky como um modo que o artista

encontrou para subverter o sentido de inclusão e exclusão de artistas nas grandes exposições como a Bienal:

Por um instante, Paulo Bruscky faz parte do grupo de “revolucionários” da escultura. Sua presença, registrada em fotografias, subverte o sentido da participação de artistas no contexto excludente das grandes exposições de arte. A intervenção do artista na obra de outro artista potencializa a Bienal como espaço dialógico e lança questões sobre a inclusão/exclusão de artistas e obras nesse sistema privilegiado de legitimação da arte.⁵⁰⁰

De fato, essa interferência de Bruscky em um trabalho exposto na Bienal levanta questionamentos sobre a inclusão ou exclusão em grandes mostras, mas Bruscky poderia ter feito essa espécie de comentário através de outras obras presentes na exposição. É claro que isso é um dado subjetivo, e não pretende avaliar a escolha do artista, mas relativizar a conduta em relação à ideia de participação ou não em grandes mostras. Essa relativização abre outra possibilidade de leitura. Se quando Bruscky visitou a Bienal tivesse registrado sua presença, como um visitante comum na mostra, próximo da obra de qualquer outro artista, ou mesmo de alguma outra obra de Canogar, a ação seria de um espectador comum, um ato corriqueiro. A questão que faz refletir vai além do questionamento sobre a participação como espectador e sobre a exclusão como artista, não que isso seja pouco. A questão é que há outra dinâmica, mas sagaz e provocativa nesse, inicialmente registro, que Bruscky denominou de *Intervenção na obra de Canogar*.

Ao se inserir na pintura tridimensional, em tamanho natural, produzida por Canogar, posar em retrato e ter essa imagem resultante como obra, Bruscky parodia e produz um autorretrato. Sabendo sobre a situação política e social da Espanha daquele momento e a produção de Rafael Canogar, por um lado, e diante do contexto ditatorial do Brasil, por outro, ver Bruscky enquadrado na fotografia junto com os revolucionários retratados pelo espanhol o coloca também como uma figura da obra, então, também como um revolucionário ou, no mínimo, em algum tipo de interação com essas personagens. Nesse sentido, sem perder a ideia original de Canogar, o trabalho de Bruscky seria como uma paráfrase e não como uma paródia.

Por outro lado, a obra de Canogar, que ele denominou de pintura tridimensional, trata de figuras sem rostos que se avolumam da tela para o espaço expositivo. Entender a obra do espanhol como pintura e não como escultura leva a pensar o achatamento da paráfrase na bidimensionalidade da fotografia de Bruscky. Ou seja, Bruscky movimentava a obra de Canogar,

⁵⁰⁰ FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: CEPE, 2006, p. 100.

porque acrescenta pelo menos um elemento: ele próprio. Esse acréscimo, tridimensional do corpo do artista na obra do espanhol, é dotado de rosto e expressão, Bruscky participa da obra de *Os Revolucionários* encarando o espectador, alterando, assim, pelo menos um sentido original: o anonimato. Na distância crítica, o que Bruscky faz é um autorretrato, mas que pode ser entendido como paródia.

Essa paródia, no entanto, não é, necessariamente, uma via para o deboche ou uma marca de desrespeito. Há um distanciamento entre a proposição do brasileiro e a obra do espanhol. A repetição na fotografia de Bruscky vem acompanhada da marcação da diferença ao invés da semelhança. Aos revolucionários espanhóis de Canogar é acrescido mais um, um corpo vivo, que posa para a câmera. Ao anonimato dos personagens é dado um rosto, uma expressão facial, uma personalidade que traz com ela uma certa intimidade irônica. Ironia que produz uma espécie de refuncionalização da obra. Ou seja, comunicando a participação como intervenção, Bruscky, e não um sujeito anônimo, está na fotografia como se estivesse na pintura tridimensional, posando junto. Do lugar de observador passa para o de observado. De interventor a autorrepresentado.

Ao código “realista”, porém anônimo, e de crítica social ao contexto franquista da obra de Canogar, baseado em imagens retiradas do cotidiano urbano e veiculadas pela mídia espanhola, e ao meio usado para a expressão, que o espanhol defende como pintura tridimensional, Bruscky, com a dinâmica da paródia, insere o elemento real, ele mesmo como um revolucionário, e altera, por apropriação, o meio, a mídia a obra. A imagem resultante é essencialmente bidimensional, uma fotografia, essa que permite novos níveis de sentido. É através da paródia, mas mais ainda da ironia, que Bruscky produz esse autorretrato em que impregna o trabalho de outro artista em uma paródia e em diálogo com o contexto espanhol e brasileiro.

No que parece ser um diálogo irônico com a ideia de que um retrato preserva a imagem de um sujeito no tempo, Paulo Bruscky, entre 1973 e 1974, produz uma série de objetos em que sua autoimagem, posada de frente e de corpo todo, é recortada para, em seguida, ser submersa em líquido transparente e presa dentro de vidros de conservas. Recortada, a figura do artista produz um jogo entre imagem, silhueta e objeto, mas traz, no *entre* da ironia, a ideia de sujeito miniaturizado, diminuído, que se representa em uma circunstância de tentativa de paralisação da ação do tempo, como se a própria imagem fotográfica não fosse suficiente para impedir seu desaparecimento: “Estou me conservando” [Figura 37]. Há também, nessa literalidade entre o vidro de conservas, a frase título e a imagem submersa, uma diferença que se pontua como crítica: a imagem submersa, mesmo que tenha sido coberta por uma camada plástica, sofrerá as

ações do tempo e, fatalmente, desaparecerá. Um vidro de pickles talvez não seja o local mais apropriado para se conservar a imagem/obra de um artista, embora a ideia irônica jogue com a possibilidade de preservação do artista.



