



A fotografia *Travessia para o Cumbú* é um trabalho feito pelo Grupo EmpreZa em 2012 em Belém/PA.

Expediente da Revista *Concinnitas* 33

Editor Chefe

Alexandre Sá Barretto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Corpo Editorial

Inês de Araujo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Analu Cunha, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Marisa Flórido Cesar, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

André Sheik Luz, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Débora Seger, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Queiroz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntárias de graduação

Joyce Delfim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Emmanuele Russel Salvador, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rayssa de Oliveira Ruiz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntária sem vínculo Institucional

Dani Cavalcante

Diagramação

André Sheik Luz, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Débora Seger, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Concinnitas 33 e 34

Apresentação

Alexandre Sá¹

Talvez uma pergunta seja fundamental antes mesmo de começarmos alguma leitura: - “Quem nos lê? ” Ou melhor, como seria possível fraturar uma lógica extenuante de produção crítica e intelectual que eventualmente parece apartada de um público-alvo que por sua vez, talvez já não mais saibamos quem o é? De outra forma, uma revista acadêmica em dias de horror é destinada a quem?

Para além de um cumprimento de normas, regras e formatações, a revista acadêmica merece resistir para além de sua lógica quantitativa de pontuação, números e silêncios. Talvez ainda haja algo de resistência, não unicamente política, mas poética; no sentido de investir e produzir um infinito número de páginas que estarão à disposição de quem quer que seja. De acreditar e promover uma leitura sem enorme cobiça de finalização e inteireza. De ainda ser capaz de erigir um conjunto enevado de vozes, debates, provocações, dúvidas e angústias que talvez precisará de muito tempo para que seja processado e absorvido pelo pensamento (em seu devir-conjunto).

Começamos esse número faz muito tempo. Talvez ainda nos primórdios do primeiro semestre de 2018. E por alguma razão, que esperamos ser para além da nossa qualificação, a quantidade de material recebido, avaliado, devolvido, ratificado, reescrito, repensado foi enorme. Por acreditarmos ainda que se trata de um movimento de democratização, nosso trabalho praticamente foi um fluxo-contínuo. E quando dizemos nosso, estamos envolvendo todos xs agentes dessa empreitada: autorxs, professorxs, consultorxs, avaliadorxs, estagiárixs, voluntárixs, artistas, alunxs, críticxs, curadorxs e funcionárixs.

¹Alexandre Sá é artista, psicanalista, crítico e curador. Atualmente é professor do Instituto de Artes da Uerj e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. É membro e coordenador geral do fórum do campo lacaniano de Niterói.

Diante de tal volume de material, optamos por dividir a edição em duas partes. Temos agora dois números sobre o mesmo tema, que por sua vez, talvez precisasse de muitas outras edições para se aproximar com justeza de um conjunto imbricado de relações que vieram se descortinando ao longo do tempo e na paisagem.

A única certeza que tínhamos era o interesse de discutir as relações entre arte e censura. Não de maneira direta, mas de forma espraçada, fragmentária e inevitavelmente, sagaz. Talvez tenhamos perseguido a ideia de censura que ingenuamente conseguiu se disfarçar de personagem remota, e que ao longo dos anos reapareceu vagarosamente e de forma ambígua, já que estávamos então nos autorizando e inevitavelmente, gozando, da posição de censores. Inicialmente por uma fala pública, entrópica, digital e não-localizável e posteriormente, em algumas ações que além de vergonhosas, terminam por ignorar e desconhecer o conjunto histórico de códigos que alimentam a arte, em sua produção e fruição; o que ainda hoje, nos assusta terrivelmente. Cabe-nos então, como pensadores, rever tal trajetória, tentar, mesmo que fadados ao fracasso, elucidar questões à princípio, herméticas, e esperar que novas edições como essa, frutifiquem diante de um cenário que, por diversas razões, endossou o lugar, paradoxalmente confortável e ingenuamente perverso, do algoz e do juiz.

Entrevista Grupo EmpreZa

Participantes: Grupo EmpreZa¹, Cecília Cotrim, Ricardo Basbaum, Alexandre Sá, Tania Queiroz e, por Skype, Daniela Labra e Edson Barrus.

Cecília Cotrim - Não podemos entrar assim nessa conversa sem saudar esse grande amigo e um cara que começou junto com a gente nesse impulso aí, em 2002. Arthur² era muito próximo de todos nós, na arte, na política, e ainda tornou-se meu Pai de Santo no Candomblé, então a gente está meio estraçalhado aqui mas... vamos levando.

Axé.

Alexandre Sá - Axé. E é estranho porque tem os comentários dele já topando a entrevista...Você chegou a ouvir, Edson? Cecilia estava falando de Arthur, inevitavelmente.

(Edson Barrus e Daniela Labra participam por Skype e têm dificuldade para ouvir)

Grupo EmpreZa - Eu penso assim: Arthur estava sendo consultado para ser um dos entrevistadores. Eu proponho que essa entrevista seja dedicada a Arthur por nós, pelo grupo que está aqui. Todos nós participamos de alguma maneira da história de Arthur. Arthur é importante para o GE... porque o grupo teve várias formações, e Arthur trabalhou com elas todas. Recentemente, fomos parceiros em dois projetos, em Belém do Pará... Ele era um cara que trabalhava com a resistência, e nossas parcerias se apoiavam nesta energia que compartilhávamos. Então a proposta é essa, que a entrevista seja dedicada a ele.

¹Site www.grupoempreza.com Formação atual: Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setúbal, Paulo Veiga Jordão, Rava e Thiago Lemos.

²Arthur Leandro (Belém PA 1967-2018). Artista plástico, performer, poeta, professor, e liderança dos povos tradicionais de matriz africana. Fonte: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/morre-em-belem-ex-conselheiro-do-cnpc-artur-leandro/10883.



Edson Barrus - A gente tá vendo um *modus operandi* do Grupo Empreza? Se nós estamos presenciando o *modus operandi* do Grupo Empreza em que essas ideias estão se desenvolvendo no momento em que as pessoas estão se posicionando (movimentando-se). Essa "conversa, conversa...mas que não chega a um lugar"...

GE - Não sei se é um *modus operandi*, mas acontece que nós fazemos parte de uma geração de artistas que, agora, esse pessoal tá começando a morrer, tá indo embora. Ericson Pires já foi, Aimberê, Marcia X, Arthur já morreu, e nós temos que manter a memória desse pessoal vivo... e nós aqui estamos todos razoavelmente com pé na cova, então...

AS - Eu li uma coisa que vocês falavam de uma certa co-dependência, fiquei curioso. Como é que vocês pensam isso, essa co-dependência... Como é que é isso?

GE - Eu não reconheço esse termo...

AS - Pois é, está no site de vocês.

Tania Queiroz - Fala sobre o sentido de explorar e problematizar relações de co-dependência.

AS - ...dos integrantes.

TQ - Explorando esses limites da individualidade. Como é que isso acontece no grupo? Eu trouxe essa mesma pergunta.

GE - Eu vou tentar falar de uma forma prática. Desde o tempo em que eu estou no coletivo e tentando também sempre revisitar todo corpo de trabalho e de corpos que passaram, existe um esforço em lidar com a questão do outro, tentar entender o que que é o outro e ser um corpo coletivo no sentido de que o trabalho e as ideias



se transformam, elas se contaminam pelo que o outro está trazendo e, no final, se têm uma energia coletiva que inunda o trabalho com questões individuais, questões que sempre são friccionadas rumo à uma questão coletiva. É um esforço perene, uma dificuldade em lidar com o individual que está no coletivo, é uma busca muito complexa nos dias de hoje, agir coletivamente mas no sentido de que não são indivíduos...

CC - ...Não é uma soma de indivíduos...

GE - Isso, não é uma soma de indivíduos, é tentar ser um corpo coletivo mesmo.

CC - Há vários atravessamentos aí; agora, é um combate – é uma palavra que aparece muito nos diagramas do Basbaum – "combates". Eu acho que são combates, que não é um esforço, eu acho que são esforços. Eu estava conversando com o Paulo, esses dias, e falei, engraçado, e fiz um pouco de provocação com uma palavra de que os historiadores gostam muito, a palavra etiqueta, uma pequena ética, esse modus operandi, como disse o Edson agora. Então eu percebo desde o começo de 2002, quando o EmpreZa apareceu no Rés³, aliás fez 16 anos ontem da primeira apresentação de "Sua Vez" no Rés do Chão, pode procurar aí você que detém os arquivos, tá, Edson Barros? Pode procurar e mandar documento... Foi em 2002 isso, a primeira apresentação do EmpreZa aqui – e foi no Rés.

EB - Eu confio em você.

CC - Enfim, desde aí a gente vai percebendo certas decisões... por exemplo eles repetiam, o que foi uma surpresa, eles repetiam como exercícios uma performance da Marina Abramovic na primeira apresentação no Rés-do-Chão, ao mesmo tempo criavam outras. E era tudo muito exercício exercício exercício exercício, e a gente

³ Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão, residência artística inaugurada entre 2002 e 2006 e realizada no próprio apartamento de Edson Barrus, no Rio de Janeiro, reunindo artistas e propostas experimentais. Fonte: EDSON Barrus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa27001/edson-barrus>>.



foi conhecendo o EmpreZa e era exercício, exercício, exercício, essa avalanche de proposições, e de exercícios. E para onde a gente fosse, nas residências, Edson queria que fosse o EmpreZa, porque ele dizia "vai ter trabalho".

EB - Daniela tava, se não me engano, nesse dia .

CC - E eles lidam com esses combates com uma ética, uma pequena ética, que eu não sei se vai mudando, não sei como é... mas eu percebo isso. É difícil, quando o grupo começa a se rever e a gente começa a perceber que tem uma outra entidade atravessando as pessoas... O Paulo, por exemplo, não cria nada nada nada nada que não seja em coletividade com o EmpreZa. Então, é um tipo de artista muito curioso que o EmpreZa gerou e que gera, é um tipo de lidar com o acervo de trabalhos um do outro que enfim é muito problemático. Eu queria que vocês falassem um pouco dessa ética, dessa etiqueta, desse modus operandi, pois eu sinto que tem algo como se fosse uma carta de intenções , ali, tem, tem uma carta.

GE - Existe um código não escrito, né?

CC - É, enfim... a gente vai anotando, né....

CC- Há regras: para o ingresso de novos participantes, para a discussão das performances [até que um trabalho possa vir a ser considerado "do EmpreZa"], então tem esses interditos. Mas então, falem aí um pouco dessa ética, porque eu acho isso interessante em relação aos outros coletivos – eles podem também ter um outro plano de ação desse tipo, que a gente não conhece. Do EmpreZa, eu posso listar uma porção de interditos, é meio stalinista o negócio mas enfim, se expliquem...

GE - Eu acho que a colocação do exercício é muito bonita sim.

CC - É, isso é o mais bacana...



GE - Ela é muito bonita e muito importante porque eu acho que um trabalho, antes dele ser considerado trabalho ou de se pensar que ele é um trabalho do Grupo EmpreZa, é um modo de revisitar de alguma forma o imaginário estético que não sou eu, não é o outro, mas é esse outro artista que é o Grupo EmpreZa. Talvez essa entidade que tenha esse imaginário estético está dotada de história de corpos que passaram. Tudo começa também como exercício, se isso é uma questão presente nos primórdios do EmpreZa, acho que ela se mantém assim como uma força visceral mesmo. Porque às vezes as coisas vem de uma imagem que capturou alguém ou de algo que alguém quer revisitar de uma aflição, de um anseio, e é colocado na roda. Para resolver essa questão começa-se uma série de exercícios e experimentações, sem muito intuito de que aquilo vá virar um trabalho. Porque, antes de tudo, aquilo de alguma forma tem que fazer sentido individualmente e coletivamente. Exercício é uma palavra fundamental, e o que muitas vezes acontece é que o que nós apresentamos também não são trabalhos finalizados ou prontos, se mantém também nas apresentações essa característica do exercício, que é mais bonita por que se planeja um gesto que precisa durar 10 segundos, porque a potência está em 10 segundos de duração. Se funciona ou não, vamos descobrir na hora que isso for colocado na roda, porque o que se faz é uma espécie de laboratório e não de ensaio. Acredito que a palavra ensaio não nos serve, pois vamos testando, é meio alquimista, meio criança curiosa que vai lá e põe a mão no fogo para saber se queima, que fica colocando a mão na chama para saber o quanto aguenta, e a coisa se resolve no momento em que se propõe que aquilo vai ser uma ação. Se funciona ou não vamos saber na hora porque isso é bonito também, como o corpo reage, se ele vai tremer, se ele vai ficar com medo, é uma busca intrínseca em tudo que fazemos com esse corpo que é frágil, que sente dor, que treme, que não está fingindo, mas que está experimentando, que está fazendo um exercício diante do que está proposto. Acho que é muito bonito, sabe...

AS - Nesse sentido acho que essa ideia de co-dependência um pouco estranha. Quando você fala eu acho que atravessa a história do próprio Grupo EmpreZa, não unicamente a particularidade de um momento específico.



GE- Sem dúvida, eu acho que tem esse atravessamento, uma entidade que se presentifica como Grupo EmpreZa porque existe um rasgo que nos atravessa e que não é de um momento X ou Y, mas que vem desde o começo. Eu acho isso lindo, enquanto indivíduo, e ter uma vida própria, e me esforçar e debruçar coletivamente, é um combate, é um embate frictivo, sai faísca, não perde essa característica humana da fragilidade, de lidar com seus anseios, de lidar com o outro, de lidar com o coletivo.

Ricardo Basbaum - Adiantando um pouco – porque eu acho que a coisa já começou do meio – eu queria fazer uma pergunta. Você falou bem, que o EmpreZa é uma experiência de corpo coletivo. Mas também os corpos individuais são muito requisitados, em uma dimensão biológica mesmo: sangue, esforços musculares, líquidos corporais, limites de pele, furos e tal. Existe, ao mesmo tempo, uma tensão entre o corpo individual, que é biológico, e um corpo coletivo – e o que seria esse "corpo coletivo"? Um elemento de construção sociológica, algo constituído pela dinâmica de grupo ou em termos de psicologia coletiva...? Ou seja, vocês exploram uma espécie de biologia do corpo coletivo. Então gostaria de provocá-los a partir dessa tensão entre corpo individual e corpo coletivo, a biologia do corpo individual e a biologia do corpo coletivo. Pensar um pouco no que cada corpo é requisitado, nestas dimensões, sendo forçado a sair de si mesmo – e que ficaria numa tensão com uma espécie de corpo universal do qual a partiria a biologia. Se existe algum tipo de coisa que nos articula ao redor do planeta seria a dimensão biológica – todos os humanos têm sangue, pernas, braços, olhos e por aí vai. Ao mesmo tempo, somos muito diferentes na questão cultural e em outras coisas... Não sei isso pode ser uma provocação...

GE - Eu queria responder essa provocação do Ricardo. Eu acho que tem uma proximidade entre as questões colocadas por Cecília e por Ricardo, quando eles apontam para a construção de uma ética, se a gente quiser chamar assim. Eu acho que, na verdade, o grupo trabalha, eu imagino, em 3 frentes éticas. Primeiro é isso



que o Ricardo está salientando: como um conjunto de corpos individuais se organiza no corpo coletivo? Como fazer essa junção das individualidades com a coletividade a partir do corpo? Então essa é uma ética. Isso não é simples, provavelmente é o nosso maior desafio: como continuar mantendo esse élan, essa união de algo que tão facilmente se fragmenta, que são as coletividades? O segundo eixo eu acho que é a questão do corpo em si, do próprio corpo individual ou dos corpos que participam das performances. A gente trabalha com uma pegada bastante forte em cima do corpo. Ali está o nosso principal material de trabalho, que é a carne, e a carne traz implicações éticas bastante particulares, fundando todo um outro campo de pensamentos e de decisões com o qual o grupo tem que lidar o tempo inteiro. E há uma terceira frente ética que é a maneira como o grupo funciona dentro do sistema de arte. Neste caso, o grupo procura funcionar com a mesma visceralidade e com o mesmo sentido de provocação. Então são essas três frentes éticas. Eu acho que discutir em cima disso daria por si só uma entrevista completa. Não sei se a entrevista se bastaria só nisso, mas é uma discussão longa. Mas, voltando àquilo que o Basbaum perguntou sobre a questão do coletivo e, como é mesmo, Basbaum?

RB - Corpo coletivo e corpo biológico. É um corpo biológico coletivo? Essa é uma grande curiosidade...

GE – Construir um corpo coletivo como o Grupo EmpreZa significa construir um corpo que é diferente de como o corpo é visto na sociedade. Há muitos séculos que o corpo é visto a partir de um conceito, a “cefalocracia”, onde a cabeça manda e o resto do corpo obedece. As nossas sociedades são formadas e o exercício social se dá numa semelhança muito próxima desse modelo. Bataille já dizia isso ali na primeira metade do século : Nossos corpos e nossas organizações coletivas são, comumente, hierarquias verticalizadas a partir da “cabeça”. São Paulo trata deste tema na Epístola aos Coríntios, sobre como as organizações coletivas - no caso, a Igreja - devem imitar a hierarquia vertical e cefalocrática do corpo humano, e o quão indesejável seria qualquer sublevação nesta ordem. O nosso corpo coletivo

nega peremptoriamente esse modelo de corpo individual, é um corpo que trabalha contra a ideia de “organismo”, adotando outras regras políticas, como princípios não-hierárquicos, horizontalizantes, que precisamos inventar, não encontramos escritas em lugar nenhum. Então é um pouco a práxis, aquilo que o Edson chamou o próprio *modus operandi* que vai sendo construído e vai nos dando maneiras de como negar essa hierarquia do corpo. Em muitos coletivos históricos, por exemplo, não há essa preocupação. Fluxus tinha um líder, tinha um “cabeça”, que na verdade era quem dava as ordens... e a gente queria ser um corpo coletivo sem cabeça, acéfalo, acho que é por aí...