Figura 37: *Estou me conservando*. Paulo Bruscky, 1973-1974.
Fotografias das peças produzidas com pote de conservas, água e fotografias do artista recortadas e plastificadas.

Dada a multiplicidade de significados que a ironia pode carregar, o trabalho pode ser lido como uma reação autoirônica à autocensura. Segundo Marcos Napolitano, dentro da “lógica da segurança nacional” a vigilância e o controle eram enormes, se alastrando e vigiando virtualmente “todo o tecido social e os espaços públicos”. A vigilância, como regra, tinha como objetivo, dentro de uma lógica de “desmobilização política da sociedade”, garantir a “paz social”. A vigilância era voltada para o “controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada.”⁵⁰¹ A constante vigilância, que era entendida como coleta de informações a fim de prevenir a atuação subversiva — fosse ela a propaganda subversiva ou a ‘guerra psicológica’ — contra as instituições “democráticas e cristãs”, tinha como produto, além da coleta de informações, a produção de suspeita, essa que se tornava mais importante do que as próprias informações coletadas:

Dentro dessa lógica de ‘produção da suspeita’ produzida pelos informantes, a ‘comunidade da informação’ não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua

⁵⁰¹ NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004, p. 104.

interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços.⁵⁰²

Essas escrituras davam conta de construir inimigos internos, escondidos em territórios como os da política, mas, sobretudo, da cultura: “Os espaços, instituições e personalidades ligados à cultura (artes, educação, jornalismo) eram particularmente vigiados pela ‘comunidade’”. Essa vigilância era compartilhada com os cidadãos comuns através, inclusive, de “manuais de vigilância anticomunista.”⁵⁰³ O que denota que a preservação da liberdade individual, que, no entanto, era vigiada, produzia, mais do que suspeita, o medo dela.

Segundo Napolitano, nas fontes do DOPS e nos Arquivos Públicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos textos dos agentes de repressão, que tinham, de modo geral, valores “ultramoralistas, antidemocráticos e anticomunistas”, “é possível ter uma ideia das estratégias, do imaginário e das representações simbólicas que regiam o olhar” desses agentes a fim de produzir suspeitas. Há nos relatórios “incoerência e descompromisso com a verdade”, já que, para fins de produzir suspeita, qualquer atitude, dentro de uma lógica perversa e obstinada, era superdimensionada.⁵⁰⁴

As acusações variavam desde participação em eventos, passando pelo conteúdo de obras e declarações, até a ligação com algum “subversivo” fabricado pela “comunidade da informação” e, inclusive, a presença de nome em outro contexto investigativo, como em interrogatórios e depoimentos de outros suspeitos. Qualquer declaração ou comportamento que fosse contrário à moral dominante ou à ordem política era passível de ser considerado suspeito. Assim, os textos produzidos, que utilizavam da estratégia da citação — “segundo consta”, “segundo anotações” — além de registrarem atitudes ou palavras ditas pelos “suspeitos”, buscando preencher todas as lacunas, também “revelam as inferências dos agentes, no sentido de apontar a existência de uma conspiração perpétua, orquestrada por grupos políticos “subversivos” que se serviam do campo da cultura para iniciar a “guerra psicológica”.⁵⁰⁵

Tais inferências dos agentes da repressão, muitas vezes infiltrados em ambientes com o intuito de “esquadrinhar” e “arrolar” as palavras e ações que pudessem ter tom de “subversão”, eram construídas tendo como base um imaginário habitado pelo conservadorismo

⁵⁰² NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004, p. 104.

⁵⁰³ NAPOLITANO, *loc. cit.*

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 107.

e pelo medo do desmonte da moral, da ordem política e social, o que poderia dissolver os laços familiares e, conseqüentemente, o desestruturar da nação.

A produção da suspeita — que era feita pelos serviços dos integrantes da ‘comunidade da informação’ através da vigilância a personalidades, eventos e espaços sociais considerados “subversivos”, ou seja, também pela circulação social das pessoas — era reiterada por documentos diversos — peças acusatórias — como relatórios, que eram reunidos em “prontuários”, “sínteses de informes (anotações dos informantes e coleta de ‘material subversivo’ feita pelos agentes), fichas pessoais e informações reservadas (textos já processados e sintetizados)”⁵⁰⁶ que poderiam servir em outros contextos potencializadores da suspeita,⁵⁰⁷ mesmo que não houvesse nenhuma ‘subversão’ para registrar.

Os “informes” tinham a função de mapear as ações ou declarações tomadas como “subversivas”, eram o “dado bruto do trabalho persecutório e de produção da suspeita” — nele entravam anotações, notícias, dados e, a partir dele, construía-se a “informação” — “síntese do imaginário anticomunista e antidemocrático da direita militar ligada aos serviços de segurança”⁵⁰⁸ que indicaria as possíveis ou necessárias ações repressivas mais incisivas. Por outro lado, a produção da suspeita gerava outro conjunto de documentos que servia à vigilância: “dados biográficos, as fichas-conceito (levantamento da atuação pública profissional); o prontuário (histórico das atividades registradas do “suspeito”) e o juízo-sintético (espécie de parecer do agente sobre o indivíduo). Todos esses documentos produzidos — inclusive aqueles extraídos de jornais — além de circularem entre os órgãos da “comunidade da informação” e da “comunidade da segurança”, transformavam inocentes em “subversivos” ou “comunistas atuantes” e ganhavam a função de “peças acusatórias”, sem compromisso com a verdade, mas prontas para o caso de processos ou punições,

A lógica persecutória da repressão servia-se de fatos, por vezes banais e BEM conhecidos, mesclando-os com informações fornecidas por delatores profissionais ou espontâneos. Além, é claro, de inferências e livres conclusões elaboradas pelo próprio relator do documento.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, p. 103-126, 2004, p. 106.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 121.

Documento que ganhava ar grave ao valorizar, além da suspeita, a esperteza dos serviços de inteligência que produziam a suspeita com total falta de critérios e verdade, transformando as suspeitas geradas em “justificativas para ações repressivas sistemáticas e violentas, devidamente acobertadas pelo Estado e pelos poderes constituídos.”⁵¹⁰

Com uma alusão à tática de autopreservação, em *Estou me conservando*, Paulo Bruscky se deixa fotografar, mas destaca sua imagem de um contexto e, em meio a processos, a aprisiona, como se paralisasse a própria possibilidade de ação no tempo, naquele tempo, o que faz brotar uma ideia de retrato — autorretrato —, algo que, por definição, busca preservar uma imagem, como se com essa atitude, por fim, pudesse preservar o sujeito de qualquer ação que o colocasse em perigo.

A vigilância ao campo cultural continuou mesmo após a segunda metade da década de 1970, quando, então, já se falava de “abertura política”. Embora, segundo Napolitano, a ‘comunidade de informações’ tenha sido “neutralizada desde 1976”, ela permaneceu viva e atuante como força que tentava “dificultar o diálogo do regime militar com setores liberais da sociedade civil (base da agenda da abertura), criar um clima de radicalização política entre direita e esquerda e chantagear governo e sociedade para impedir qualquer punição pelas constantes violações aos Direitos Humanos, cometidas principalmente entre 1969-1976.

⁵¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, p. 103-126, 2004, p. 124.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos primeiros anos da ditadura militar, quando a figuração era retomada por alguns artistas, parte da produção artística dirigiu seu fazer à realidade política e social nacional. Em um contexto de embates estéticos e ideológicos e do golpe civil-militar, uma parcela da produção de artes visuais ganhou claro aspecto de oposição e resistência. Também surgiram, desde meados da década de 1960, algumas iniciativas experimentais que, rompendo com os aspectos mais tradicionais de fazer arte, tentaram estabelecer maior articulação com o público e com os problemas da realidade social. Diminuindo a distância entre a arte e a vida diária, alguns artistas buscaram expandir as experiências estéticas para fora dos ateliês, museus e galerias. Nessas circunstâncias, cresceram manifestações e obras que, com compromisso moral, social e político, representaram uma oposição direta à ditadura. A oposição mais direta e clara à ditadura, no entanto, foi diminuindo na medida em que a repressão, presente desde o golpe, foi aumentando em escala, violência e nebulosidade.

A institucionalização da repressão, a criação de leis, atos e decretos que atingiram a ampla esfera cultural, não se voltaram com especificidade para as artes visuais. Grosso modo, as artes visuais não estavam na lista de manifestações que deveriam sofrer censura prévia, tampouco receberam alguma determinação ou orientação específica sobre o que se podia ou não representar ou tratar. Mas a censura, muito vinculada, teoricamente, ao discurso ético e moral, mas ligada às questões políticas, embora não fosse sistematizada em leis e decretos para incidir sobre a esfera das artes visuais, iniciou sua atuação, dentro da ditadura militar, ainda em 1965. Nesse sentido, embora não tenham sido expressivos os números de casos de obras de artes visuais censuradas, principalmente se comparados aos números de obras censuradas no teatro, no cinema, na literatura ou na música, ocorreram antes mesmo do acirramento da censura, trazido pelo Ato Institucional nº 5. Assim que, mesmo sem uma especificidade da incidência da censura sobre as artes visuais, e mesmo que as produções dessa esfera não tivessem a censura prévia como uma determinação, a censura ocorreu e, em alguns momentos, serviu de modelo de força e truculência da ditadura e de seus agentes, como foi o caso, entre outros, o da Bienal da Bahia, e, portanto, de projeção do medo.

O fechamento de exposições, a apreensão de obras, a destruição de trabalhos, as prisões eram os modos violentos e abertos da repressão, mas houve outros que, de modo velado, trabalharam na construção, na imposição do medo, como a presença de policiais ou agentes da ditadura em mostras, as perseguições, as ameaças que chegavam por bilhetes e telefonemas. Somadas as formas de repressão, os exemplos de violência e a falta de lugar para onde recorrer,

a oposição franca, aberta e clara à ordem vigente foi diminuindo. Por maior que fosse a verdade, se expor ao risco por ela, em uma fala franca e corajosa como na *parresía*, tornou-se, em certa medida, pelo menos na medida do medo, impraticável. É difícil haver exposição franca quando não há o pleno exercício da liberdade, quando impera o medo, quando o medo se imprime no imaginário através de significados violentos de ações coercitivas. A condição de medo é produtora de autocensura, essa que sequestra a coragem e busca regular as ações para evitar punições. A autocensura, de modo geral, visa a autoproteção, às vezes pela não ação, mas isso não quer dizer conivência ou concordância com as situações de vida em uma sociedade.