GE - Um pouco discordando do Paulo, às vezes eu digo... que é como eu me sinto, que gosto também de representar o grupo biologicamente e fisiologicamente como um coletivo, um ser, eu brinquei, como uma quimera. Esse monstinho de nove cérebros, 18 olhos, 18 braços. Quando a gente está no nosso processo de imersão, todo dia acordando e dormindo juntos, criando, discutindo e dessa forma tentando ao máximo possível manter essa relação de horizontalidade, respeito e vários outros paradigmas que permitem estarmos juntos criando e convivendo e respeitando nossa história e nossos processos, é muito interessante. Existe uma sinergia muito grande e uma comunicação que chega no nível não verbal, de um olhar dizer muito mais que uma palavra, um discurso, e eu atualmente tenho considerado essa troca de olhar, que comunica muito, como realmente uma conexão neural. A gente está no meio de um Serão (Serão Performático)⁴ com seis trabalhos acontecendo simultaneamente, todos os indivíduos ali envolvidos diretamente na execução daquele trabalho, um se lascando no chão, o outro sangrando, estamos ali se comunicando só no olhar, sem nenhum movimento, e eu sinto isso como um corpo biológico. Às vezes eu me sinto um ser muito inteligente, com nove cérebros plenos e funcionais e conectados através desse olhar. Às vezes até através de um cheiro, de uma conexão química, além da conexão neural que são

⁴ "Serão Performático" é um termo criado/pensado pelo Grupo EmpreZa (se apropriando da palavra "serão" como "trabalho extraordinário noturno", típico do trabalho corporativo e da referência ao termo "sarau" do latim seranus, através do galego serao) afim de determinar uma obra composta por vários elementos e ações performáticas que acontecem sequencialmente e/ou simultaneamente, partilhando ou não de um mesmo eixo poético.

dois olhos que se cruzam, se conectam e se comunicam ali. Mas às vezes chega até a um nível químico/fisiológico de saber que o outro está se sentindo em perigo ou se sentindo mal naquele processo e então ir lá intervir para acabar com isso, de apoiar, nesses sentidos. Então às vezes eu me sinto num corpo mesmo, coletivo, genial por ter 9 cérebros, mas não necessariamente na relação hierárquica, não acho acéfalo, mas acho um corpo bem monstruoso.



Como Chama - Serão Performático, Apelação, MAR (2006-2014)⁵

RB - São cérebros que não estão localizados na cabeça, são cérebros que estão distribuídos no espaço do corpo. Desierarquizado, como Paulo falou...

GE - Deixa eu complementar essa questão. Eu acho que tem sinergia - sinergia talvez seja uma palavra ruim, mas eu vou usar ela como um nome provisório.

CC - Não tem palavra não...

⁵O Serão Performático Como Chama de 2014 foi composto por várias ações, uma delas sendo o Apelação (foto), performance do Grupo EmpreZa realizada, nesta ocasião, por integrantes do coletivo "Nós, Temporários" de Belo Horizonte

Risos

GE - Talvez não tenha palavra porque as coisas estão acontecendo e você tem que lidar com elas, eu faço coisas com o EmpreZa que eu não faria sozinho. O que se entende socialmente como corpo individual, a carne, quando se está coletivamente, aparece uma espécie de superação desse corpo e de uma doação desse corpo para as ações. Então isso é muito interessante, quando você tem uma pessoa fazendo uma ação e o restante ao redor vigiando, olhando, em estado de vigília, você está conectado de uma forma que não se explica com palavras, porque isso é do domínio da sensação e da vivência de estar junto. Então você consegue fazer aquele exercício que geralmente com seu corpo individual você não toparia fazer. Acho que também existe a energia do corpo coletivo, dessa doação, porque o seu corpo individual vira um corpo de 9 membros do coletivo, então de alguma forma tem uma energia que é doada para esse corpo, e você encara aquele exercício que individualmente não iria acontecer. É do domínio do fazer presencial, de experimentar, experimentar em coletivo.

AS - A Cecilia falou de uma ética e de um certo *modus operandi*... Que o Edson levantou também. Queria voltar um pouco a isso já que a gente passou por essas questões do corpo, esse corpo biológico, a lógica do sangue e enfim um desejo, também uma provocação se de fato...

EB - Eu também queria acrescentar um pouco a essa pergunta, Alexandre, porque o pessoal falou de exercícios, eu entendo, eu já presenciei muito essa fase de exercícios do EmpreZa, mas eu percebo que tem um outro momento que para mim é melhor parar. Tem um momento de apresentação realmente. E essas performances, são repetidas, então ganham um corpo mais teatralizado com essa repetição dos exercícios. A própria experiência da repetição ela vai dar isso. Porque o EmpreZa está com 17 anos eu creio né, então eu entendo essa dinâmica do exercício que essa fase da convivência, e eu gostaria de saber como é, se vocês



estão se encontrando realmente, presencialmente, com constância, ou se usam internet, Skype, como é que estão usando agora. Mas eu queria somente acrescentar, Alexandre, para você, que o pessoal pensasse na coisa do exercício, e esse exercício no sentido mais amplo

GE - Eu começo e aí a gente vê. Eu acho assim, vamos falar do exercício e de uma repetição. Uma coisa que acontece é que uma das graças de um trabalho que conta com corpos tão diversos, um mais alto, um mais baixo, um gordo, um magro, tons de pele diferentes, é que há uma riqueza de variedade de corpos. Então, o que a gente tem feito é não repetir corpos com os mesmos exercícios, exatamente para não apresentar uma ação mecânica e buscar exatamente o exercício. Quando revisitamos as ações, geralmente mudamos os corpos para que isso se torne um exercício novo para aqueles outros corpos. Isso é uma das estratégias que nós usamos, operar por essa troca de corpos com o mesmo exercício. E às vezes o trabalho se transforma, o trabalho dá indício de outros trabalhos, porque são outros modos de agir, outro jeito de lidar com exercício.

GE - É, mas eu acho que isso para gente nem é mais questão, eu acho que nós mesmos não temos vontade de repetir um trabalho, fazer como já foi feito. Acho que é uma coisa superada para gente nesse sentido, inclusive tem uns trabalhos que não foram, ou que nunca mais serão, realizados. Às vezes o trabalho só cabe a um corpo (específico) que já o realizou uma vez e então o trabalho nunca mais foi realizado...

TQ - Eu ia fazer essa pergunta, como se dá essa decisão de fazer de novo, com o que se relaciona, se é com o espaço onde as coisas vão acontecer, quando vocês decidem, se faz sentido e como deve se dar essa repetição.

GE - Eu acho que atualmente parte muito mais da vontade da pessoa de realizar a ação, da sua própria disposição para fazer aquilo, e de sua vontade mesmo. Sabe, sempre quis fazer o “Sopa de Letrinhas” como vomitador, só que até então não havíamos encontrado ninguém disposto a levar vomitada. Até que um dia o



Babidu, que foi sempre o vomitador desde o início - já fez a ação algumas tantas vezes - decidiu se dispor a ser vomitado e eu achei o meu momento. Foi quase 15 anos depois de convívio com o grupo e ele ainda duvidou da minha capacidade, eu tive que mostrar para ele que eu era capaz, que eu tinha a “técnica”, apesar de odiar vomitar (risos). Mas para mim foi uma superação também, eu acho ótimo essa troca de papéis, eu acho muito mais confortável, inclusive, ser vomitado do que vomitar. Foi incrível. Ele achou que foi ótimo, que fui muito bem. Ele falou “nossa, se eu soubesse disso eu era vomitado desde o começo”.

Risos

RB - O que você quer dizer com "eu tinha a técnica"?

GE - No sentido de que qualquer um sabe vomitar né ?

Risos

GE - “Sopa de Letrinhas” é um trabalho - realizado por uma dupla de performers com trajes empresariais - em que a pessoa engole uma boa quantidade de sopa de letrinhas, e depois vomita em cima de outra pessoa que está sentada, só que tem que ser um vômito que não pode ser provocado enfiando o dedo na garganta. Tem que ser um vômito que seja apenas uma coisa peristáltica, que o sujeito provoca dominando sua musculatura. Isso exige o desenvolvimento de uma técnica.



Sopa de letrinhas (2002-2005)

Still de vídeo produzido pelo Grupo EmpreZa em Goiânia, GO

RB - A minha pergunta não é em relação a esse trabalho, mas nos termos gerais desse corpo biológico. Que técnica seria essa, de e vida e de trabalho coletivo que consome um corpo biológico coletivo – que tipo de técnica, que desenvolvimento seria esse?

CC - Tomar aspirina para poder sangrar mais...

CC - Isso é a técnica...

GE - Eu não entendi bem a pergunta.

CC - Isso é a técnica, eu acho que isso é outra parte do *modus operandi*...

RB - O que é o corpo biológico sendo quebrado por um conjunto de técnicas que permitem que vocês se identifiquem, com essas ações, como pertencendo a esse

campo de práticas ditas artísticas? Vocês incorporam, na dinâmica do grupo, uma economia do corpo, uma prática desse corpo coletivo articulado com uma série de técnicas que permitem que esse corpo entre nessa arena, nesse espaço de trocas, nesse território. Se vocês tivessem, por exemplo, interesse de meditação em um lugar distante das sociedades urbanas, seriam outras técnicas. Mas as técnicas que utilizam visam um tipo de prática no território de compartilhamento dito "da arte", ou qualquer que seja o nome. Pergunto não sobre técnicas específicas deste ou daquele trabalho, mas que regramento do corpo é esse que implica em que vocês falem em técnicas para agir com e partir desses corpos?

AS - Essa é uma observação. O Edson fez uma pergunta que acho que tem um pouco a ver com isso também, que é como é a lógica de convívio de encontro de produção de vocês que a gente não tocou. E já para brincar um pouco, já que a gente falou de um corpo desierarquizado, a gente também queria ouvir as mulheres que não falaram até agora.

GE - Sobre isso, talvez a resposta esteja na questão dos laboratórios corporais que a gente faz no EmpreZa. Nestas ocasiões criamos um espaço/tempo de investigações a fim de - para além das ideias mais racionais, ou conscientes - buscarmos dar espaço para as ideias vindas das experiências e cargas dos corpos e de suas relações com matérias e/ou objetos, para podermos então ir tateando os rumos do trabalho que vai ser desenvolvido ali. Quando, por exemplo, estávamos trabalhando no projeto Itauçu, feito para nossa participação no Rumos do Itaú Cultural em 2009, tomamos "grande pedra preta" (significado de Itauçu em Tupi Guarani) como norte poético e então os laboratórios eram realizados buscando dar espaço para o quê esses corpos têm - de memórias, vontades e angústias - "a dizer" das relações que travam com estas matérias (grande pedra preta), que gestos podem surgir daí. Então a "técnica" que a gente usa seria essa de, da melhor forma que nos for possível, buscar tatear corporalmente caminhos para o trabalho acontecer.

GE - É o que se chamou de estratégia. Na verdade, as técnicas elas vêm em função do desenvolvimento de estratégias de artista. Não são técnicas pela necessidade dessa coisa tecnicista, é mais como a gente está tratando do corpo e todos nós temos limites no nosso corpo, e a nossa ideia é sempre trabalhar no limite, para chegar nesse limite às vezes inclusive ultrapassar um pouco esse limite, e tendo isso como estratégia é necessário que a gente desenvolva algumas técnicas... E nem todos os membros desenvolvem as mesmas técnicas. Então tem corpos que são capazes de chegar a determinados limites que o meu não é, e a gente acaba coletivamente funcionando bem assim.

GE - Só complementando, eu acho que a técnica é uma palavra bem problemática para o que a gente se propõe a fazer - a ideia de técnica como aquilo se detém o domínio, prefiro a palavra laboratório porque é o lugar da alquimia, onde você testa algumas coisas e não necessariamente desenvolve uma técnica, porque muitos dos exercícios, das experiências que a gente propõe, passam por um pequeno laboratório para saber se aquilo pode funcionar. Resolvemos o trabalho na hora da ação, então não tem muito sentido você desenvolver uma técnica, não tem muito sentido para o que o coletivo acredita, como no caso do “Sopa de Letrinhas” é muito mais uma questão de chegar ao momento em que você acha que você consegue fazer e lidar com essa situação e querer testar isso, do que você desenvolver um aparato técnico para lidar com aquela situação, quer dizer quando o cateter entra na veia depende do seu dia, do que você comeu de como o seu organismo está, etc. Tomamos um AAS⁶ para dar uma raleada no sangue, para que se evite vasoconstrição, mas o resto é o corpo que vai dizer e não existe técnica para isso...

GE - Eu quero só fazer uma divergência, é só um parênteses, Cecilia, depois você fala. É assim, porque está sendo colocada a palavra exercício e a palavra experiência.

⁶AAS é um produto utilizado para alívio dos sintomas de várias doenças como gripes, resfriados e outros tipos de infecções que tem ação anticoagulante.

Eu particularmente não gosto muito da palavra exercício. A palavra exercício vem da mesma raiz que gera a palavra exército, o exercício geralmente é algo mais protocolar, e a experiência, não. Eu gosto mais da ideia de experiência. A experiência é exatamente aquilo que você ainda não sabe no que vai dar, o exercício você já sabe. É claro que a gente às vezes faz exercícios quando a gente sabe no que vai dar né, mas eu acho o grupo mais interessante quando ele é mais experimental do que alguém que apenas reproduz exercícios. Fala aí...

CC- Não... ué... põe entre aspas... não precisa ter tanto medo das palavras, põe entre aspas (risos) – exercício – faz que nem o cara lá – o [Edmund] Husserl, o fenomenólogo – estava escrevendo o livro sobre o tempo, não sabia como dizer doravante, colocava entre aspas doravante, colocava entre aspas... entre aspas exercício , entre aspas técnica... porque... porque até engraçado para quem está vendo, é... é engraçado, tem um aparato técnico relativamente alto, tem ambulância parada na porta das instituições, tem corpo de bombeiros, eu já fui atrás de uma bombeira e falei "fica aqui atrás desse"...

Risos

GE - Só desse, tá?

GE - Os outros que se lasquem.

Risos

CC- Mas tem um aparato técnico sim. Tem, digamos, então, tem linhas técnicas. E são fortes.

GE- Então vamos adotar parênteses aí com "exercícios" e "técnicas"

Todos - Está bom.



GE - Então, sem parênteses e respondendo diretamente o que você sugeriu em relação... Eu gosto do termo “processo”, sem aspas, diferente de vocês no exercício. No processo que eu vivencio nos últimos anos no EmpreZa, como você sugeriu como exemplo o retiro no meio do mato, como é o caso da Marina Abramovic, por exemplo, eu acho que existe um antagonismo no nosso caso. Nós também costumamos nos retirar para uma chácara no meio do mato, mas o fazemos para viver algo que, hoje em dia, não nos é possível viver com tanta frequência como gostaríamos, e que é algo que construímos, que é estarmos juntos. Acho que a maior parte da nossa energia hoje, criativa, laboral é para estarmos juntos, sentados, de preferência com uma churrasqueira ao lado, uma cervejinha, pólvora, bombinhas, câmeras na mão... acho que hoje esse é o nosso processo e é no que a gente mais investe hoje em dia. Assim como essa vontade, esse desejo de estarmos juntos criando, eu acho que esse é o nosso maior investimento e acho que é o processo que mais interessa hoje, e que depois desemboca em trabalhos, em outras exposições, entendeu? Acho que hoje é o nosso exercício para estarmos juntos fisicamente, olhos nos olhos, se divertindo, bebendo, criando, trocando, pondo fogo no corpo e pulando na piscina... (risos) essas coisas...

GE - A gente tem apresentado também esse tipo de processo como trabalho.

GE - É exatamente isso, volta a primeira questão colocada por Cecília e por Ricardo, de uma ética do convívio coletivo. A história dos coletivos é uma história de fenômenos que são, que ocorrem e se esgotam rapidamente. Os coletivos não são longevos exatamente porque é muito difícil você equilibrar essas duas coisas, os corpos singulares e o corpo coletivo. No caso do GE, o que permite que a gente se mantenha junto ainda como coletivo, depois de 17 anos, é algo que nós mesmos talvez não saberíamos dizer facilmente. A gente considera esse trabalho de continuarmos existindo como grupo, o tempo inteiro tentando lidar com essas questões entre o indivíduo e o coletivo, e produzindo o trabalho a partir destes encontros, como algo que é um constructo poético também. Então o modus

operandi do grupo é ele mesmo um trabalho do grupo, é uma grande performance que já dura 17 anos.