Os anos imediatamente posteriores à decretação do AI-5 coincidem tanto com o desenvolvimento de experimentações de propostas e trabalhos de aspecto conceitual, como com o surgimento de produções e proposições que, apesar da crescente repressão, da censura, do medo e da autocensura, ainda se queriam críticas às circunstâncias de vida da sociedade. Na confluência entre práticas experimentais, novas técnicas, expansão por novos meios e contaminação entre linguagens surgiram produções estéticas que mobilizaram táticas propositivas de novas formas de ver e pensar a arte. Essas, além de alguma defesa, possibilitaram a manutenção de um espaço para a arte crítica às condições de vida e de oposição à ditadura e aos discursos do governo. Entre elas está o que aqui foi chamado de tática da ironia, tática irônica ou simplesmente ironia.

Se o medo era presente e se foi internalizado, a ironia, também como uma proposta de jogo entre significados, foi externalizada em produções, promovendo possibilidades de contestação, tensionamento e oposição às circunstâncias políticas e sociais de então, ao mesmo tempo em que foi uma tática de ação e desvio da repressão, da censura e até mesmo da autocensura.

A ironia, como uma tática, significou uma sabedoria, uma perspicácia, uma esperteza que foi usada de modo criativo e propositivo em obras, exposições, veiculações, ações e atuações artísticas dentro de um contexto opressivo em que a exposição franca de crítica e oposição acarretaria risco. Como forma e força estética, a ironia não foi, no entanto, uma atitude radical de oposição, não como proposta de efetiva transformação da realidade, mas, ao nível das táticas, como propõe Michel de Certeau, foi propositiva de novas formas de interação com o contexto, novas formas de assimilação de discursos e uma maneira de produzir e, portanto, construir elos e acordos comunitários; foi um modo de burlar os impedimentos, tenham sido

eles exógenos ou endógenos, e de “minar por dentro”,⁵¹¹ justamente porque tensionou interdições. Não se calcula, portanto, a eficácia ou eficiência de uma obra irônica ao nível de promover mudança efetiva, porque ela foi uma artimanha de resistência e de não silenciamento, não um enfrentamento aberto. Tensionou pelo próprio jogo irônico, burlou porque é próprio da ironia acontecer no *entre*, no movimento entre uma coisa e outra, em um constante tensionamento de sentido. Foi um burlar do risco de que um ponto ou outro fosse assumido como verdadeiro ou como o discurso do artista pela obra ou a verdade da obra.

Na delimitação proposta, obras de artes visuais produzidas, na década de 1970, por Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Regina Vater, Rubens Gerchman e Paulo Bruscky, as análises, que se iniciaram no contexto de retomada da figuração e seguiram com foco em proposições de aspecto conceitual, no Brasil, procuraram demonstrar, em casos exemplares, mas não os únicos, o uso da ironia como tática em diferentes chaves expressivas e abordando temáticas presentes na sociedade daquele momento. Foram as táticas irônicas que se transformaram em um fio na tessitura desta tese.

Às vezes em chaves parodísticas, alguns trabalhos que trazem ironia sugerem, inevitavelmente, íntima relação com o amplo contexto de sua produção e o que decorreu dele, embora, e justamente por terem tons irônicos, providenciem, também, espécies de desvios de uma assertividade de leitura e compreensão. Considerando que o período era o da ditadura militar e que a repressão e a censura, acirradas após o AI-5, foram maneiras ou tentativas de mover, ou mesmo de remover, as claras manifestações contrárias ao poder autoritário, pensa-se que, no terreno das estratégias que buscaram o silenciamento de verdades e opiniões contrárias à ditadura, moveram-se táticas, entre elas, acredita-se, está a ironia que, apropriada por alguns artistas, como Geiger, Silveira, Vater, Gerchman e Bruscky, em posturas e movimentos de questionamento e oposição à ditadura, mas também ao amplo contexto da realidade nacional, aparecem em obras e propostas artísticas carregadas de tom crítico.

Em contextos de disputas simbólicas, de censura moral e política e de repressão física, como aconteceu durante a ditadura militar, obras irônicas podem ter provocado o aumento da temperatura comunicacional e gerado tensões e incômodos, mas, por deslocar as certezas entre o significar e os significados, também produziram algo da ordem de uma proteção —mesmo que pouca ou apenas suposta — aos produtores das obras. Assim, alguns artistas atuantes no Brasil da década de 1970, como os que foram trazidos nesta tese, produziram trabalhos em que

⁵¹¹ HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 34.

aparecem posturas de oposição às políticas e aos discursos do governo da ditadura militar, à repressão, à censura, à autocensura, à moral e aos bons costumes da sociedade brasileira. Trabalhos críticos à própria esfera artística que abordaram as questões contextuais — sociais, econômicas, educacionais, artísticas — às vezes de modos que até parecem muito ligeiros e bobos, como se fossem brincadeiras com as linguagens verbo-visuais, mas se posicionaram contra a opressão e a favor da liberdade das experimentações e das inovações formais, estéticas, éticas e políticas.

No terreno das disputas simbólicas em um estado repressivo, violento e de interdição no imaginário cultural, pesaram questões sobre os discursos de produção e manutenção da identidade nacional. Os elementos que evocam a pátria — instrumentos representacionais essenciais —, que no caso do Brasil estão vinculados aos aspectos físicos do paraíso terrestre, portanto, vinculados aos aspectos geográficos do território, buscaram construir unificação através de sentimentos de identificação, pertencimento e, conseqüentemente, de estímulo do patriotismo. Bandeira, hino, brasões, mapas e cores oficiais da nação são capazes de providenciar reconhecimento individual no coletivo, agrupam indivíduos em comunidades de compartilhamento de sentimentos e paixões. Esses instrumentos foram usados pela ditadura militar na promoção do ufanismo, na tentativa de fortalecer o otimismo no crescimento econômico da nação de vasto território, o maior do continente, e no estímulo da confiança da população na política dos militares. Por outro lado, a ideia de Brasil no mundo, o pertencimento, ou não, à América Latina, as questões sobre os conhecimentos geográficos, os modos de construção dos saberes sobre a nação, os problemas políticos e sociais do país, bem como o desenvolvimento pautado na integralização da grandeza territorial e na exploração da riqueza da bela natureza nacional foram abordados pela esfera das artes visuais. Entre outros, Gerchman, Geiger, e Silveira levaram os elementos que evocam a pátria e dados que remetem aos aspectos físicos e geográficos para o centro de algumas de suas produções, como as analisadas no capítulo 2, colocando questões críticas e relativizando, através da paródia e da ironia, os discursos oficiais, ufanistas e homogeneizantes do mito Brasil.

Da perspectiva dos símbolos nacionais, vinculados ao território, promotores da identidade coletiva aos sujeitos desse território, o capítulo 3 ocupou-se de pensar a representação, na arte, dos sujeitos brasileiros em um contexto marcado pela violência de Estado. Nesse sentido a atenção voltou-se para a apropriação paródica de imagens em formato de retrato que, pela ironia, tensionam, por um lado, a construção da identidade individual em relação ao anonimato e da necessária identificação, por parte dos órgãos de controle da sociedade, dos sujeitos na coletividade e, por outro, o desaparecimento dos sujeitos em um

espaço de massificação e violência e do apagamento das memórias desses sujeitos no tempo. Ainda com foco no sujeito, tratou-se de analisar algumas obras de Paulo Bruscky em que formas de autorretrato, portanto, de autorrepresentação em um contexto de repressão e censura, podem ser pensados como característicos da autoironia. Conclui-se, por fim, que tanto a identidade “nacional” (abordada no segundo capítulo) quanto a “individual” (abordada no terceiro) são eixos transversais e complementares da tática da ironia da arte conceitual brasileira dos anos 1970.

LISTA DE FONTES

A CARTA, de Pero Vaz de Caminha. Edição de base: Carta El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963.

ARQUIVO NACIONAL. Banco De Dados Memórias Reveladas. Ministério da Justiça. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/71036505/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_71036505_an_02_d0001de0001.pdf - Acesso em 17 de dez. 2021.

AZEVEDO, A de; CEGALLA, D. P.; SILVA, J.; SANGIORGE, O. **Programa de Admissão**. 24 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970. Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/163654?show=full>. Acesso em: 18 Jan. 2022.

BRASIL, **Decreto Lei nº 19.890, de 18 de abril de 1931**. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 01 mai. 1931. p. 6945

BRASIL. **Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966**. Convoca o Congresso Nacional para se reunir extraordinariamente, de 12 de dezembro de 1966 a 24 de janeiro de 1967, para discussão, votação e promulgação do projeto de constituição apresentado pelo Presidente da República, e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 07 dez. 1966.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**; v. 2. Relatório: textos temáticos. Brasília, DF, CNV, 2014.

BRASIL. **Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 18 de setembro de 1946)**. Diário Oficial da União. Rio de Janeiro, 19 set. 1946.

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil de 1967**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 24 jan. 1967.

BRASIL. **Decreto normativo nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública Coleção de Leis e Decretos da República. Diário Oficial da União. Rio de Janeiro, 29 jan. 1946.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 26 jan. 1970.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967**. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 13 mar. 1967, Seção 1, p. 2993.

BRASIL. **Emenda Constitucional n.º 1, de 17 de outubro de 1969**. Edita o novo texto da Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 20 out. 1969.

BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF. 12 Ago. 1971.

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 12 Ago. 1971

BRASIL. Parecer nº 853 de 12 de novembro de 1971. Núcleo comum para os Currículos do ensino de 1º e 2º graus. A doutrina do currículo na Lei n. 5.692. In: *Documenta nº 132*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1971.

BRASIL. Resolução n.º 8/71, de 1 de dezembro de 1971, do Conselho Federal de Educação. Fixa o núcleo comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus, definindo-lhe os objetivos e a amplitude. In: *Documenta nº 133*, Rio de Janeiro, 1º dez. 1971.

BRUSCKY, P. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

BRUSCKY, P; NAVAS, A. M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANOGAR, R. **Apuntes sobre el marco y la realidad**. Discurso leído por el académico electo Excmo. Señor D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Gráficas Manero, S.A., 1998. p. 15. Disponível em: ([Fotograf355a de p\341gina completa](http://fotograf355a.de.p341gina.completa)) (realacademiabellasartessanfernando.com) Acesso em: 19 dez. 2020.

COCCHIARALE, F. **Anna Bella Geiger**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. O Pão Nosso de cada dia. **Beijo**. Rio de Janeiro, [s.n.], 1980. Disponível em <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110557#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-59%2C86%2C2106%2C1178>. Acesso em: 30 jun. 2018.

CORDOVA, C. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004, Feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290>. Acesso em: 13 out. 2020.

CUNHA, N; TREIN, H. J. Pinceladas Verde-Amarelas- Admissão ao Ginásio, 5º ano, 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1968. Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1772/discover?query=programa+de+admissao&submit=Ir&rpp=10>. Acesso em: 18 Jan. 2022.

Entrevistas conduzidas por Halina Grynberg. In: VATER, R. *Nós*. 1973. Audiovisual, 4 min 43 s. Disponível em <https://vimeo.com/294945494>, acessado em 20 de abril de 2019.

Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. **Anna Bella Geiger: Gravuras**. Texto de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro, 1992. (Catálogo de exposição).

FREIRE, C. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo: CEPE, 2006. (Livro catálogo)

Galeria Relevo. **Anna Bella Geiger** Mário Pedrosa, 1967. Reimpresso em Pedrosa, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1980 e PEDROSA, M.