Daniela Labra - Pegando carona no comentário do Alexandre, das mulheres falarem pouco, eu estava pensando, ouvindo vocês e lembrando também das ações, da quantidade de coisas que eu já vi do grupo e dos seus registros. Nunca tinha me ocorrido pensar o lugar da mulher nesse coletivo, no sentido em que não me parece - e posso estar equivocada - que o corpo feminino, como forma, interesse, embora a discussão de gênero seja algo muito presente hoje nos debates artísticos. De uns 25 anos para cá houve uma explosão nesses debates que fazem parte de discursos que também se fragmentam em nichos. Na cultura em geral a questão de gênero, questões étnicas e muitas outras, juntamente com discursos críticos acerca da descolonização, não enfocam questões normativas. Sabemos que a normativização, seja dos corpos, da sexualidade, dos modos de comportamento em sociedade, vem sendo desconstruída e uma das teorias que nos ajuda a compreender essa desconstrução é a ideia de descolonização - a qual eu aplicaria em várias frentes. No entanto meu ponto é que não percebo que essas questões sejam abordadas explicitamente pelo grupo e eu gostaria que vocês comentassem um pouco como percebem esse corpo-mulher enquanto forma feminina presente nas ações desde o início, ao longo de 16 anos de ações. Eu tenho um parêntese dentro dessa minha colocação também. Estou desenvolvendo uma pesquisa acerca do trabalho dos Acionistas de Viena e, claro, há ações visualmente muito agressivas sobre o corpo de mulheres, de atrizes que se colocavam à disposição dos artistas conhecidos - eles eram os artistas e elas eram os corpos femininos. Hoje, abordagens feministas revisitam essas ações históricas dos vienenses com muita crítica a respeito da imagem de violência sobre o corpo da mulher, e a partir disso eu queria saber então como vocês percebem o corpo feminino nas suas ações. As performers são apenas mais um integrante? Tanto faz? Não faz diferença? Há uma paridade desses corpos? Interessa isso? Interessa trazer agora também essas discussões de gênero etc. ? É isso, obrigada

GE - Vou começar a responder. Dentro do EmpreZa, ao menos desde a minha entrada em 2008, a questão de se a pessoa é um homem ou uma mulher não nos é indiferente. Mas acreditamos que também há diferenças entre as próprias mulheres, assim como entre os homens. Quando eu agora há pouco comentava sobre a questão dos laboratórios corporais por exemplo, nos quais buscamos criar um espaço/tempo para esse corpo mostrar o quê ele traz de memória relacional para gerar os gestos, ou o quê ele traz de vontade, ou o quê ele traz de asco... quando estou nesta situação, a questão de eu ser mulher faz parte desse corpo que eu “estou”, sobre o qual estou mergulhando, investigando. Da mesma forma também a questão dos homens. Então, acredito que é dessa forma que operamos, insistindo e mergulhando nessa grande diversidade de corpos que a gente tem, inclusive no sentido étnico também. Por exemplo, eu sou uma mistura de cinco países um pouco mais concentrado de Japão, e temos também integrantes descendentes de árabes, de indígenas, temos um integrante negro... temos pessoas de estaturas diferentes, de fragilidades e potências corporais diferentes, e a questão do gênero então entra nessa grande “baciada” diversidade.

GE - É errado falar que a gente tenta ser neutro também nesse sentido? ...De não trabalhar com certas questões assim, tipo... a gente se entende como um só, a gente não fica vendo o gênero.. não sei se é o caso de entrarmos por esse lado assim, porque a gente opta por não fazer certos trabalhos de algumas formas...

TQ - Dentro dessa ideia do corpo coletivo não existem essas distinções.

GE - É isso, é sim.

GE - Há preocupações, mas o que não há são bandeiras, né?

GE - O mais importante é respeitar o trabalho e o que a gente percebe que esse trabalho está pedindo. Se o trabalho pede uma... não sei, tentando me lembrar de algum exemplo aqui agora...

GE - Tipo no embate de homem com uma mulher, a gente tenta não ir por esse lado, de colocar um homem e uma mulher, e sim mulher com mulher ou homem com homem...

GE - Deixa eu complementar. Uma coisa importantíssima nisso tudo é que toda construção de trabalho do Empreza se coloca também no corpo individual do coletivo. Então se estamos fazendo uma ação, por exemplo, com duas mulheres; com uma mulher e um homem; com um homem e um homem; com um preto e o branco ou o amarelo etc, todas essas questões são fundantes para o trabalho e são altamente discutidas e elaboradas durante o processo. Então existe uma cartela de trabalhos com dois corpos masculinos que nós não executamos, porque teriam um sentido que o grupo acha que não pertenceria a esse imaginário estético ou coletivo. Existem trabalhos com corpos femininos que deixaram de ser feitos ou que estão guardados em um arcaibouço, que daqui a 5 anos pode ressurgir com potência, daqui a 10 anos, amanhã, ele pode se apresentar como uma grande questão. As vezes os trabalhos não foram realizados justamente porque naquela atual configuração ele poderia aparecer e se apresentar como outra coisa que não representaria a ideia de coletivo que nós temos. Mas sim, tem uma discussão excessiva a respeito dessas questões. Várias discussões, muitas afrontas, faíscas saindo, porque sim, tentamos entender o que que é esse corpo em relação ao trabalho que se apresenta, sabe, se é preto, branco, homem, mulher, enfim, todas essas questões estão muito implícitas na construção do trabalho, isso precisa ficar muito claro.

GE - Eu queria dar dois exemplos práticos sobre esse paradigma para nós. Por exemplo o “Cintada 1,99”, um trabalho clássico e bem conhecido. Se realizado atacando o corpo de um homem branco tem um sentido. Se realizado atacando o



corpo de uma mulher, tem um outro sentido muito específico. Se realizado atacando o corpo de um homem negro, o corpo exposto e desnudo, também terá um outro sentido. Às vezes achamos que pode reduzir a leitura do trabalho. Na nossa visão, se torna quase ilustrativo colocando um corpo negro à venda ali, para dar cintada. A gente se preocupa muito com isso. Outro exemplo é o “Sua Vez”, trabalho também clássico, nunca colocaríamos para fazer um homem e uma mulher.

RB - Quais são esses trabalhos "clássicos", você poderia descrever?

EB - Mas a Grazi quis fazer. Ela fez esse trabalho!

GE - A gente permite como jogo para o público experimentar

GE - Isso é importante se dizer quando há insistência de um membro em realizar determinada ação, depois que isso passou por muita discussão, por muitas questões, a gente tem que segurar essa onda e assinar embaixo também, entendeu? Porque aí existe o jogo Sua vez coletivo e é lidar com a vontade do outro, existe um processo exaustivo de elaboração. O “Sua Vez” é um bom exemplo: um relógio de xadrez, um par de pessoas que sentam nas cadeiras, e cada um pode dar um tapa na cara do outro e marcar o seu horário no relógio de xadrez. Isso é recíproco até a exaustão. Por vezes deixamos aquela instalação ali para as pessoas tomarem conta, ou seja, nós não submetemos o público a esse tipo de trabalho, nós apresentamos ao público uma possibilidade, e aí se senta uma mulher e um homem, já saiu do nosso domínio mas enquanto coletivo nós achamos que um homem e uma mulher dando tapas na cara, é uma questão que não nos representa.



Sua Vez (2002)

Still de vídeo feito pelo Grupo EmpreZa feito no Rés do Chão realizado em 2002 no Rio de Janeiro, RJ

CC - Descreve o Cintada...

GE - No "Cintada 1,99", uma pessoa se dispõe nua, ao lado de uma placa "Cintada 1,99" e com um cinto à disposição do público que pagar esse valor - que eu acho que está defasado, desde a criação do trabalho... Apesar da simbologia do valor, acho que tinha que ser 9,99 hoje em dia... (risos) - a pessoa tem direito a dar uma cintada no corpo que está lá exposto e disponível...

GE - Então é quase consenso que nós não gostaríamos de submeter um corpo negro por que talvez seria reforçar algo que queremos transformar

CC - Mas não há controle sobre o aparecimento de questões. Isso é uma coisa também. Não dá para vocês controlarem as questões que vão aparecer ou não a partir das imagens. Por exemplo, eu presenciei uma situação muito louca lá na

região mais à direita da França, em Metz, em que o Empreza fez o trabalho "Sangue Bom". Era uma residência – um Açúcar Invertido organizado e curado pelo Rés-do-Chão – e houve uma situação curiosa que foi "Sangue Bom" que, em princípio se apresenta dentro desses parâmetros que você acabou de descrever, e foi interpretado como um trabalho bareback, ou seja, um trabalho que incitava, que poderia levar a incitar à contaminação pelo vírus da aids, e portanto... Então, o que eu achei curioso, enfim, na verdade pouco importa essa leitura, pouco importa se sim ou não, se era bareback ou não, não é essa a questão... o que é engraçado é como isso foi absolutamente surpreendente para o Grupo Empreza, e por outro lado era absolutamente claro para quem via esse trabalho como enfim abrindo essa possibilidade de leitura punk aí. Yann Beauvais, que é um ativista gay, foi quem viu essa possibilidade... Então, enfim, é engraçado, isso foi em 2005, e de lá para cá eu acho que as mulheres têm uma força bem maior, e o fato das questões feministas estarem mais à tona nessameninada maravilhosa, estarem à tona na pele, na carne delas, isso muda também a relação interna delas, no grupo. Acho que tem essa matriz hétero, mas eu sinto desde 2002 até agora uma diferença muito grande nas propostas, e na força com que as mulheres entram nas vivências, nas residências, e enfim... A Aishá, por exemplo, tem gerado trabalhos que são do universo de um corpo dela... mas que trazem toda uma carga muito forte – para uma mulher. Isso para mim tem sido muito bom, acompanhar essa entrada do feminino. Não que não houvesse desde o início... mas eram traços, e agora eu acho que tem um caminho, mas ainda tem essa matriz cis.

GE - Eu queria complementar... porque se trata exatamente daquela diferença entre o corpo e a carne. O corpo, ele é passível de ganhar etiquetas. Você tem o corpo branco, o corpo negro, você tem o corpo masculino, o corpo feminino, mas como boa parte do que a gente usa como matéria-prima da performance é muito mais a carne do que o corpo... Então volto a citar Deleuze. Deleuze diz que a carne é o que nos aproxima da besta, o nosso parentesco com o animal está na carne, ou seja, não há uma diferença substancial entre a carne do boi que a gente come e a nossa própria carne. A diferença é basicamente moral. Então, como a carne nos

irmã a todos, ela estaria além, ou , antes, alguém do ser homem ou ser mulher, do ser branco ou ser negro, ser hétero, ou ser gay, etc. Isso faz com que as questões identitárias entrem , mas de uma maneira muito sutil no trabalho. Elas não entram como uma proposta a priori de trabalho.

AS - E na verdade eu não sei disso se isso de fato é um problema ou uma questão. Pode ser uma opção, um desejo ou algo que atravessa o grupo. Eu concordo um pouco com a Cecília que tem uma matriz aí muito clara e que não é um problema de qualquer maneira. O Empreza tem alguns trabalhos que podem ser operacionalmente considerados falocentricos não é um repertório que aposta em uma recepção mais dialógica.... Existe uma atmosfera inevitável de imposição, inclusive muito violenta. Enfim essa edição é sobre arte e censura e você falou da relação institucional que eu acho que poderíamos começar a falar um pouco disso

CC - Nossa! Os trabalhos são censurados o tempo todo...

GE - Deixa eu só fazer um fechamento, porque eu acho que nas reuniões e nos encontros a gente sempre tem um desejo de mais corpos femininos. Sempre se comenta o lugar de mais corpos femininos no coletivo. Mas nós trabalhamos com desejo, com a disponibilidade, isso vem antes de ser plenamente um corpo masculino, feminino etc.

TQ - Antes da gente falar dessa questão institucional - como a Cecília bem disse o tempo todo vocês devem ter restrições - enfim eu queria perguntar : vocês falam na performance como busca de transformação pela ação. Eu queria entender um pouco que transformação, e de quem. Vocês falam o tempo todo dos processos internos de vocês. Como é que vocês vêm isso em relação ao público - nas ações - essa relação com o público? Vocês falam também de uma energia que acontece evidentemente e inevitavelmente. Como é que vocês pensam nessa potência transformadora, se existe alguma coisa pensada a priori, se os acontecimentos vão devolvendo para vocês a partir da reação do público, como é que se dá isso?



GE - Eu acho que a questão transformadora a gente trabalha muito mais em relação a essa coisa interna que somos nós, e em relação à instituição. Eu particularmente não me arrogaria a dizer que o nosso trabalho causa grandes transformações no público. Essa recepção, ela está totalmente fora do controle do artista e é uma maravilha que isso esteja assim. É ótimo que o artista não tenha controle nenhum sobre a recepção que o trabalho dele tem, apenas assim o trabalho consegue ser realmente livre. Se você consegue com certeza programar a maneira como o público vai receber o seu trabalho, fudeu. Isso não é uma arte que a gente queira fazer. Então há uma transformação interna, uma transformação que ocorre em nós, na nossa compreensão de arte, e há uma transformação que a gente procura causar nas instituições de arte. Eu li um texto de Ricardo Basbaum, onde ele fala da necessidade das negociações que hoje os espaços de arte tem que desenvolver para receber a proposta dos artistas. Durante muito tempo – e volto a dizer o próprio Ricardo Basbaum nos anos 80 foi um grande militante contra essa verdade – mas durante muito tempo dentro do sistema de arte o artista era aquele que tinha menos poder, era o que tava lá no fim... O artista era quem tinha que se adaptar ao que estava posto por todas as outras instâncias do sistema de arte – o que é no mínimo injusto. Então a nossa relação com as instituições é, primeiramente, política. Nós não somos anti institucionais, não somos incendiários, não negamos as instituições, gostamos das instituições, achamos que elas devem existir, achamos que os museus devem existir, mas nós nos propomos ocupar estes espaços de uma maneira crítica. Para nós, ocupar uma instituição de arte é elaborar uma crítica àquela instituição – aprendemos isto lá no começo, com Graziela Kunsch. A instituição precisa desta crítica.

GE - Recentemente, a gente foi rotulado como instituição também. Você se lembra quem foi que falou isso? Então, mas é muito bonito. Eu achei ótimo, uma instituição que se volta contra si mesma. E essa instituição, que o EmpreZa se tornou, ela é muito poderosa no sentido de essa crítica ser incisiva contra um prédio, uma estrutura de diretores do grande capital... porque nós apoiamos que, de alguma

forma, as instituições, são então obrigadas a ouvir, elas vem com todo o seu poder, de submissão, de controle... eu acho que o mote deles é o controle sempre. Não é nem censura ou maldade, é controle. As instituições de arte têm que ter o controle das artes, de todo o processo, e a gente meio que é incontrolável nesse sentido. E eu acho que essa crítica que fazemos ocupando esse espaço não é para destruir, eu acho, não é uma crítica destrutiva. A gente quer que o espaço se adapte ao que está vindo aí, ao que está posto, às experimentações, a esse processo novo de como a arte está se tornando. Essa vontade de ter um piso de concreto que seja possível sangrar, botar fogo, e rolar, entendeu? Coisa que a maioria dos museus hoje no Brasil não são capazes. “Museu de arte contemporânea” escrito gigante na fachada, e que não se pode pingar um café no chão.

GE - Que não se pode fazer um furo na parede. Como esse pode ser um espaço de arte contemporânea ? É um absurdo!

GE - Só para completar, eu acho que nós somos vitoriosos nesse processo, muitas vezes.

GE - Arrogantemente a gente acha que faz uma pedagogia, sabe? A gente é pedagógico com a instituição.

GE - Exato

CC - A gente tem que ouvir o Edson que foi a instituição deles durante um tempo...

EB - É, eu queria perguntar uma coisa aí. Vocês falam de um corpo coletivo, mas eu tou vendo agora na fala é que é um corpo que tudo se diz. Vai desde não ter técnica a ter técnica, ai ficamos sem saber....Eu quero saber é se no plano discursivo esse corpo tão bem integrado, tão siamês, que anda tão junto, como é que ele funciona? porque eu não estou percebendo isso em termos conceituais dentro do grupo. Eu tô vendo um laboratório aqui em que parece que os conceitos estão sendo

abordados pela primeira vez. Às vezes eu não sei em que tempo ou de que tempo vocês estão falando, porque vocês estão falando as coisas como se vocês viessem de um outro século. Porque isso já estava tudo dado quando vocês chegaram. As instituições lidam com sangue, com cuspe, com ketchup. Assim, eu não acho isso um problema das instituições. Eu queria que vocês,- Se Daniela, eu acho que está querendo falar também! Ajuda, por favor, nessa questão! para se ter também um pouco da fala, da voz, da gente que tá ouvindo aqui.

DL- Eu só vou aproveitar para complementar o que o Edson está falando. Fiquei pensando outras coisas, como no sentido do corpo frágil, e falou-se de técnica também, mas talvez exista outro termo que pode ser o corpo "treinado". Não é treinado no sentido de amestrado, mas é de um treinamento que o deixa alerta e resistente - e que me faz pensar na relação com a instituição. Vocês comentaram que há um trabalho de combate, com a instituição também presente nesse combate, e me questiono como é lidar com a ideia do fracasso - que não é um fracasso, pois entendo que numa performance o fracasso geralmente é produtivo. Como curadora, vivi uma situação muito interessante com uma performance realizada pela primeira vez com certa matéria orgânica que, para surpresa do artista e de todos os envolvidos, estava podre - e não era para estar - cujo cheiro fétido contaminou todo o espaço expositivo. A gente teve que reduzir os dias de duração da performance e retirar aquela matéria após a ação, infelizmente, pois estava em decomposição e os funcionários que trabalhavam na exposição começaram a passar mal. Tratava-se de gordura de boi clarificada; eram cinco tonéis e um deles veio podre, deixando um odor de cadáver, o que impediu que aquela matéria ficasse instalada por toda a temporada da mostra, como era a ideia inicial do projeto artístico. Os artistas não reagiram muito bem com a necessidade da remoção, e assim emergiu todo um discurso contra a instituição, no sentido desta ser autoritária e do ambiente da arte precisar ser sempre ascético. Por outro lado, havia toda uma outra questão também com o bem-estar dos funcionários de limpeza, da segurança, dos trabalhadores que pediram a remoção daquela matéria devido ao cheiro que impregnou o ambiente. Além disso, era uma exposição com mais de 50 trabalhos e a gente não podia interditar tudo por conta

desse problema com uma obra. O Edson estava participando da mostra, inclusive. Então, no final, o cenário institucional falou mais alto, entreviu. Essas questões nos levam à refletir sobre se a instituição deve ser sempre combatida, por um lado, e por outro também concordo com o Edson, que o espaço institucional já recebe fluidos, cocô e xixi já há muito tempo - e que não deveria ser tanta surpresa ou causar tanto estranhamento quando os artistas se utilizam de substâncias menos ortodoxas nas suas ações. No entanto, a instituição em geral sempre reage mal ou com receio. Sobre algo fracassar, dentro desse cenário de limites e de quebra deles, quando algo não sai como planejado é o corpo treinado que responde a uma substância, uma situação, que não poderia, institucionalmente falando, estar ali. Imagino que vocês já passaram várias vezes por situações assim, e joga essa bola.