Anna Bella Geiger: Constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996. *In*: Bueno, G. **Anna Bella Geiger**. 1ª ed. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, MAC Niterói, 2013.

GEIGER, A. B. **Depoimento**. [Entrevista cedida a Mauro Trindade, em 05 jul. 2016.] *In*: TRINDADE, M. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 out 2016. Rio de Janeiro: **Anais...** Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017.

_____. Entrevista. *In*: ALBERTONI, F. Economia de apropriação e redistribuição de imagens na prática artística de Anna Bella Geiger nos anos 1970. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB**. Brasília, v. 15, nº 2, p. 215-237, jul./dez. 2016.

_____. *In*: **Gavetas de memória**: Anna Bella Geiger. São Paulo: Caixa Cultural, 2018. Depoimento.

_____. *In*: PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70:80**. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. Depoimento.

GERCHMAN, R. Uma arte Brasileiro/Latino-americana. [Entrevista cedida a Ferreira Gullar] *In*: GULLAR, F. **Arte brasileira hoje**: situação e perspectivas. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p.p. 163-166 Disponível em: Uma arte brasileiro/latino-americana · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH. Acesso em: 13 abr. 2021.

Índios no Caminho. **Veja**. São Paulo, 12 ago. 1970, p. 18.

KOSUTH, J. Arte depois da filosofia. **Malasartes**, Rio de Janeiro, (1): 10-13, set./out./nov. 1975.

LEIRNER, N. [Entrevista cedida a Paulo Miyada em 26 jun. 2018]. *In*: MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 453.

LIMA, E. G.; RIBEIRO, M. G.; GOMES, M. G. Admissão ao Ginásio. 4ª edição. Porto Alegre: Livraria Selbach. Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1772/discover?query=programa+de+admissao&submit=Ir&rpp=10> Acesso em: 18 Jan. 2022

MANUEL, A. [Entrevista cedida a Paulo Miyada em 25 jun. 2018]. *In*: MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 269.

MARTINS, R. M. Documento de treinamento anti-esquerda do exército tem MLT, Partido dos Operários e Mídia Samurai como inimigos. **The Intercept Brasil** 06 de Dez. 2021. Disponível em: Documento mostra treino do Exército contra esquerda (theintercept.com) Acessado em: 30 de jan. 2022.

MEIRELES, C. [Entrevista cedida a Paulo Miyada em 30 jul. 2018.] *In*: MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 258 – 261.

MIYADA, P. (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019. (Catálogo de exposição)

MORAIS, F. Bienal: Tópicos e Notícias. **Diário de Notícias**. 27 est. 1967, 2ª seção, p. 3.

_____. **Entrevista**. In: RIBEIRO, Marília, Andrés. Entrevista com Frederico Moraes: a arte não pertence a ninguém. **REV. UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

_____. Revisão/69-2: A nova cartilha. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, s/p, 6 jan. 1970.

Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE). Disponível em: <https://movimentomobile.org.br>, acesso em 2 abr. 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Anna Bella Geiger**: Brasil nativo/Brasil alienígena. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição)

Museu do Estado abre inscrições ao XXXI Salão Oficial de Artes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 ago. 1978. Caderno Educação, p. 8.

NAVAS, A. M. (id. e org) **Anna Bella Geiger**: Territórios, passagens, situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Anima Produções Culturais, 2007. (Catálogo)

OLIVA, F. [Depoimento cedido a Paulo Miyada, ago. 2018]. In: MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 140-143.

PECCININI, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios**: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. (Catálogo de exposição)

VATER, R. *Nós*. 1973. Audiovisual, 4 min 43 s. Disponível em <https://vimeo.com/294945494>, acessado em 20 de abril de 2019.

Salão. **Diário de Pernambuco**. Recife, 10 set. 1978, Caderno Geral, p. 8.

SILVEIRA, R. **A mágica das sombras**. [Entrevista cedida a Carlos Haag]. Pesquisa FAPESP, nº 178, p. 10-15, dez. 2010.

_____. Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte, set./1985. In: PECCININI DE ALVAREDO, D. (coord.). **Arte novos meios: multimeios**: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

_____. Entrevista Regina Silveira. **Revista E**, São Paulo, SESC/SP, nº 88, set. 2004. Disponível em: www.sescsp.org.br/online/artigo/3015_ENTREVISTA+REGINA+SILVEIRA/. Acesso: 18 jan. 2020.

_____. **Ficções**. Espírito Santo, Museu Vale do Rio Doce, 2007, p. 58 (Catálogos de exposição).

_____. Pedagogia do traço (entrevista para Angélica de Moraes) *In*: MORAIS, A de. **Regina Silveira**: cartografia das sombras. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte set/1985. *In*: PECCININI DE ALVAREDO, Daisy. (Coord.). Arte novos meios: multimeios: Brasil 70:80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 319.