GE - É assim, primeiro não é um combate. A gente não combate as instituições, combate é uma guerra, nós não somos contra as instituições, nós ocupamos as instituições de maneira crítica, nós ocupamos fazendo uma crítica à instituição. A crítica, ela não é um combate, pelo contrário, ela é muitas vezes uma colaboração.

CC- Queria lembrar de duas situações de trabalhos... em "Desculpem o transtorno", do Grupo Urucum, 2002, quando Arthur traz os troncos de madeira gigantescos do Pará e enfia aquilo no MEC, Palácio Capanema, no mezanino, para ser cortado por moto-serras até virar pó, ali do outro lado tendo o colóquio "Racionalismo nos trópicos", sobre Lucio Costa... Não houve maior combate de ideias do que essa situação, uma situação difícilíssima de ser administrada, mas era isso - transtorno. Outra situação, um simpósio de psicanalistas no MAR, e que não sei porque cargas d'água o EmpreZa entra para fazer aquela ilustração de evento, mas eles jogam no chão do negócio, num palco, um monte de ossos de boi, e daqui a pouco está saindo verme, está saindo tudo de dentro daquilo. Enfim eu acho que é isso, o EmpreZa trabalha com corpo, trabalha com transtornos, trabalha com dificuldades, nesses limites... e eu tenho minhas dificuldades em aceitar essa limpeza ética e etc das instituições e essa tendência da arte a se adequar, adequar, adequar. Quer dizer, a gente sabe que o MAR manteve durante todo o tempo de exposição do EmpreZa os trabalhos desligados nos monitores, por que as crianças não podiam ver aqueles



trabalhos... Então é complicado mesmo , e eu acho que não dá para ser educado e eu defendo isso no EmpreZa. É exatamente transtorno, e quando acabar de ter transtorno eu vou embora e digo: chega, EmpreZa!

GE - Deixa eu complementar o que eu estava falando só para responder à Daniela. Então, eu acho que a questão de combate, fica parecendo que é uma coisa assim... uma agressão... fica parecendo uma coisa meio manifesto futurista né... que a gente quer colocar fogo nos museus. Não é, nós não somos anti-institucionais, a gente quer colaborar com a instituição, a gente quer transformar. Nós, como artistas contemporâneos, fazemos questão de instituições contemporâneas, de instituições que nos abriguem e não que queiram que nós nos tornemos do tamanho delas. Eu acho que o papel da instituição que abriga a arte não é formatar a arte e sim ganhar o formato que a arte naquele momento tem... E quanto a essa questão, eu não acho que esteja tão pacificada, a presença dessas substâncias, e de determinadas atitudes dentro das instituições, contrariando o que foi dito aí. Por exemplo, uma questão que é absolutamente banal, é a restrição que as instituições ainda tem à nudez. Corpo nu, corpo sem roupa ainda é um negócio que causa escândalo – até mais do que talvez sangue, urina, merda... Basta você ter um corpo nu para que aquilo vire uma espécie de celeuma. Na exposição que foi feita aqui no MAR em 2014, vários vídeos ficaram desligados, porque passavam trabalhos mostrando corpos nus. Então a exposição era uma “beleza”, porque você chegava, tinha alguns vídeos ligados e vários outros desligados, simplesmente. Sim, talvez seja necessário haver um combate. Porque se a instituição toma uma atitude autoritária em relação ao trabalho do artista, isso, mais do que criticado, tem que ser combatido.

GE - Só complementar isso, para fazer uma linha preciso discordar da ideia de que instituições já lidam com isso. Elas não lidam com isso na nossa experiência, o cocô está enlatado, o fogo é uma fotografia, os materiais perecíveis são vídeos, e tem que se lembrar que se os museus têm coleções multimilionárias hoje, como é o caso do MAR, há que se saber que existe um sistema de segurança, um sistema de seguro



do patrimônio, etc. etc. Quando você ocupa uma instituição dessas, você está lidando com tudo isso ao mesmo tempo. Nunca o sistema foi tão controlado, tão vigiado, tão asséptico, você tem o trabalho especializado da museologia, e quando se faz um convite ao Empreza, que trabalha com materiais naturais e perecíveis, é uma abertura ao confronto. Estamos lidando com instituições que não estão, de jeito nenhum, preparadas para lidar com estes materiais perecíveis ou com o corpo nu. O museu não está preparado para isso, em toda a nossa experiência institucional nós não topamos com nenhuma instituição preparada para esse tipo de ação e aí se começa o embate, se começa as negociações...



Como Chama - Serão Performático, Apelação, MAR (2006-2014)

Foto: Thales Leite

GE - Primeiro, pontualmente, eu queria responder o Edson no sentido de que sim, somos um coletivo diverso, com diferentes formações individuais, diferentes níveis de educação acadêmica, temos doutores, temos não formados, pessoas do jornalismo... E respeitamos muito essa diversidade de pensamentos, de visões de mundo e de tipos de formação. A única coerência que nos cobramos é com o nosso trabalho. Não temos manifesto fixo, nunca teremos, eu acho, eu espero. Nosso discurso vai ser mesmo diverso, incoerente, às vezes até - sem querer - atropelado.

A nossa coerência está no nosso trabalho. A gente esteve muitas vezes aqui do Rio de Janeiro e sentimos muito a falta do público carioca. Tivemos mais presenças e visitas dos nossos amigos artistas goianos e paulistas, por exemplo, do que dos nossos colegas artistas e críticos cariocas, que muitas vezes nem chegaram a ir ao museu nesses três meses de ocupação do MAR, por exemplo, ou mesmo em outros momentos. Inclusive somos muito gratos à Labra por ter tido lá, nos acompanhado no processo, e ter escrito um texto lindo. Agora, respondendo a Labra, sobre essa ocupação crítica, você usou um ótimo exemplo, o da pirâmide. O museu segue mais ou menos a mesma estrutura - inclusive de direção - por séculos. Se tem uma museóloga que limpa a poeirinha e ganha R\$ 20.000,00 por mês porque ela é formada na Europa, por quê a tia que vai limpar o sangue do chão também não pode ser treinada e especializada e ganhar um pouco mais que um salário mínimo? Por exemplo ganhar uns R\$ 2.000,00 e lidar com isso de forma digna? Nós mesmo já fomos impedidos de limpar os resíduos das nossas performances. Essa estrutura dura, rígida e secular do museu é enfrentada por esse nosso corpo mole, frágil, e flexível. Essa é a nossa luta, para que essa estrutura piramidal seja um pouco revertida também, vamos capacitar a tia da limpeza, e também os seguranças, para que, por exemplo, ao verem uma performance de uma mulher pelada, quando ela sai do trabalho, toda fragilizada, estropiada, descabelada, arrancando os cabelos, o cara não saia com o celular filmando e assobiando para ela! E essa mesma tia da limpeza é a pessoa que depois vai jantar com a gente no bar, é nossa amiga. Porque hoje mesmo fomos no museu e fomos reconhecidos e abraçados por muitos deles porque a gente faz falta lá naquele museu.

GE- E foram eles que disseram, agora, como essa experiência “tão repulsiva” pode fazer falta...

GE - Porque muitas vezes tentam falar que a gente “não está nem aí”, mas claro que estamos. Nós limpamos nossa bagunça na maioria das vezes. Mas por quê a tia da limpeza não é capacitada, pelo museu, a lidar com esses processos também? A limpar o sangue, ou até, muitas vezes, a deixar o sangue no lugar? Por que o



gerente da limpeza vai obrigar a tia limpar uma obra de arte que está um pouco fora do museu? A gente fez uma privada de ouro, lá no MAR, no banheiro público do nosso andar, aí ficaram dizendo “Vocês não pensaram na tia?”. Não, não era para limpar.

GE - Não, não é nem isso, nós pensamos sim, pedimos para avisar com antecedência o que iria se passar ali. O que acontece é que você de repente está numa instituição com tantos mecanismos, com tantos dispositivos, que dificilmente eles conseguem se organizar e ter um mínimo funcionamento orgânico. Então você tenta lidar com esses protocolos, avisa o que vai acontecer, porque não é um ataque ao pessoal da limpeza, não é um ataque aos seguranças, é uma outra instância de rede de dispositivos de uma instituição. A informação não chega e o que é que acontece? De repente o que você faz vira um ataque ao trabalhador e isso nunca será uma conduta do coletivo, composto de trabalhadores.

GE - É, quando o trabalho fracassa...

GE - Só para retomar isso, a primeira coisa é lembrar : não tem o corpo treinado, não tem um corpo técnico, qual seja esse corpo que saiba mesmo lidar com todas as etapas do trabalho. Se você tem uma expectativa e uma técnica, você tem uma frustração, e aí a coisa não dá certo, porque você tem um caminho a seguir e algo a finalizar. Os trabalhos não são assim.

GE - É, não tem uma teleologia. Eu particularmente gosto muito de trabalho que não dá certo. Eu adoro o fracasso na arte. O fracasso é muito mais artístico do que o sucesso, na minha opinião... porque se você vai trabalhar com processos experimentais, o fracasso tá ali, faz parte. Se sempre funciona, não é experimental, você não está experimentando nada, você está seguindo o protocolo. Então, quando a gente vê aqueles vídeos do Bas Jan Ader, o cara tentando fazer, e de repente ele despenca... eu gosto muito daquilo. E eu acho que o trabalho não perde



por que ele fracassa. Agora, esse exemplo que você deu de substâncias que causam um odor insuportável no espaço, o grupo tem um pudor em relação ao corpo do outro, ao corpo do público. Nós temos uma liberdade imensa em relação ao nosso próprio corpo, mas temos um respeito imenso em relação ao corpo do público. Nós não submetemos o corpo do público a situações que não são desejadas ou aceitas por esse público. Então uma coisa que a gente por exemplo não faz é colocar um negócio super fétido no espaço para que o público seja obrigado a ficar convivendo com aquele mau cheiro. Isso é autoritário, então a gente evita esse tipo de situação. Agora, a ideia de trabalho que não dá certo a gente acha maravilhosa. Aliás, muitos de nossos trabalhos não dão certo e são ótimos...

DL - Bom ouvir isso, mesmo, obrigada

EB - Eu tenho algumas questões. O Grupo EmpreZa sempre re-performou suas performances. Mesmo antes do conceito corrente de re-performance. A Má Educação, se não me engano de nome, é uma performance que debutou em 2002 em Nova Iorque, num restaurante e depois no Loft do Açúcar Invertido em Williamsburg. Hoje eu vejo a mesma ação realizada em uma mesa rodeada de “empreZários” com boca aberta com instrumentos, em um jantar com toalhas brancas, com as comidas coloridas distribuídas nesse fundo alvo, numa composição que me pareceu pictórica. Isso foi no site de vocês que eu vi a fotografia. Nas primeiras performances do grupo havia uma ênfase na performance no sentido zootecnista do termo, de “desempenho corporal”, e desempenho aí com aspas no sentido que Cecília pediu para falar. Não que este desempenho corporal característico do Grupo EmpreZa tenha desaparecido, mas multiplicou-se. E Isso com consequência na lisibilidade da imagem. Para mim, essa multiplicação, ela tem consequência na legibilidade da imagem. A gente não pode ler mais Sua Vez do mesmo jeito quando ela está sendo feita por 20 pessoas no mesmo espaço, do mesmo jeito quando ela tinha o desafio um a um. Não que esse desempenho corporal tenha desaparecido, mas multiplicou-se. E com isso produziu consequências na lisibilidade da imagem. Eram trabalhos desenvolvidos em uma

frequência menor, por qualquer membro do grupo, mas com muita potência de realização. Atualmente eu percebo repetidamente as mesmas propostas desenvolvidas em uma escala ampliada, em conjunto, e com grande apelo de imagem. A multiplicação como operação visual é uma estratégia visual? Ou de eficiência performática de re-performance? E como o Grupo Empreza pensa esse conceito de re-performance?

GE - Acho que não temos que justificar nada, no sentido do "Maleducação", por exemplo...





Maleducação, Sesc Pompeia (2002-2015)

Fotos: Victor Nomoto

EB- Eu quero saber como vocês lidam com esse conceito. Vocês fazem isso muito antes. Eu acho que muitas vezes o grupo tem uma inocência aparente que não combina com um grupo que é de dentro da universidade, que tem professores universitários de performance, que são profissionais da performance, quando sai; com esse discurso às vezes que eu acho meio ingênuo. O discurso da re-performance existe. A Claire Bishop, eu acho que em 2012 lançou um livro. E já foi re-publicado várias vezes no Brasil, publicado até na revista Tatuí. Então o que é que vocês pensam sobre a re-performance? Vocês fazem, mas o quê que vocês pensam disso ? Vocês fazem antes de eu conhecer o conceito.

GE- Só um adendo, você tá falando que é ingênua uma ideia de re-performance?

EB — Não. Veja uma coisa: sempre vocês re-performaram, e essa é uma característica do grupo, mas existe um conceito de re-performance. Como é que vocês pensam isso? Como é que vocês conversam? Ou vocês não sabem?

GE - As performances partem de nossas experiências, se estamos discutindo alguma questão e uma performance que já realizamos ressurgir na pauta, podemos refazê-la, de acordo com o novo contexto. Por exemplo, fizemos o trabalho “Maleducção” no Sesc Pompéia em 2015, logo após o workshop que fizemos com a Marina Abramovic em que ficamos em jejum por cinco dias. No workshop começamos a pensar no quê queríamos comer e naquela mesa - no trabalho “Maleducção” - tinha tudo o que queríamos e que não podíamos ter durante os dias de workshop.

GE - O workshop que havíamos feito era o “Cleaning the House”, que, pela ideia de purificação do corpo, propunha que você ficasse ali, sem conversar, sem fumar, sem beber álcool, sem comer e sem se masturbar ou fazer sexo durante 5 dias. Isso supostamente como uma limpeza preparatória para poder realizar a performance durante os dois meses da exposição no Terra Comunal. E nessa situação, lidando com todas estas questões (tendo participado do workshop), quando chegou a hora de definirmos o quê iríamos realizar no primeiro dia (na abertura da exposição)



nos lembramos desse caderninho que durante o workshop ficávamos trocando, passando de integrante para integrante, desenhando comidas, pizza, churrasco, costela, cerveja... Então pegamos o caderninho e tentamos trazer todas aquelas comidas e bebidas para consertar esse corpo, deixar ele sujinho do jeito que a gente gosta de novo, para podermos começar a temporada do “Vesúvio”, que era o nosso projeto na exposição Terra Comunal. Entendemos que em cada ocasião em que realizamos novamente uma performance, trata-se de um momento novo e com um contexto diferente. Outro exemplo foi quando, em 2014, decidimos realizar o “Vila Rica”. Nessa época estávamos com uma individual no MAR e precisávamos decidir que trabalhos iríamos realizar no dia 13 de maio, que é justamente o dia da assinatura da lei Áurea.

GE - E que se acredita ser onde chegou o primeiro navio negreiro no Rio. Existe esse imaginário que rondava o dia da exposição...

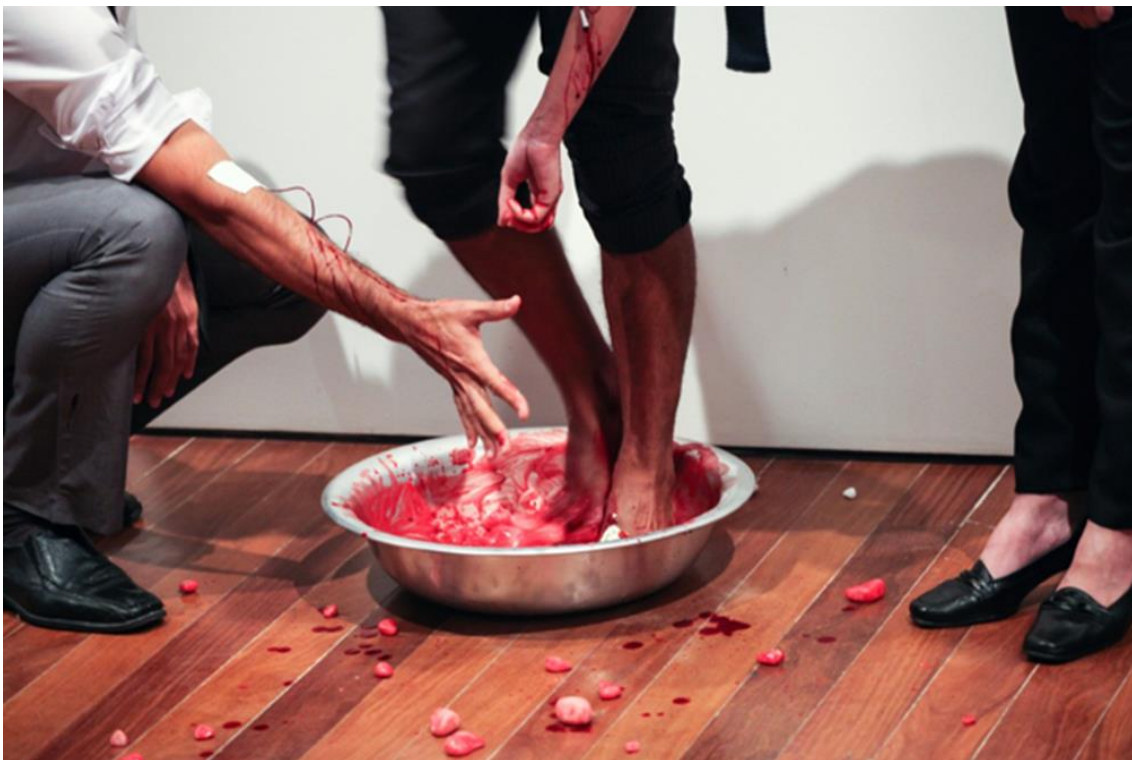
GE - E a gente no Porto

GE - Maravilha

GE - Do Valongo

GE - Decidimos então realizar a performance “Vila Rica” e a pessoa... bom, como não sei se todos estão familiarizados com esse trabalho, então vou descrever a partitura. No “Vila Rica” temos inicialmente, próxima a uma parede branca, uma bacia de alumínio contendo seixos rolados, e ao lado uma garrafa com álcool (ou cachaça). Chega então um performer, trajado com a vestimenta corporativa empresarial, retira os sapatos e se posiciona em cima dessas pedrinhas dentro da bacia e começa então a macerar os seixos com os pés. Depois de instantes, inicia-se um revezamento de outros integrantes, também trajados com vestimenta empresarial, indo até a bacia com escalpe enfiado na veia do antebraço, derramando sangue através do caninho do escalpe nesta bacia com seixos,

enquanto o primeiro performer continua a macerar. De tempos em tempos o macerador acrescenta folhas de ouro (que traz consigo no bolso) e álcool à mistura, e segue macerando até que se tenha uma boa quantidade de pigmento na bacia. Daí então, o macerador se apoia com as mãos no chão e vai subindo e descendo os pés pela parede criando uma pintura. Ao final, ele ainda acrescenta mais uma folha de ouro ao sangue fresco da parede e então deixa o espaço. Nessa ocasião de 2014, nos foi muito preciosa a possibilidade de refazer essa performance com o Helô, que atualmente é o único integrante negro do EmpreZa, na ação de macerar. Por estes dois exemplos, posso dizer que dentro do EmpreZa há um forte entendimento de que cada vez que a performance vai ser realizada novamente, o contexto e a forma de realizar vai gerar outras dinâmicas, outras reflexões, outras imagens e outros símbolos.





Vila Rica, MAR (2009-2014)

Fotos: Thales Leite

GE - Eu quero complementar rapidinho, estou na fila aqui. No sentido de conceito formal acadêmico sobre reperformance, na verdade, não existe muito essa questão dentro do grupo. E na minha visão peculiar eu acho que nem o conceito de performance está estabelecido, em nenhuma instância, nem acadêmica nem artística, é algo que vai ser descoberto no futuro próximo ou no futuro distante, ou talvez até nunca. Mas nós escolhemos como e quando fazer as performances, as reperformances... - pelo o que eu entendi que foi proposto como o conceito - quando a gente acha que a gente quer, na verdade. Temos alguns acordos tácitos entre nós que buscam tentar não repetir a mesma performance na mesma cidade, para variar o máximo possível e nos desafiarmos a isso. E outro ponto é, quando um corpo se acostuma com o trabalho, vê que está confortável com aquilo, a gente perde a vontade ou deixa de querer fazer também. Porque já perde o desafio da descoberta, como foi dito antes. Mas com relação aos conceitos de performance e reperformance não, a gente até já pôs corpos que não são do grupo para fazer o trabalho e a gente ficar olhando e tudo bem. A gente acha ótimo e divertido, não nos preocupamos com os conceitos ou em ter coerência com eles, na verdade, eu acho que estamos construindo esses conceitos pela prática do trabalho mesmo.

GE - Então complementando isso eu acho que o conceito de reperformance ele não nos interessa mesmo como um conceito que alguém criou, como o conceito da institucional critique. Temos uma carta dizendo que estávamos fazendo crítica institucional no museu – esse conceito também não nos interessa e não nos cabe.

EB- Se vocês fazem re-performance isso não é um problema. Agora, se vocês estão tão descomplexados com relação à performance que nem pensam sobre ela, eu acho que o exercício demasiado sem pensar na re-performance tem transformado o sangue em vermelho

GE - Tá, mas deixa só eu complementar, porquê como é uma entrevista é importante que isso fique registrado. Então, só fechando, reperformance, *institutional critique*, *long durational performance*, não são conceitos que nos



cabem, mesmo enquanto conceitos instituídos por alguém etc e tal. O “Maleducação”... volta por um desejo de intoxicação diante de uma ideia de pureza na performance e de ter um corpo preparado para realizá-la. Não operamos assim, então o primeiro trabalho foi se sujar de volta, para voltarmos ao que somos. É assim que este trabalho volta.

GE - O trabalho enquanto imagem, não sei como você tá dizendo, você tá dizendo que o sangue vira vermelho, para nós não, para nós ele volta para uma força total, mesmo nesse trabalho simples com comida tem gente indo para o hospital, não é simplesmente repetir uma mera imagem ou repetir o mesmo gesto, existe uma potência ali e existe uma necessidade de que isso volte e se reconfigure. E que as vezes, ao invés de ser no restaurante da rua, seja quase como uma paisagem pictórica montada mesmo. Então se vai ressurgindo, e se o grupo vai pedindo isso, é genuíno.

GE - Mas não estou entendendo a lógica disso, porque opiniões - como foi colocado ali - opiniões são discordantes mesmo, e se uma pessoa acha que tem uma opinião, sobre o nosso trabalho, que talvez seja mais válida do que a de quem faz o trabalho e vive ele, tudo bem. Mas uma pergunta a gente pode responder de forma digna, opiniões podem ser discordantes mesmo...

AS - Eu acho que o Edson está trazendo uma questão sem achismos, porque ele inclusive conhece a história do EmpreZa como poucos. Acho que é um devir pictórico do trabalho que esvazia a carga de significância do sangue enquanto fluido...

CC - Mas todo trabalho do EmpreZa... desculpa, vou fazer um parênteses... Todo trabalho do EmpreZa – ou quase todo – tem essa imagem... tem trabalho projetado com luz na parede gerando imagens... ou performance que gera pintura... Tem imagem e sempre teve, tem imagem e tem mais do que imagem, tem a literatura. A imagem, a literatura e vários "pecados modernistas", sim, que "sujam" o trabalho

do EmpreZa. É difícil lidar com uma performance que parece vir daquele experimentalismo dos anos 70, mas que tem peso literário, tem um peso religioso fortíssimo, tem esse discurso cis, é complicado, é difícil, é transtorno.

AS - Eu estava conversando com a Cecília porque eu acho que a entrevista já é histórica porque nunca ouvimos falar tanto dessas coisas todas de maneira tão lindamente contraditória. Eu realmente tenho dificuldade de compreender essa possibilidade desierarquizada de um organismo. Acredito que são opiniões distintas, inclusive sobre os pontos conceituais que atravessam o trabalho. Não seria o caso em algum momento de vocês pensarem o que essa reperformance implica em certo sentido em alguns trabalhos? Essa é uma pergunta importante que Edson faz. Também acho que Cecília levantou uma situação que é curiosa, de uma fala muito paradoxal, contemporaneamente paradoxal. Enfim, de qualquer forma é curioso vocês falam "ah eu nunca vi ninguém entrar no espaço numa exposição de EmpreZa e fazer o que quiser"

GE – Não, nós já vimos.

AS - Sim

GE - Isso já aconteceu várias vezes.

AS - Mas tipo vai sair no texto vai rolar a gente vai ver daqui a pouco que alguém disse isso mas por outro lado a Cecília levantou uma coisa que quando eu fui lá no Terra Comunal⁷ não tinha uma, a sensação que eu pressinto ali enquanto espectador ou seja lá o que for ,que ali tem um processo um pouco hermético também que inclusive nesse sentido voltando a questão do Edson tem uma questão visual pictórica cheia de significantes próprios que ele talvez aponte um devir esvaziamento dessas cargas significantes. Acho que a fala dele , eu estou tentando trazer um pouco para a minha experiência lá no Sesc, enfim como de uma maneira

⁷Retrospectiva de Marina Abramovic realizada no Sesc Pompeia – São Paulo, em 2015.

eu me senti um pouco público só. Além disso, mesmo sendo ,compartilhando a carga com vocês então também teria talvez uma outra questão seria assim essa ideia de carne numa situação expositiva é cênica porque a gente não está falando só de performance, a gente tá falando de performance de cena e de outras coisas.



Vesúvio - IISerão Performático, Sesc Pompeia (2015)

Foto: Victor Takayma

RB - Eu queria me encaixar na conversa em andamento, nesse momento. Edson colocou a questão da reperformance e vocês responderam e tal. E acho muito importante também que vocês, como grupo autoral, se darem o direito de atravessar os conceitos – gesto que faz parte da ação autoral, de um redesenho que ocorre na medida do que vocês estão produzindo. Mas acho que seria interessante registrar nos gravadores da entrevista – e também não sei o quanto vocês já falaram sobre isso – o encontro que tiveram com Marina Abramovic, que é um personagem bastante estratificado e institucionalizado do campo da performance. É interessante ver colocado em jogo algo que já foi trazido aqui na conversa, acerca do embate (ou combate) "Empreza versus Marina Abramovic", isto é, o que o

EmpreZa trouxe para o seu próprio território nesse enfrentamento e como vocês positivaram a ação de vocês no enfrentamento com a super institucionalização mundial da Marina. Seria bem interessante vocês trazerem algumas questões de vocês produzidas aí.

GE - Eu acho que não quero competir em relação à autoridade, de quem conhece mais a história do grupo ou qualquer coisa neste sentido, de forma alguma. Eu vi o Grupo EmpreZa nascer, acompanho pessoalmente o grupo desde o seu início, nos primeiros eventos do grupo em Goiânia eu estava lá, já havia participado de várias atividades, sou amigo de quase todos, desde o começo do grupo até hoje. Eu sinto isso muito presente há muito tempo, estou formalmente no grupo há mais de 10 anos, o grupo hoje tem 17 anos. É uma nostalgia de proximidade talvez, não sei o que é, de algo que existiu nos 3 a 5 anos do início do grupo, que existiu e que foi bonito e achamos importantíssimo. Mas se criou um ser vivo mutável que se transforma, que amadureceu e hoje é quase um monstinho “de maior”, esse monstinho já pode ser preso, pode dirigir... Mas já somos outra coisa, pensamos sim sobre tudo isso, e que bom que pensamos de formas diferentes, e que bom que relemos os trabalhos de formas diferentes, e que bom que não agradamos todo mundo, e que bom que esse ser está vivo ainda e pensante e em transformação, né? Eu acho que a coerência está no trabalho, e muitas vezes se prendem aos trabalhos clássicos e históricos, não sei quantos trabalhos foram, mas garanto que não foram mais de 100 que o EmpreZa criou nos seus 5 primeiros anos. Não criou mais de 100 trabalhos ali e eu te garanto que a gente criou mais de 200 trabalhos nos últimos 10 anos, e que são trabalhos tão maravilhosos, ou tão simples, ou que dão errado, quanto os 100 primeiros dos cinco anos iniciais do grupo, época em que a maioria de nós não estava presente.

EB - ...eu não estava querendo mais uma descrição de um trabalho do grupo não, porque volta tudo para o processo. Eu já joguei uma questão dizendo que eu estava jogando uma questão teórica para o grupo. Basbaum entra com outra questão e vocês voltam a conversa para a cozinha, distorcendo as coisas. Eu não tô tendo



nenhuma saudade. eu estou falando do que eu conheço no grupo. eu vi a performance com sangue e hoje acho que o sangue virou ketchup. Não é nem ketchup porque o que o ketchup pode substituir o sangue muito bem, vocês estão fazendo o contrário.

GE - Olha só, eu acho que são duas questões, primeiro é a reperformance. Eu acho que a reperformance, francamente, não é mais uma questão. Acho que ninguém mais discute isso. A ideia de performance que é apresentada uma única e exclusiva vez traz uma ideia de purismo, de origem, e a arte contemporânea simplesmente não trabalha mais com isso. Então, reperformar é algo absolutamente pacífico hoje, na arte contemporânea – não é mais uma discussão. Agora, a questão do sangue... Todo mundo sabe que a superexposição do signo esfria o signo, essa é uma consequência natural da exposição, de Impenetrabilidade você trazer o signo à visibilidade. Agora, isso deve ser um motivo bom o suficiente para que a gente deixe de trabalhar com esse signo? Na minha opinião, não. Eu acho que a gente tem que forçar, continuar forçando na potência que esse signo tem, por mais que alguém olhe para aquilo e fale assim: "para mim aquilo ali já virou ketchup". Como eu disse, a recepção, a gente não tem nenhum controle sobre ela... O que a gente faz é forçar, sim, no valor que os signos que a gente usa, a gente acha que têm, que continuam tendo... É a mesma coisa do corpo nu... todo mundo trabalha com corpo nu em performance há décadas e nem por isso o corpo nu deixa de ser forte, causar problema e incomodar para caralho. A nudez não perdeu a sua força só porque ela foi já foi excessivamente mostrada e vista. Eu acho que nesse caso o sangue em específico, como foi colocado aí, também não.



Impenetrabilidade (2012)

GE - É uma pergunta que eu me faço "virou ketchup para quem"? Teoricamente falando, nós sabemos que os signos, a pintura, vai e volta, mas para quem que esgota? Isso é uma pergunta importante porque o público que vê o trabalho do Empreza é misto, e nós temos a felicidade de lidar com esse público após as ações, a gente conversa, e muitas dessas pessoas estão nos vendo pela primeira vez. Então o sangue virou ketchup pra quem? Isso é importante ficar claro, sabe?

EB - ...pra minha pessoa.

GE - Então, pra você.

GE - Mas para as pessoas que estão vendo pela primeira vez...

EB - ...Eu tenho direito como artista, praticante da arte, de ter uma percepção do trabalho e que eu coloquei de uma forma muito construtiva . Acho que você poderia muito bem, porque ... vocês tinham falado de pintura, vocês poderiam dizer que a adaptação do trabalho de uma situação pra outra daria uma conotação pictórica que voces investem, qual o problema? ... Dá vontade de pedir um intervalo pra vocês conversarem e decidirem entre voces o que voces vão falar... Eu vou jogar pra outro campo então: Flavio de Carvalho, Helio Oiticica, Antonio Manoel, Ligias Clark e Pape, Sônia Andrade, Iole de Freitas, Celeida Tostes, Marcia

X, Alex Hamburger, A Moreninha, Aimberê, Simone Michelin, Laura Lima, Berna Reale, Tunga, Cabelo, Michel Groisman, Dani Mattos e aí vem toda a geração: Romario, Pâmela, Alexandre (Sá), Victor de La Roque... Como é que vocês vendo esse quadro de nomes que eu citei - dá pra gente ver a relação das pessoas entre elas. Eu acho que dá para perceber ascendências e descendências, heranças ou afinidades e coisas desse tipo -. Dentro desse quadro, como é que vocês circulam ou atravessam ele ? Quem são os herdeiros do EmpreZa?

GE - Eu não sei quem são os herdeiros do EmpreZa. Mas dentro desse rol que você falou aí, nós com certeza trazemos, trazemos não, mas sentimos um respeito enorme e nos sentimos atravessados por questões que vários desses aí, – os mais antigos principalmente – Flavio de Carvalho, Helio Oiticica, a própria Ligia Clark, que eles colocaram, enfim unindo essa questão que você colocou com a que o Ricardo tinha colocado para responder também a questão dele... No plano internacional, e também lincando aí com a pesquisa da Daniela Labra, a gente se sente muito perto do trabalho dos Acionistas Vienenses e também da própria Marina Abramovic. Agora, essa é uma questão. Uma outra questão é que quando Marina Abramovic nos chama pra fazer uma participação junto ao projeto dela – exatamente como Ricardo diz, ela já é uma figura institucionalizada dentro da arte, e ela chegou pra nós com uma proposta com parâmetros muito duros... Então nós vamos aceitar, mas vamos aceitar da nossa maneira. Isso foi colocado pra ela. O tempo inteiro o nosso trabalho ali ao lado dela foi o de questionar todos os limites e as questões que ela colocava. Em nossa participação, colocamos em questão e negamos essa ideia de "cleaning the house", a ideia de um corpo limpo. O Grupo EmpreZa não acredita num corpo limpo. Então, pra nós era muito mais uma coisa de "messaging the house", a gente fugia de madrugada pra fumar e comer goiaba.

GE - Nao pode contar isso não...

Risos



GE - A gente não acredita nisso. E a ideia de performance de longa duração, a gente não acredita nisso. A gente fez um projeto chamado “Vesúvio”... – era no Sesc Pompeia, teve essa gracinha... A gente acredita na performance como erupção, e não como uma coisa longa, que perdura. Então a gente usou essa oportunidade que ela nos deu, pra negar vários conceitos que são importantes pra ela. E eu quero dizer que a gente fez isso como uma forma de honrar Marina Abramovic. A pior forma de você aceitar um convite feito por uma artista que ali, na década de 70, foi tão provocativa como ela, é se adequando perfeitamente às normas, sem contestar. Então, questionar as questões que ela vinha colocando era uma maneira de honrar a própria história dela.