TOZZI, C. [Depoimento para Paulo Miyada em 26 jul. 2018]. *In* MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 104 - 105.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALBERTONI, F. Economia de apropriação e redistribuição de imagens na prática artística de Anna Bella Geiger nos anos 1970. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB**. Brasília, v. 15, nº 2, p. 215-237, jul./dez. 2016.
- ALMEIDA, P. R. Do alinhamento recalcitrante à colaboração relutante: o Itamaraty em tempo de AI-5. *In*: FILHO, O. M.; FREIXO, A. de.; FREITAS, J. V. (Org). **Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.
- AMARAL, A. 1963 em arte: Nova York. *In*: AMARAL, A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. Artigos e ensaios (1961-1981). 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. Realismo *versus* abstracionismo e o confronto com a Bienal. *In*: AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930 – 1970: subsídios para uma história da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. *In*: AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930 – 1970: subsídios para uma história da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDRADE, T. A natureza brasileira nos anos 70: a estética agressiva de Amaral Netto, o Repórter. **Terra Brasilis** (online), nº 6, 2004. Disponível em: journals.openedition.org/terrabrasilis/76. Acesso em: 07 mar. 2019.
- AQUINO, M. A. de. Mortos sem sepultura. *In*: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). **Minorias silenciadas**. História da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.
- ARAÚJO, V. G. Antonio Manuel e Artur Barrio: um estudo sobre o autorretrato fotográfico e a arte contemporânea no Brasil. *In*: BAPTISTA, M. M. FRANCO, J. E. CIESZYNSKA, B. (Org.). **Europa das nacionalidades: Imaginários, identidades e metamorfoses políticas**. 1 ed. Aveiro, Grácio Editor, 2014, v. 1, p. 231-241.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAR-TAL, D. Self-censorship as a socio-political-psychological phenomenon: Coception and Research. **Advances in Political Psychology**. v. 38. Supl. 1, Fev. 2017. Disponível em: [Self-Censorship as a Socio-Political-Psychological Phenomenon: Conception and Research | Scholars Portal Journals](#). Acesso em: 30 ago. 2021.
- BAUER, E. B. T. **Poética do inacabável: Bancos de Ideias de Paulo Bruscky**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 8, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 30 mai. 2018.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERG, C. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCAR, 2002.

BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n° 44, jul./dez, 2009. Disponível em <https://www.scielo.br/j/eh/a/wDjSryQpkTFYcKBMHqwfNKD/?lang=pt>. Acesso em 06 jun. 2020.

BORGES, J. L. Funes, o memorioso. BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.

CANCLINI, N. G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, K. “Auto-retrato: espelho de artista”. In. **Jornal MAC/USP**, São Paulo, n° 5, mar./abr. 2001.

CASADEI, E. B., GOMES, M. R. A dimensão política da censura moral. **Revista Verso e reverso**, São Leopoldo, RS. v. 24, n° 56, p. 57-70, mai./ago. 2010. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/issue/view/65>. Acesso em: 29 mai. 2019.

CASTILHO, M de S. **Sob o Império do Arbítrio**: Prêmio Esso, imprensa e ditadura. São Paulo: Alameda, 2019.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHAUÍ, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 5, n° 10, São Paulo, 2007.

_____. Alguma coisa acontece no meu coração: as imagens de São Paulo. **Arte! Brasileiros. Opinião**. São Paulo: 07 out. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/alguma-coisa-acontece-no-meu-coracao-as-imagens-de-sao-paulo/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

_____. Deslocamentos do Eu – o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976 – 2001). São Paulo, **Itaú Cultural Campinas**, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001-2002.

_____. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. *In*: JAREMTCHUK, D. e RUFINONI, P. (Org.) **Arte e política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. *In*: JAREMTCHUK, Dária, RUFINONI, Priscila. (Org.) São Paulo: Alameda, 2010.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Tradução de Luís Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

COSTA, L. C. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. *In*: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: **Anais...** ANPAP, 2011.

COSTA, M. C. C. e SOUSA JR., W. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso em: 3 jan. 2022

COURTINE, J. J; HAROCHE, C. **História do Rosto**. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

COUTO, M. de F. M. Arte e participação social: a jovem vanguarda brasileira dos anos 1960. *In*: COUTO, M. de F. M. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

_____. Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas. *In*: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: **Anais...** ANPAP, 2017, p. 3258-3271.

DARNTON, R. Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DEL GAUDIO, R. S. Ideologia nacional e discurso geográfico sobre a natureza brasileira. **Lutas Sociais** (PUCSP), v. 17/18, p.p. 48-63, 2007. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/ls/article/view/18658>. Acesso em: 09 nov. 2021.

DELEUZE, G. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DIAS, P. B. A Linguagem dos alimentos nos textos bíblicos: sentidos para a fome e para a abundância. **Humanitas**, n. 60, 2008, p. 169-170. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/11_Dias.pdf. Acesso em: 03 jun. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. **Porto Arte: Revista De Artes Visuais**. Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 02 fev. 2022.

DUARTE, P. S. Anos 70 – A Arte Além da Retina. *In*: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRIS, A. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres Garcia e Anna Bella Geiger. *In*: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (Org.) **América Latina: Territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. Relembrando o caso Volpini. *Arte & Crítica*. **Associação Brasileira de Críticos de Arte**. nº 47, Ano XVI, set. 2018.

_____. De Tropicália a Happyland. *In*: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil: modernidades**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FERRAZ, T. S. Regina Silveira e os anos 1970: a encruzilhada da cultura de massa e do meio urbano no Brasil. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2016. Porto Alegre, **Anais...**, Porto Alegre, 25-29 jul. 2016 [recurso eletrônico], Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2015/S15-04-FERRAZ,%20T.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

FERREIRA, C. B. J. **A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: a autoimagem performatizada como aporia**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), 2017. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017

FERREIRA, T. C. “Rubens Gerchman”. **Galeria: revista de arte**. São Paulo, Área Editorial, nº 4, 1987.

FICO, C. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social**. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **O governo de si e dos outros**. Curso dado no Collège de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, A. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna.** São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. Raiva, ironia alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Visualidades**, Goiânia, v. 17, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58183>. Acesso em: 05 fev. 2021

FREUD, S. A interpretação dos Sonhos. (1900) Vol. IV **Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Ed. Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica: quatro ensaios.** São Paulo: Realizações, 2014.