GE - Dois pontos no que foi dito agora são muito importantes, dois acontecimentos chaves da exposição. O primeiro foi a ideia de performance de duração ou duracional, que é uma ideia que ela foi trazendo com muita força desde o começo e nos foi questionado por que não estaríamos fazendo e seguindo esse protocolo da performance duracional que é dos objetivos do projeto. Então foi marcada uma reunião pública, aberta, para que ela e o EmpreZa discutissem a ideia de performance duracional. Foi um acontecimento muito importante porque os visitantes estavam ali ao redor, e foi o momento dela expor a visão dela e de nós expormos a nossa visão. Inclusive para dizermos que esse conceito para nós não era um conceito de interesse do coletivo, porque estamos lidando com outras questões. Então se uma performance precisa durar 10 segundos, ela vai durar 10 segundos, se vai durar uma semana, é o trabalho que está pedindo que dure uma semana. Outro ponto chave e importante dessa exposição foi praticamente a última ação que o EmpreZa fez, durante uma fala pública que ela estava fazendo (com um público médio de 700 pessoas e com cobertura ao vivo pela internet), na qual ela convidava os artistas participantes para fazer um trabalho em diálogo com ela, e nos foi pedido isso por ela, que lêssemos o nosso manifesto com um lado da plateia e que ela lesse o manifesto dela com o outro lado da plateia. Tentamos abolir essa possibilidade porque nós não acreditamos em manifesto. Sabemos da importância dos manifestos, mas para o coletivo o manifesto não é uma questão. A primeira

questão que colocamos nessa situação foi: nós não acreditamos no manifesto e perguntamos pra ela se ela ainda acreditava no manifesto que ela escreveu. Depois de muita insistência e de muita negação do convite do coletivo de participar dessa leitura de manifestos, nós topamos fazendo o *Verborragia*: já que houve essa regra pré estabelecida de que lidaríamos com um lado da plateia e que teríamos que ler o nosso manifesto, colocamos dezesseis textos diferentes (alguns de autoria do Empreza e outros sobre o grupo, escrito por críticas/pesquisadoras de arte) sobre as poltronas para o público ler. A única coisa que havia de igual entre todos esses textos era o cabeçalho. E o que aconteceu foi uma divergência de vozes muito grande, justamente porque não acreditamos em manifestos. Esses foram dois pontos chaves / conceituais e de embate mesmo com as questões que ela estava trazendo... Enfim, foi transformador para própria ideia de coletivo e para um momento em que havia uma artista do porte dela, no país, trabalhando com artistas da performance em solo nacional e do desafio de responder a esse convite que ela estava nos fazendo.

GE - Você falou que ela chorou?

GE - Não.

GE - Porque existia essa tensão e essa visão dela de que não estaríamos cumprindo a carga horária demandada, porque nosso processo era de ateliê aberto, de vivência, de troca, para então criar as opções do “Vesúvio”, e no primeiro Serão (aconteciam com intervalo médio de 10 dias) ela não pôde estar presente, talvez estava no Canadá, fazendo as coisas dela. No segundo Serão, que foi o da poeira, estávamos no limite do prazo estipulado para o Sesc e a produção - contratada para realizar a exposição - se posicionarem dizendo se iriam ou não cumprir com a combinação que havíamos feito com a produtora. A proposta acatada era de recebermos, ao menos, como dois artistas, pois até aí o que constava (erroneamente) no papel do contrato era que receberíamos como um artista, então o grupo inteiro recebia, sei lá, algo como R\$ 1.000,00 para dividir por dez



integrantes, o que dava R\$100,00 para cada. A única condição que colocamos para permanecer na exposição dali pra frente foi de recebermos R\$2.000,00 para dividir entre os dez, porque cada um dos outros artistas recebiam R\$1.000,00, por exemplo. E então, nessa alteração, cada integrante receberia pelo menos R\$200,00. Mas chegando em São Paulo, a produtora alegou que não existia esse combinado. Tínhamos tudo gravado e tudo mais, e então, caso não cumprissem com essa alteração mínima, íamos voltar para Goiânia e expor essa contradição. Mas foi aí então que ela viu o Serão Performático acontecendo, o da poeira, o poeirão, todo mundo empoeirado, caos total implementado lá, uma beleza, e a Marina Abramovic chorando, e a lágrima dela desenhando na poeirinha do rosto dela assim... Foi a redenção. E ela dizendo que a partir daquele momento ela entendia como o coletivo funcionava. Depois então passamos a ter uma relação de colegas artistas, ombro a ombro, com respeito. E também sem o envenenamento da produção, que até então estava tentando fazer a cabeça dela... E foi ótimo, foi maravilhoso e foi uma troca muito interessante a partir daí.

GE - Só mais um adendo, outro ponto importante foi durante um momento de discussão calorosa entre o coletivo e a Abramovic, ela disse que finalmente havia entendido o funcionamento do coletivo por presenciar o trabalho, por estar presente, isso é importante dizer, não é?

GE - Com frequência.



Vesúvio - II Serão Performático, Sesc Pompeia (2015)

Foto: Victor Takayama

GE - Com frequência, a presença, estar ali diariamente, vivendo o que estávamos propondo. Ela nos disse que estava muito feliz porque nós não a respeitamos. Então isso foi uma interrogação. "Eu estou muito feliz porque vocês não me respeitam" Ela dizendo isso publicamente. E ela disse que essa energia trazia pra ela um frescor dos anos 1970, que foi quando ela conheceu Burden, toda essa turma, e que eles trabalhavam de igual pra igual. Esse momento foi importante porque de repente éramos amigos, artistas trabalhando no mesmo lugar, muito mais do que "artistas selecionados pela curadoria de um grande nome da performance que estava no Brasil".

GE - Eu queria colocar mais uma coisa, pode? Posso colocar mais uma questão? É porque quando se falou das instituições de arte, a gente falou das instituições enquanto espaço físico: museus, galerias, etc e tal. Eu queria falar de um outro tipo de instituição de arte que é a crítica de arte e da absoluta distância que a crítica de arte tem do grupo. Os críticos de arte não se interessam pelo grupo. Em 17 anos de

atividade, nós temos um único texto crítico que foi escrito por Cecília Cotrim em um contexto do Rés do Chão, e um texto de Juliana de Moraes Monteiro que foi escrito durante nossa exposição em 2014, que se chama "Grupo EmpreZa e a Morada Infernal da Arte".

GE - Mas ela não é jornalista? Ela é crítica?

GE - Sim.

GE - Então é isto... Um coletivo que trabalha e produz pra caralho há 17 anos e a crítica de arte simplesmente não se interessa por nós. Nós não sabemos se isso é algo bom ou ruim...

GE - Pode ser preguiça...

GE - Não sei, eu acredito que não é preguiça porque os críticos de arte não são preguiçosos. Eu acredito que poderia ser uma espécie de... os críticos tendo uma dificuldade em processar intelectualmente aquilo que a gente faz. Eu acho que pode ser, na melhor das hipóteses, uma aversão intelectual mesmo, na pior das hipóteses pode ser uma questão de gosto.

EB - Vocês têm galerista? Têm galeria?

GE - Não. Nunca tivemos.

GE - Mas a gente se ressentia dessa falta de pessoas que, enfim, são as pessoas especializadas e preparadas pra isso, e que tenham uma generosidade de olhar para aquilo que a gente faz, e tentar processar isso intelectualmente, tentar transformar isso em texto. Em 17 anos, as pessoas que se dispuseram a isso foram muito poucas... E eu acho que nós estamos cumprindo nosso papel. Quem não está cumprindo o papel deles são os críticos.



DL- Mas quais criticos?

GE - Desculpe. Não estou falando de críticos em particular. Estou falando da crítica enquanto uma instituição e enquanto uma instância do sistema de arte. Estou falando da crítica e não dos críticos propriamente ditos.

AS - Queridos, vocês querem perguntar mais alguma coisa? Porque a gente daqui a pouco vai ter que terminar mesmo.

EB - Ah, vou querer sim, porque como tocaram numa ascendência, eu gostaria de fazer uma pergunta; porque no primeiro livro do EmpreZa - não sei se teve outro - a gente presencia muito nas paginas, o chão do Rés do Chão. É realmente gritante como parece até que é a programação visual do livro. Eu queria que vocês falassem um pouco como é que o Rés, porque eu sei que o Rés atravessa a história de vocês, mas eu queria saber como é para vocês se o Rés atravessa...como vocês atravessam a história do Rés?

GE - Eu acho que, até usando um termo do Ricardo Basbaum, é um transatravessamento, né, nós nos interatravessamos. Eu trouxe um exemplar do livro, não sei se dá para ver aí, eu tô passando aqui para galera ver. A capa do livro é exatamente uma foto de uma ação que aconteceu no Rés do Chão. O Grupo EmpreZa sente uma satisfação enorme de, logo ali no seu começo, ter encontrado e ter participado das articulações do Rés do Chão. Em nossos currículos, aquelas participações no Rés do Chão nunca saem, elas estão sempre ali. O Rés do Chão nos ensinou um monte de coisas e, mais do que isso, aquele momento de encontro fez parte de uma passagem fundamental na arte brasileira. Eu tava dizendo para alguns alunos meus que depois, sei lá, daquela virada dos anos 60, 70, no Brasil, nunca houve uma outra articulação de coletividades dispostas à experimentação e ao trabalho muitas vezes ao largo das grandes instituições como ocorreu aí neste início dos anos 2000. Aquele foi um momento riquíssimo que ainda é muito pouco explorado e nós nos sentimos honrados por termos participado daquilo. Nos incomoda o fato de que aquele período – hoje – ainda é muito pouco discutido e



muito pouco estudado. A falta de textos críticos sobre o Grupo EmpreZa ocorre também com o Rés do Chão. Eu acho que faltam textos falando do Rés do Chão. Falta estudo, alguém tem que pegar aquela porra e estudar, escrever sobre aquilo, porque foi importante, congregou uma série de personagens importantes na cena carioca e na cena nacional, ali, no início dos anos 2000, e é um negócio que está meio apagado historicamente. É missão nossa – hoje – corrigir isso.

DL - Eu posso só dar um adendo, encerrando? Retomando justamente esse rabicho aí da crítica e também, enfim, de uma revisão histórica que aponta para isso que você está comentando com relação ao Rés do Chão e em consequência a processos do próprio Grupo EmpreZa. É um gap mesmo, uma carência de pensamento à respeito. Ao mesmo tempo, agora já existe um distanciamento histórico, temporal, que permite uma análise do Rés do Chão, do que aconteceu ali, como laboratório e espaço de experimentação, de criação e lançamento de muitas pedras fundamentais de propostas e discursos desenvolvidos na arte contemporânea brasileira desde então, entre elas o movimento dos coletivos, que vem se desenvolvendo desde o início dos anos 2000. Várias pessoas dali se juntaram com outros coletivos e começaram a pensar muitas questões, por exemplo, relacionadas à noção de autoria - tema presente no começo desta entrevista, quando falam sobre indivíduos e coletividade, criação coletiva, de como a ideia do indivíduo se soma a esse grande corpo que é o Grupo EmpreZa. Ao mesmo tempo, pensando a questão da crítica como você colocou, creio que ainda existe uma certa dificuldade com a produção de arte contemporânea notadamente interdisciplinar - embora se valorize o "quanto mais interdisciplinar melhor", sobretudo em termos de sistema de mercado. Acredito que mesmo com toda a proliferação e certa voga da performance arte, ainda há muita dificuldade em entendê-la criticamente. A performance, esse híbrido, não é teatro, não é artes cênicas embora tenha uma conotação cênica, não é coreografia mas pode ser e enfim, temos várias referências aí, várias coisas a serem pensadas a partir da performance que podem dizer respeito ao campo das artes visuais, das artes plásticas e também a outros campos. Como também ocorre com várias outras linguagens na arte contemporânea, a

gente pode encontrar referências seja da antropologia, da sociologia ou questões escultóricas relativas ao pensamento estético em arte, simplesmente. Então eu acredito que há uma dificuldade sim em entender esse tipo de trabalho que vocês realizam, muito embora exista um monte de gente fazendo trabalhos performáticos e performativos, pensando também a questão do termo, e da série de nomes que o Edson levantou. O Brasil tem uma produção de arte performática muito forte já há muito tempo, e desde os anos 50 que isso começa a se apresentar. Existe inclusive, numa cena internacional, a tendência a leituras bastante estereotipadas da arte brasileira, como aquela que está relacionada ao corpo, ao sensual, sensorial, à espontaneidade da forma orgânica - o que há mesmo, mas não é só isso. Não é só isso, mas muitas vezes a primeira grande leitura é essa. Mas pensando internamente, numa produção brasileira de crítica de arte e a cricação de performance, eu acho que existe sim um não saber chegar, não saber falar a respeito. Quando eu perguntei quem é o crítico, de que critica você tá falando, não é pessoal, não é personalizada, de bucar quem tem culpa, é: qual é a crítica? Que espaço de crítica? A de jornal? Esse espaço ficou completamente esvaziado, são pouquíssimas as revistas especializadas, existe toda uma produção que a academia tenta suprir com publicações próprias, muitas vezes protocolares e que faz com que a produção crítica fique muito restrita ao campo acadêmico. Como fazer se a gente não tem investimento para publicações e formatação de pensamentos em outros lugares e modelos? Assim, a academia acaba sendo essa grande mãe, que no momento também está passando por uma crise bastante grave. Eu imputo também essa falta de textos a respeito do trabalho de vocês a um certo desinteresse por não estar dentro do mercado comercial e aí a pergunta do Edson, se vocês têm galeria, é irônica, mas totalmente pertinente por que as galerias acabam sendo os grandes promotores e alavancas dos artistas em geral, ainda mais quando não se tem subsídio nenhum, não tem dinheiro, o mercado vai se encarregar de levar o artista para fora, pagar pessoas para escreverem a respeito, por vezes um texto chapa-branca que é o texto de exposição. Então me parece que existe sim toda uma situação problemática e de compreensão da própria produção de performance que inclui a produção de vocês. E agora, fazendo último link com a

estória do sangue, o ketchup, o pigmento, e nós falamos rapidamente dos Acionistas de Viena que eu sei que é uma influência para o grupo. Os Acionistas justamente começam pensando sobre pintura e muitas daquelas ações para foto performances ou filme, são vistas como escatológicas e violentas - algumas são de fato, visualmente - e faltou falar aqui sobre a construção de imagens violentas que igualmente existe no trabalho de vocês, neste processo de apresentação de situações ao invés de representação de certos atos, intrínseco à performance em geral. De volta aos Acionistas, estes vêm exatamente da pintura e muitas daquelas ações estão falando de pintura. Nos anos 60, justamente a pintura de ação já tinha surgido e designado o termo performance, que surge de uma discussão entre críticos de arte norte-americanos que vão falar dessa arte nova pós-pictórica, uma arte de ação, de performance. Então o próprio termo performance, que para nós é um anglicismo e se internacionalizou dessa maneira, é uma palavra que vem de um debate da crítica de arte - o que mostra como de fato é importante uma crítica que proponha reflexões, que instigue o pensamento. No Brasil ela tem um lugar pouco importante fora da academia e ao mesmo tempo acredito que existe sim uma dificuldade em compreender o que é a performance como arte visual ou plástica. Um crítico de interesses mais formalistas, por exemplo, poderia fazer uma bela explanação sobre a questão do sangue como pigmento, como matéria orgânica que se transforma em pigmento, e logo seguir para toda uma discussão pictórica que está para além ou que anda junto com a própria questão performática. Mas não vejo que há essa visão ou mesmo vontade...



Vesúvio - I Serão Performático, Sesc Pompeia(2015)

Foto: Victor Nomoto

GE – Eu concordo, acho maravilhoso que você tenha colocado isso. Quando você disse que a performance, ainda hoje - e estamos na segunda década do século 21 - ainda realmente não é algo pacificado na arte, cara, isso é muito bom! Veja bem, há uma linguagem oriunda do século 20 que ainda não foi totalmente pacificada, porque todas as outras foram. Neste sentido, porque não viu resolvida sua crise interna, a performance se destaca por conseguir dialogar com a crise da contemporaneidade. Na modernidade, as linguagens todas (pintura, escultura etc) estavam em crise, e em profícuo diálogo com a crise moderna. Uma vez que, na arte contemporânea, temos já resolvidas as crises internas destas linguagens, a própria produção artística começou, paulatinamente, a perder contato com a crise do real. Uma arte que não esteja em crise não pode dialogar com a crise da vida, fica dissociada da vida. Então, quando a gente tenta, com a performance, manter essa pegada crítica, é um pouco um esforço, não sei se a gente é exatamente feliz nisso, mas é um esforço de manter essa proximidade.

AS - Cecília você fala porque a gente realmente vai ter que terminar

CC - Não, é só um PS, assim... Algo que conversei algumas vezes com o João Angelini, artista do grupo, e que percebo atravessar a poética do Empreza desde sua proto-performance, "Carma ideológico", que aconteceu pela primeira vez no pátio da Igreja de São Francisco de Paula, na cidade de Goiás, em 2001... até trabalhos como "Risca-faca" e "Vila-rica", de 2009... mas é essa religiosidade... algo como uma espécie de metafísica da carne... Eu não posso fazer isso, porque não tenho nenhuma cultura religiosa – no sentido de uma religião ocidental. Fui criada na umbanda, e depois no candomblé, mas um crítico que tenha uma cultura dessas imagens religiosas, eu acho que seria riquíssimo, porque eu vou dizer, não é sangue de vienense, não tem nada a ver com Acionistas Vienenses, nem tampouco com as ações ou a pintura do Gutai, mas com a pintura religiosa. É isso: Barroco de Goiás. Era isso só, só um PS.

AS e todos - Obrigada!!!

Trabalhos citados na entrevista:

- Sua Vez [citação solta e especificamente a de 2002, que é a capa do livro do Grupo Empreza]
- Sopa e Letrinhas [citada ocasião onde Babidu é o vomitador e citada ocasião onde é o Lemos]
- Maleducção [de 2004 do Rés no Chão em NY e de 2015 no Sesc Pompéia, na abertura da exposição de Marina Abramovic]
- Carma Ideológico [de 2001 na Cidade de Goiás]
- Cintada 1,99
- Vila Rica [de 2014 no MAR com o Helô de macerador]
- Itauçu [de 2009 no Rumos, itinerou em: São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro]
- Vesúvio [citado o Projeto Vesúvio como um todo e, em especial o "#2 Serão Performático", 2015, na exposição Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI.]
- Verborragia [realizada como parte da exposição Terra Comunal, retrospectiva de Marina Abramovic, em 2015.]



Links de vídeos de trabalhos citados:

Sua Vez, 2002_ <https://vimeo.com/295491582>

Sopa de Letrinhas, 2002-2005_ <https://vimeo.com/295491811>

Carma Ideológico, 2001_ <https://vimeo.com/295491919>

Cintada 1,99, 2002-2007_ <https://vimeo.com/310220138>

Vila Rica, 2009-2014_ <https://vimeo.com/310192443>

Itauçu, 2009_ <https://vimeo.com/302447883>

Vesúvio - II Serão Performático, 2015 <https://vimeo.com/308630867>

Verborragia, 2015_ <https://vimeo.com/297918550>

Livro do Grupo EmpreZa:

<https://issuu.com/grupoempreza/docs/grupoemprezabook>



Preâmbulo

Philippe Michelin¹

Cinquenta anos nos separam de maio de 1968, e inúmeros eventos acadêmicos, no Brasil, na França e em outros países do mundo, se debruçaram sobre essa época, analisando desde suas razões até suas consequências. Por isso, neste mesmo ano de 2018, escolhemos organizar um colóquio em torno de 68, porém não abordando frontalmente o tema. A censura fora amplamente denunciada pelos manifestantes na França em maio de 1968, e está voltando à tona nos dias de hoje, diferente e, talvez mais perniciosa, principalmente na Internet. “A censura à prova do tempo” queria dar elementos de reflexão sobre a censura em geral e também especificamente sobre as novas formas que reveste. A atualidade (censura de exposições de arte no Brasil), as *fake news*, e os erros cometidos por algoritmos automáticos que levaram o Facebook, por exemplo, a censurar o famoso quadro, símbolo dos valores republicanos franceses, “A liberdade guiando o povo” (<http://sicnoticias.sapo.pt/mundo/2018-03-19-Facebook-censura-os-seios-da-Liberdade-guiando-o-povo-de-Delacroix>), pintura que inspirou o cartaz do colóquio, mostram que o tema é bastante atual e importante.

Assim, este evento franco-brasileiro propôs uma história da censura, por Jean-Yves Mollier (historiador da censura), uma sessão de alta qualidade sobre a censura no Brasil durante o Estado Novo e a ditadura militar, uma reflexão sobre o papel da imprensa na nossa época por Edwy Plenel (Diretor da Médiapart e ex-diretor do Le Monde), considerações sobre Internet e Censura, um assunto especialmente importante no mundo de hoje, sobre Teatro e Censura, onde vimos que o teatro não foi poupado pela censura e a ditadura, um olhar cruzado sobre a classificação dos filmes na França e no Brasil, e, para concluir, uma sessão sobre Arte Contemporânea e Censura, contando com a participação dos curadores das

¹Consulado geral da França - Av. Presidente Antônio Carlos, 58/4º andar, CEP 20020-010, Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: philippe.michelon@diplomatie.gouv.fr

exposições censuradas no ano de 2017, no Brasil (Luiz Camillo Osório, curador da Panorama – MAM/SP e Gaudêncio Fidelis, curador da Queermuseu). Esse dossiê da Concinnitas reúne alguns dos textos escritos a partir das intervenções orais dos palestrantes, e um vídeo gravado durante o colóquio, disponibilizando as reflexões e contribuições dos autores para um público maior.

Obviamente, nada disso teria sido possível sem a participação efetiva de várias pessoas que gostaríamos de agradecer. O comitê científico, que construiu esse programa que alguns comentadores qualificaram de “grande qualidade”, deve ser parabenizado pela qualidade do trabalho:

- Alexandre Sá (Instituto de Artes, UERJ)
- Daniel Aarão Reis (Instituto de Historia, UFF)
- Fernanda Bruno (Escola de Comunicação, UFRJ)
- Joëlle Rouchou (Fundação Casa de Ruy Barbosa)
- José Da Costa (Departamento de Artes Cênicas, UNIRIO)
- Raphaël Ceriez (Consulado da França)

Impossível, também, não agradecer a revista Concinnitas e a Casa de Ruy Barbosa, seus pesquisadores e técnicos, pela recepção calorosa e profissional. O evento pôde contar com a ajuda de vários estudantes voluntários que merecem agradecimentos: André Fernandes Leite da Luz, Anna Corina Gonçalves da Silva, Felipe Leão, Leonardo Thim Augusto Caetano, Daniel d’Elia da Costa, Raphael de Souza Caron Cassou, Rayssa Motta, Renata Coelho Gasparim, Valeri Carvalho Rodrigues Santo.

Por fim, três pessoas trabalharam desde o início à realização desse evento. Sem elas, o evento não teria acontecido: Pauline Combaret, Raisal Nascimento e Pascal Rubio. Pauline et Raisal gerenciaram, entre outras coisas, o aspecto administrativo e financeiro do colóquio; Pascal organizou a tradução simultânea durante o evento, participando também da sua concepção. A vocês três, muito obrigado mesmo pela

dedicação, pelo trabalho realizado e pela grande qualidade da relação humana que caracterizou esse evento.

Apresentação

Alexandre Sá

Em 2018 fui convidado para fazer parte da organização do colóquio franco-brasileiro *A censura à prova do tempo* na Casa Rui Barbosa. Inicialmente, o convite era para organizar uma mesa sobre arte e censura. Especificamente sobre Artes Visuais. Achei que era fundamental que tentássemos discutir com alguma potência dois eventos cruciais que aconteceram e que provavelmente conseguiram, de maneira no mínimo esquisita, resumir o nevoeiro intelectual que estávamos atravessando: o fechamento da exposição Queermuseu e as manifestações injustificáveis à performance La Bête de Wagner Schwartz dentro do Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Por diversas razões que talvez estejam em vias de serem esclarecidas ao longo de 2019 e 2020, sempre achei que toda aquela comoção diante de um trabalho ou de uma situação de arte se deu e sempre se dá por razões outras, muito distantes da experiência estética e do universo semântico, conceitual, histórico e eventualmente hermético da arte contemporânea. Talvez aliado a isso, tenhamos acreditado muito fortemente em uma possibilidade de abertura democrática que confiou na absoluta autossuficiência das condições sociais e econômicas, eventualmente desconsiderando a necessidade de fortalecimento intelectual, de investimento na formação de público e do sistema educacional/cultural.

Ao longo das reuniões preparatórias do colóquio, a UERJ estava inundada em uma crise gravíssima, que além de não ter tido condições de manter seus serviços básicos, em virtude de um descompromisso inaceitável do Governo do Estado, chegou a atrasar os salários de docentes e técnicos, bem como as bolsas dos estudantes por mais de três meses, gerando um aumento dos casos de depressão, exoneração dos cargos, abandono dos cursos de graduação e inclusive, em casos mais extremos, de suicídio.

Apesar disso, precisávamos resistir. Não unicamente por algum desejo absoluto de contestação política e de algum tipo de prova de sobrevivência e continuidade, mas pela absoluta necessidade de manter algum ritmo, mesmo impossível, de trabalho e atendimento ao público. E assim o fizemos. Mergulhados em uma atmosfera de desamparo e de pouca preocupação pública. Impossível esquecer que não foram raros os casos de pessoas que perguntavam, ao saber que trabalhava na UERJ, se ela já havia fechado ou não.

A conjunção era triste. Como ainda continua a ser. Talvez não mais na universidade, mas no país como um todo e em algumas partes do mundo. É evidente que não estou me referindo a separação política entre direita e esquerda, ou aos casos recorrentes de corrupção no cenário brasileiro. Me refiro especificamente ao projeto longo e vitorioso de fragilização da universidade pública que, em seu subsolo, preconiza, de maneira pop, uma pasteurização do conhecimento, do diálogo e aposta na ignorância generalizada que desconsidera completamente a possibilidade de sucesso através do conhecimento e da formação crítica.

Por razões óbvias, achei importante abrir esse espaço na revista para que pudéssemos publicar um dossiê sobre esse evento. A aproximação parecia pertinente e absolutamente curiosa. Publicaríamos a reunião de textos de um colóquio que tinha como um dos objetivos revisitar as experiências e o legado de maio de 1968, bem como refletir sobre o que ainda resta da censura nos dias de hoje em uma revista acadêmica que faz parte de uma universidade que, em sentido completamente oposto, estava sendo sucateada pelo governo e inclusive, pela opinião pública.

Não se tratava agora de uma reinvenção de valores, mas de um processo profícuo de esvaziamento dos valores sustentado por diversos elementos que tinham por objetivo, antes e acima de qualquer coisa, manter, no caso do Brasil, um legado

histórico de separação social e econômica, priorizando a manutenção de uma elite e de seus interesses particulares.

Terminado o colóquio, convidamos então todos os participantes a enviarem seus textos. Obviamente, nem todos tiveram tempo, desejo ou vontade. Então, o que se segue é uma compilação parcial e inevitavelmente fragmentada de parte dos debates que aconteceram. Por último, é fundamental destacar que esse trabalho hercúleo de reunião dos textos, tradução e transcrição só foi possível com a parceria luxuosa com o Consulado da França no Rio de Janeiro e com o trabalho dos estagiários e editores envolvidos na publicação.

Alexandre Sá

As mil e uma faces da censura de ontem até hoje

Jean-Yves Mollier¹

Universal e atemporal, a censura parece não ter poupado nenhuma sociedade, à semelhança do tabu do incesto, cuja onipresença no tempo e no espaço foi evidenciada pelos antropólogos. No Ocidente, foi registrada oficialmente pela primeira vez em Roma, no ano 443 antes de Cristo, quando censores começaram a policiar os costumes, castigando severamente as indevidas mudanças de status com a sentença de *ignominia*. O desejo de pertencer a casta diferente daquela na qual se nascia tinha consequências sociais tão devastadoras quanto na Índia. O castigo que se abatia sobre o transgressor era uma clara manifestação da abrangência do poder, agindo sobre cidadãos de uma República sustentada pelo trabalho escravo e alicerçada nesta separação entre categorias de cens profundamente desiguais. No século 13, enquanto o cristianismo ganhava toda a Europa, o direito canônico acrescentou duas sanções ao *interdito* – a *suspensa* e a *excomunhão* – que baniam o condenado da comunidade dos fiéis. Para enfrentar as heresias e as ameaças de cisma que ganhavam força com a emersão da Reforma, no início do século 16, a Inquisição, braço armado da Igreja romana, lançou mão da tortura para obter as confissões dos acusados e apavorar os apóstatas.

A censura foi teorizada em 1583 pelo jurista Jean Bodin, em *A República*, sob seu duplo aspecto – estatal e romano de um lado, religioso e cristão do outro – passando a viver dias de glória com a proliferação dos conflitos que tomaram conta da Europa na divisão entre Estados católicos e protestantes. As condenações à fogueira do impressor Etienne Dolet em Paris, em 1546, do grande médico e

¹Professor emérito de história contemporânea na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, especializado em história do livro, edição, mídias e também sobre a censura no mundo durante os séculos 18 e 19. Publicou os livros “A idade de ouro da corrupção parlamentar, 1930-1980” (Perrin, 2018), « Hachette, o gigante de asas quebradas » (L’Atelier, 2015), « Outra história das editoras francesas » (La fabrique, 2015) e « Orientação de escritores – missão impossível do frei Bethlehem no século 20 » (Fayard, 2014). Vários livros seus foram traduzidos para o espanhol e o português.

impressor Michel Servet em Genebra, em 1553, e de Giordano Bruno, em Roma, em 1600, confirmam a incapacidade de ambos os campos de tolerar a livre discussão dos fundamentos das suas religiões. O adágio humanista segundo o qual *ut librisintliberi* (onde há livros, estão os homens livres) traduz, à sua maneira, o ideal daqueles precursores da figura do intelectual. Esses pensadores reforçam as fileiras da República das Letras, que estava então se constituindo sem limites de fronteiras ou religiões, procurando libertar as mentes da superstição, do preconceito e de todos os pressupostos que fazem a força da censura. O ideal dos Iluministas despontava no horizonte, mas enfrentaria muitos obstáculos até dar à luz a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789 que marca um inegável avanço na história das sociedades humanas.

Entretanto, embora a censura “de fato” tenha sido abolida na França no dia 14 de julho de 1789 e a censura “de direito” pouco depois, a corporação dos censores – com cerca de duzentos representantes na véspera do colapso do Antigo Regime – submergiria apenas por curto período. Reintroduzida no mundo da imprensa e da edição por Napoleão Bonaparte, sobreviveria no país até o voto da grande lei liberal de 29 de julho de 1881. Na área dos espetáculos – teatro, ópera, cabaré, music-hall – a suspensão do salário dos censores, em 1905, foi o que condenou à aposentadoria esses especialistas da tesoura que caçavam sem piedade a ofensa aos bons costumes – diga-se de passagem, sem nunca ter se dado ao trabalho de definir critérios do que era permitido ou vetado. Quando Victor Hugo e os Representantes do Povo eleitos na Assembleia nacional em 1849 quiseram entender de que maneira trabalhavam os censores de teatro do regime anterior, nomearam uma comissão parlamentar e ouviram os dirigentes do escritório responsável pelo monitoramento das representações teatrais. A resposta de um dos censores é digna de reflexão: confirmou a ausência de regras precisas ou de instruções normativas. Explicou apenas que, antes de tomar a decisão de autorizar, proibir ou mandar alterar uma obra teatral, perguntava-se se poderia levar a esposa e a filha para assistir ao espetáculo em questão.

O chargista André Gill resumiu admiravelmente o sorrateiro e corrosivo trabalho da censura em uma das suas charges mais famosas, publicada em pleno período de Ordem Moral no diário *L'Eclipse*, em julho de 1874. Sob o título “*Madame Anastasie*”, via-se uma velha horrenda, com lentes grossas nos óculos de míope e uma corneta acústica. Carregando uma enorme tesoura e acompanhada por uma coruja, símbolo da noite, a grande sacerdotisa da castração das artes e das letras era assim apresentada como cega, surda e cometendo seus crimes nas sombras da noite. Abelardo fora castrado por amar demais Heloísa, quando a censura religiosa era onipresente na Europa. Mas a vertente política da censura não ficava atrás ao impedir a expressão de artistas e de escritores naquele século 19 que viu *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire e *Les Mystères du peuple* de Eugène Sue serem condenados, e o autor de *Madame Bovary* severamente admoestado pela justiça. Três anos após o voto da lei de julho de 1881 que garantia a liberdade da imprensa e da edição, da livraria e da colportagem², Louis Desprez, autor de *Autour d'un clocher - Mœurs rurales*, um pastiche do romance naturalista, seria levado à prisão parisiense de Sainte-Pélagie, morrendo poucos meses depois de ser libertado.

Outros escritores, em seguida, seriam vítimas da censura, em especial Lucien Descaves, por ter publicado *Sous'Offs*, em 1889, e Georges Darien pela publicação de *Biribi*, em 1891. O poder não admitia o menor questionamento da instituição militar, atitude que Emile Zola, por sua vez, sentiria na pele durante o caso Dreyfus, em 1898, até seu assassinato em 1902. Os jornalistas e os cantores satíricos anarquistas também foram vítimas das chamadas “leis celeradas” em 1893-1894, confirmando como era difícil tolerar a expressão de opiniões divergentes – mesmo num regime democrático como era, incontestavelmente, a Terceira República francesa. Enquanto os artistas e os homens de letras, os sindicalistas e os socialistas respeitassem uma espécie de código não escrito, cuja força residia no próprio caráter implícito, a justiça mostrava-se clemente. Mas no momento em que transpusessem a linha vermelha, procuradores civis e religiosos uniam esforços, devidamente apoiados por incontáveis ligas de moralidade e associações de “Pais

² Venda de livros de porta em porta

de família”. Preocupados com o respeito aos “bons costumes”, esses arautos da moral exigiam a mais severa repressão aos infratores. E assim a censura revelava sua terceira face, a censura moral; que não sairia mais de cena ao longo do século 20. Dois homens ilustram esta transformação da censura, beirando a caricatura: o senador René Béranger, apelidado de “Pai Pudor”, e o abade Bethléem, um sacerdote moralista, “constipé” – na tradução literal, “constipado”, “com prisão de ventre”³, na certa definição dos escritores surrealistas. Bethléem atuou de 1904 a 1939, e sua influência ultrapassou amplamente as fronteiras da França; vestígios de seus decretos podem ser localizados tanto em Montreal quanto em Montevideu ou no Brasil de Getúlio Vargas.