GADAMER, H. G. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **A atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GOGAN, J. (Org.); MORAIS, F. **Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação.** Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. **ARS** (São Paulo), v. 6, n° 12, Jul/dez, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3045>. Acesso em: 03 dez. 2021.

_____. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais.** São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. Autorretratos e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. *In:* JAREMTCHUK, D.; RUFINONI, P. **Arte e política: Situações.** São Paulo: Alameda.

JEZZINI, J. S. P. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? **Visualidades**, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, vol. 8, n. 2, p. 49-73, jul.- dez., 2010. p. 60. Disponível em: https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/Visualidades-V._08_n.2_2010.pdf. Acesso em: 22 de jul. 2018.

JURT, J. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 471-509, dez. 2012. Disponível em:

MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MINERINI NETO, J. Regina Silveira: os anos iniciais. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 25 a 29 set. 2017. Campinas, **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 756 – 769. Disponível em: anpap.org.br/anais/2017/. Acesso em: 16 dez. 2020.

MONDZAIN, M. J. Imagem, Sujeito, Poder. **Sens Public**, 8 jan. 2008. Entrevista. Publicada originalmente em: <http://sens-public.org/spip.php?article500&lang=fr> Tradução de Vinícius Nicastro. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175>. Acesso em: 09 set. 2018.

MONTESQUIEU, C. de S. **O Espírito das Leis**. Introdução, tradução e notas de Pedro Vieira Mota. 7ª ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

MORAIS, F. **Anos 60**: a volta à figura: marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURA, C. **Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70**. São Paulo: Alameda, 2013.

NANCY, J. L. **La mirada del retrato**. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Xxztgmp6ZG7RRx3MHfmLnMj/?lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2021.

_____. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

_____. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1985). São Paulo: Contexto, 2020.

_____. **O regime militar brasileiro**: 1964 – 1985. São Paulo: Atual, 2009.

OLIVEIRA, L. L. Natureza e identidade: o caso brasileiro. **Desigualdade e Diversidade – Revista e Ciências Sociais da PUC-Rio**, n° 9, ago./dez., 2011, pp. 123-134. Disponível em: desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/11%20DeD%20_%20n.%209%20-%20artigo%206%20-%20LUCIA.pdf. Acesso em: 13 dez. 2019.

ORTEGA Y GASSET, J. Ensaios de estética. Introdução e tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011.

PAULA, A. A. de, **Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater**. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

PINHEIRO, D. A. R. *Blow-up* – Depois daquele Golpe: A fotografia na reconstrução da memória da ditadura. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, v. 2, 2009, p. 90 – 109.

PORTOLÉS, J. La autocensura como fenómeno pragmático. In WILK-RACIESKA, J., SZYNDLER, A., TATOJ, C., (Eds). **Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos**. v. 4. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2016.

RAMIREZ, M. C Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

_____. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte&Ensaio**. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: 118 EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVAH, D. A educação alternativa. In: VÁRIOS. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

RIBEIRO, D. **América Latina: a pátria grande**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Revista de sociologia da USP**, São Paulo, v. 17, p. 81-110, jun. 2005.

ROCHA, V.; PÁDUA, L. C. T.; MEIRA, S. F., ROSÁRIO, G. O. A Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para o quê? In: Encuentro de Geógrafos de América Latina: caminando en una América Latina en transformación, 12º. 2009. Montevideo, Uruguai. **Memorias de los Encuentros Geográficos de América Latina**. 2009. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Ensenanzadelageografia/Investigacionydesarrolloeducativo/01.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2018.

ROLNIK, S. Desentranhando futuros. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (Org.) **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

SALGADO, P. Obras completas, 1954 *apud* VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 18 jul. 2018.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição no Camboja (1975 – 2013). *In*: FREITAS, A.; GRUNER, C.; REIS, P.; KAMINSKI, R.; HONESKO, V. (Org.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.

SANTANA, C. J. de M. **Um piá na Urbe**: Fragmentos de modernização e urbanização nas figurinhas das Balas Zequinha (1929-1948), 2019. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SANTOS, A. C. L. Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas. **ARS**, São Paulo. Ano 16, n. 34, São Paulo, dez. 2018.

SANTOS, B. B. M. dos. **O currículo da disciplina escolar História no Colégio Pedro II** – a década de 70 – entre a tradição acadêmica e a tradição pedagógica: a História e os Estudos Sociais. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Educação, Programa de Pós-graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo**: sob os efeitos da contestação. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964 – 1969. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. *In*: GERALDO, S. C. **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

SETEMY, A. C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, jan./abr. 2018.

SONDA, M. E. de C. **A colonização continuada: violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa amazônica (1974)**. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TOLEDO, Tomás. Anna Bella Geiger: vísceras, mapas e retratos. *In*: **GEIGER, Anna Bella: Brasil Nativo/Brasil Alienígena**. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo – São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição)

TRINDADE, M. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. *In*: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 out 2016. Rio de Janeiro: **Anais...** Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017.

TRIZOLI, T. **Trajetórias de Regina Vater**. Por uma crítica feminista da arte brasileira. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 18 jul. 2018.

VIEIRA Jr, R P. O poder dos retratos, retratos do poder: do gênese sepulcral na Antiguidade às galerias de retratos do século XVI. *In: II Encontro História, Imagem e Cultura Visual*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 8 e 9 ago. 2013. **Anais ... ANPUH-RS**, 2013.

ZANINI, W. A aliança da ordem com a magia. *In: MORAES, A. de (Org.). Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. *In: AGUILAR, N. (Org.). Bial Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1994.