A grande revolta do final dos anos 1960 pode ter sinalizado, por algum tempo, a perda de boa parte da força da censura: parecia estar sendo aceita, por exemplo, a ousadia do Living Theatre de Julian Beck, dos MontyPython zombando da morte do Cristo na cruz em *A vida de Brian* (1979), ou dos cartunistas franceses do semanal *HaraKiri* (1960) e a seguir do *Charlie Hebdo* (1970). Mas a *fatwa* lançada sobre Salman Rushdie em 1989 e o massacre da equipe de *Charlie Hebdo* em janeiro de 2015 comprovaram que não era bem assim. Como uma fênix capaz de renascer das próprias cinzas, a censura vive períodos de recuo, mas nunca desiste de fato, alimentando-se da própria imprecisão e da recusa daqueles que a exercem em explicitar seus motivos para autorizar ou proibir um livro ou um filme. A violência sofrida nos últimos anos por todos aqueles que ousaram representar o fundador do Islã através de um desenho ou uma charge confirmou a capacidade da censura religiosa de voltar ao centro das atenções e de impor às autoridades civis a estrita observância das suas decisões. Está longe de ser exclusividade do Islã: nem o culto católico, os cultos reformados – evangélicos em especial – ou o judaísmo se furtam ao exercício da censura religiosa. Os três monoteísmos, o hinduísmo e o budismo manifestam, em graus diversos, propensões concretas ao duro castigo ao que chamam de “apostasia”, embora o artigo 18 da Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU garanta a cada pessoa o direito fundamental de professar e de mudar de religião.

³ Seria o equivalente a *recalcado*

Ao lado dessas ressurgências de censura religiosa, moral e política, grassou no século 20 uma quarta forma de censura, mais insidiosa, mais difícil de desmascarar: a censura econômica. À semelhança das anteriores, essa modalidade visa, primeiro, a coagir as pessoas a se autocensurarem. Robert Darnton evidenciou esse processo de censura econômica em seu recente ensaio sobre a repressão à literatura erótica na França do século 18, às publicações independentistas na Índia colonizada pela Inglaterra, no século 19 e à tentativa de aliciamento dos escritores na República Democrática Alemã no século 20. Nos três casos estudados, o objetivo maior não era tanto a repressão, mas a submissão dos artistas e escritores ou pensadores às pretensões do Governo do país onde viviam. Com o mundo dominado por empresas gigantescas, cujo faturamento anual supera o orçamento da maioria dos países, a capacidade de atuação das GAFAs (Google, Amazon, Facebook, Apple) e demais *majors* não guarda relação com o que eram outrora as possibilidades de um Estado.

Por um lado, o consumidor cego ou o internauta alimentado pelas *fakenews* e inebriado pelo poder aparentemente ilimitado de impor o seu juízo, agora decide tudo; por outro, somente as empresas proprietárias das principais redes sociais, os gigantes do e-commerce, os desenvolvedores de poderosos softwares ou fabricantes de smartphones têm condições de manter o seu poder em um universo no qual o mundo descrito por Orwell em 1984 parece estar prestes a se materializar.

O mundo do invisível e do não-dito

Como foi demonstrado há muito tempo pelos juristas, a censura nunca é uma medida de repressão *a posteriori*, embasada em leis claras ou portarias precisas; pelo contrário, é uma sanção aplicada de antemão, castigando quem viola códigos implícitos que alicerçam as nossas sociedades. Isso explica porque editoras e impressores sempre preferiram, no conjunto, a existência de textos objetivos definindo os seus direitos e deveres e censores a quem possam ser submetidos os

manuscritos antes da impressão dos volumes, à apreensão, obviamente onerosa, dos livros já impressos. Entre o início do século 17 e o fim do século 18, livrarias parisienses aproveitaram a proximidade com os escritórios da censura sediados em Versalhes para obter privilégios de impressão – direitos concedidos pelo Rei – numa larga vantagem em relação aos concorrentes do interior. Quando, em 1869, o imperador Napoleão III cogitou eliminar as patentes exigidas de qualquer impressor e de qualquer livreiro-editor desde 1810, os profissionais é que pediram aos chefes da polícia que fosse mantido o sistema de controle administrativo que os beneficiava, cerceando a concorrência, e que fosse postergada a instauração do mercado livre.

Embora muito espantosa, a atitude das editoras francesas em 1940 - quando o exército alemão ocupou dois terços do território nacional – manteria coerência com aquela atitude do século 19 - dada a existência de uma espécie de cultura da submissão ou da obediência ao poder, desde o século 16. Para continuar exercendo sua atividade, as editoras parisienses se mancomunaram com os escritórios da *Propagandastaffel* (a censura alemã) para redigir uma lista de autores e obras proibidos. Após a Liberação da França, esta famigerada “Lista Otto”, que demonstrei, em 2008, ter sido constituída a partir de fichas fornecidas pelos representantes das editoras Fayard, Gallimard, Grasset, Plon, PUF, Tallandier e congêneres, acabaria sendo atribuída unicamente às determinações inquisitoriais dos nazistas. Negociada pelo presidente do Sindicato Nacional da Edição, esta lista de proscrição e emasculação dos catálogos das editoras- ou seja, de sua identidade e sua alma - revelava de súbito uma sinistra realidade: para conseguir publicar debaixo do coturno alemão, as editoras francesas haviam se antecipado aos desejos das forças de ocupação. A gerente da livraria Payot de Paris, numa virulenta reprimenda, disparou: se era compreensível tirar das vitrines obras que provocariam a ira dos alemães, levando ao fechamento das suas empresas, os editores não poderiam, em hipótese alguma, entregar tal lista aos censores, mas sim, esperar que eles divulgassem os nomes dos autores malditos e os títulos das obras atrevidas para retirá-los da venda. Na precipitação em atender os anseios das autoridades da ocupação, o mundo editorial francês desonrou-se,



comprometendo o seu futuro. Felizmente, houve editores resistentes, como Vercors e Pierre de Lescure, os fundadores das *Editions de Minuit*, Louis Aragon e *la Bibliothèque française*, Max-Pol Fouchet, Pierre Seghers e Edmond Charlot.

Esse período da história do livro e do pensamento na Europa é fecundo em ensinamentos que podemos extrapolar e observar em outras circunstâncias. Um deles: o capitão Eduard Wintermayer, que comandava os serviços da censura alemã em Paris entre 1940 e 1944, e um dos diretores da editora Tallandier haviam combinado pedir aos autores de romances para a juventude, publicados na coleção do *Livre National Bleu*, que introduzissem nas narrativas personagens positivos de origem alemã, italiana, húngara, romena ou ucraniana. Não se tratava de impor brutalmente uma ideologia, com a inserção de motes políticos para adultos – o que chocaria os leitores. A intenção era incutir as ideias com habilidade, aparentemente sem relação com objetivos políticos. Esse exemplo mostra que o Ministério da Propaganda nazista não se limitava a divulgar filmes racistas como *Le Juif Süss*, que só convenciam quem já era portador do vírus do antissemitismo. Havia o entendimento de que era preciso conceder ampla autonomia às editoras dos países vencidos, e que seria contraproducente arianizar as empresas judias, porque a população não gostava desse tipo de intervenção direta na produção das obras intelectuais. Bem mais produtivo seria negociar com Gaston Gallimard o cargo de editor chefe da *NrF* para o escritor Pierre Drieula Rochelle, atuando da mesma forma onde fosse possível.

A censura direta, correndo o risco de provocar o desejo de ler os livros proibidos – como foi o caso com *E o vento levou*, cujo preço no mercado negro subiu astronomicamente – era apenas um dos expedientes e não a finalidade dos propagandistas da nova ordem. Aliás, já haviam encontrado escritores diligentes que se anteciparam aos seus desejos, como o autor de novelas de escoteiros: Jean de La Hire, por vontade própria, escrevera no diário *Le Matin* reportagens sobre os franceses em êxodo – uma corrida rumo ao Sul do país –, reproduzidas com entusiasmo pelo *Deutsche Zeitung in Frankreich*. Ao relatar a saída precipitada dos compatriotas, exaltava a educação dos soldados da *Wehrmacht* que distribuíam a

própria ração de pão e de leite às crianças; mas não dizia palavra sobre as dezenas de milhares de cadáveres de franceses, cujas vidas haviam sido ceifadas pela aviação alemã no *modus operandi* da *blitzkrieg* – estratégia da “guerra relâmpago” – desenvolvida durante a guerra de Espanha, em Guernica por exemplo. O romancista Jean de La Hire seria recompensado com a diretoria de uma editora arrancada a seus proprietários judeus. Mas perdeu, com isso, boa parte da confiança dos seus leitores, que não entenderam a reviravolta do autor até então considerado anti-alemão. Por um lado surda e cega, se lembrarmos Anastasie – a velha surda da caricatura – a censura também podia agir como sereia, infinitamente mais eficiente, usando seus atrativos para seduzir e capturar as presas em suas redes.

A apreensão do livro de Henri Alleg, *La Question* – publicado pelas Editions de Minuit na sequência de forte campanha – havia cartazes de propaganda colados até na Avenida dos Champs-Élysées – foi um contraexemplo, atraindo a censura para uma armadilha e comprovando a ineficiência das intervenções diretas, à luz do dia. *La Question* é uma denúncia da tortura empregada em larga escala pelo exército francês na Argélia, entre 1954 e 1957. Jérôme Lindon, o editor, antecipou-se à reação do poder político, induzindo a polícia a apreender os exemplares da obra. A irrupção dos policiais em dezenas de livrarias em fevereiro de 1958 provocaria grande comoção, potencializando as vendas às escondidas de 80.000 exemplares em poucas semanas. O General de Gaulle certamente tirou lições desses acontecimentos que não engrandeceram os últimos governos da Quarta República. O fundador da Quinta República se recusaria a mandar prender o escritor Jean-Paul Sartre, contrariando o seu Ministro do Interior, nos dias seguintes aos protestos de maio de 1968. A resposta dele, “não se prende Voltaire”, verdadeira ou apócrifa, mostra que De Gaulle tinha consciência da impopularidade de qualquer censura, quer sustentada num arcabouço jurídico específico, como no caso de toda apreensão de obra *a posteriori*, ou na arbitrariedade do poder, como ocorreu com a imprensa censurada *a priori*, que ostentava nas páginas dos jornais espaços em branco - indicando ao leitor que estava sob proibição - durante todos os anos daquela guerra sem nome.

O trabalho dos censores dentro das redações dos jornais, a quem eram submetidas as provas das matérias e artigos sobre a atualidade – incluindo as “operações de manutenção da ordem” na Argélia - lembrava o dos seus antecessores, que de agosto de 1914 a setembro de 1919, e de setembro de 1939 a maio de 1945, controlaram a imprensa como um todo. Durante a Primeira Guerra Mundial, o próprio exército assumiu a tarefa, com o apoio entusiasmado dos jornalistas, convencidos de que estavam fazendo uma guerra justa, da “civilização” erguida contra a “barbárie” alemã. No início da Segunda Guerra Mundial, o poder civil chamou a si o trabalho, colocando um escritor, Jean Giraudoux, para comandar os serviços da propaganda do Governo de Daladier. Após a queda do regime, com o Marechal Pétain tomando o poder, o seu sucessor designado, Pierre Laval cuidou pessoalmente da pasta da Informação, confiando a propaganda a diligentes subalternos enquanto instalava escritórios de censura em todo o território da zona não ocupada. A partir de 1943, os censores ficaram mais brutais, mas os arquivos relativos à evolução da opinião pública mostram que o esforço foi em vão e que os franceses se afastavam do Marechal Pétain e da sua “revolução nacional” à medida em que iam se conscientizando da sórdida realidade da Ocupação alemã: saqueio da França, deportação maciça dos judeus, massacre de reféns e assassinatos de resistentes, etc.

Quando a defesa dos bons costumes justifica a censura

O trabalho desenvolvido na Europa pelas ligas de moralidade, entre 1880 e 1914 e no período entre as duas guerras mundiais, mostra a que ponto o conceito muito vago, nunca definido com precisão, de defesa dos “bons costumes” ou de proteção contra a “imoralidade”, a “licenciosidade” das ruas, ensejou o cerceamento das liberdades individuais e tolheu a difusão de novas ideias e tendências estéticas. Cada um por seu turno, os artistas cubistas, os dadaístas e os surrealistas foram alvo dos ataques; e as correntes anarquistas e comunistas sofreram o rigor da repressão policial e judiciária que tomou conta da Europa após a revolução bolchevique de 1917. Na França, as investidas contra o romancista Victor



Margueritte, após o lançamento do seu romance *La Garçonne*, em 1922, ilustram com clareza o repúdio das ligas de moralidade ao exercício, pelas mulheres, da liberdade conquistada a duras penas havia apenas alguns anos, remarcada em seus trajes e cortes de cabelo. O poder público cassou a comenda da Legião de Honra de Margueritte e a *Société des Gens de Lettres* – Clube dos Escritores, do qual era presidente honorário – se recusou a defendê-lo. Ele preferiu se demitir da associação profissional. Por vários meses, a proibição dessa obra foi prioridade da agenda do abade Bethléem e dos movimentos católicos de proteção da família. O sucesso dessas campanhas deu asas aos repressores e inspirou parte da sua ação na década de 1930.

Apoiados pela Federação Nacional Católica, movimento que contou com mais de dois milhões de membros e que recebeu o apoio do Vaticano e de bispos e cardeais influentes, o abade Bethléem e a *Revue des Lectures* – Revistas das Leituras – mobilizaram a opinião pública para exigir a proibição da exposição das revistas licenciosas ou eróticas na frente das bancas de jornais e para se apossar, paulatinamente, do direito de avaliar os espetáculos representados nos teatros municipais. Era simples a tática do padre que havia publicado *Romans à lire et romans à proscrire* em 1904, e nunca parou de reeditá-lo. Tratava-se de pressionar os eleitores para que obrigassem os Prefeitos a exercer o seu poder de polícia e, em nome de uma moralidade que se pretendia consensual, até mesmo universal, levá-los a reprimir qualquer ideia minimamente “subversiva” ou meramente incômoda. Foi assim que a adaptação cinematográfica da obra *Le Rosier de Madame Husson*, de Maupassant, com Fernandel no papel principal, foi alvo do abade censor, proclamado novo Savonarola, e proibida em muitos municípios. Embora pouco receptiva a essa campanha de moralização forçada, a esquerda francesa não ficou incólume: prefeitos do Partido Radical, como Edouard Herriot em Lyon, ou socialistas, como Roger Salengro em Lille, acabaram sujeitando-se e nomeando comissões de pais de família para analisar textos de peças de teatro e de óperas representadas em palcos de suas cidades.

Foi preciso que a Frente Popular vencesse, em junho de 1936, para que se afrouxassem os grilhões das ligas de moralidade. Três anos depois, porém, a adoção do Código da Família – conjunto de decretos-leis – por um governo dirigido por um homem de esquerda, Edouard Daladier, demonstraria o poder de corrosão das tais ligas. No período entreguerras, quando o número de nascimentos caiu para 600 mil ao ano, o pessimismo ganhou terreno e foi proibida a propaganda anti natalidade. Em 1942, no auge dessas campanhas na imprensa, uma mulher foi guilhotinada por ajudar uma vizinha a abortar. Já em 1940, as Prefeituras foram instadas a rever o acervo das suas bibliotecas, com base nas listas de proscrição publicadas no livro e na revista do abade Bethléem, e algumas destruíram dezenas de milhares de volumes.

Longe de se restringir à França, a censura havia se espalhado por toda a Europa onde, de qualquer maneira, os fascismos italiano e alemão estavam de sobreaviso e se consolidavam no mesmo viés autoritário as ditaduras polonesa, húngara, romena, portuguesa e logo mais a espanhola. Exatamente na Espanha, a chegada das tropas franquistas a Barcelona e Madri redundou em extensos autos de fé de livros e revistas – e é preciso dizer: não para espelhar os autos-de-fé nazistas, como se comentou, mas aplicando os critérios definidos pelos setores mais tradicionalistas da Igreja Católica.

Presente em mais de 132 países, a *Revue des Lectures* tornara-se, no mesmo período, referência absoluta em matéria de espetáculos, tanto em Montreal e no Quebec, onde nenhuma representação poderia acontecer sem os censores consultarem as fichas do abade Bethléem, quanto em Montevideo, onde o comitê das damas católicas também fiscalizava a moralidade dos teatros. Embora a consulta ao catálogo da Biblioteca Nacional do Brasil não comprove a presença de *Romans à lire et romans à proscrire* - ao passo que a obra é encontrada nos demais países latino-americanos -, a sua influência me parece flagrante nas listas de proscrição e no trabalho realizado pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo já em 1924, ou pelo seu equivalente em Belo Horizonte, durante os governos Getúlio Vargas – ou seja, a partir de 1930. Nos dois casos, a

pretexto de combater o comunismo, a caça aos impressos provocadores estendia dos livros de Jorge Amado ao *Tarzan* de Edgar Burroughs. Ora, neste último caso, não podemos esquecer as diatribes do padre Bethléem contra os quadrinhos norte-americanos e italianos e seus ataques ao *Jornal do Mickey*, *Tarzan* e *Hurrah!* O mesmo espírito da cruzada profilática contra tudo o que pudesse ameaçar a “sanidade mental” dos adolescentes movia os inquisidores do século 20, e suas campanhas lograram o estabelecimento da autocensura que buscavam. Assim, os escritores, os artistas e os jornalistas que queriam manter um público eram mais ou menos obrigados a não violar códigos implícitos que a maioria dos Estados disseminou nesse período de crise profunda, tanto econômica quanto social e cultural.

No cinema norte-americano, a adoção do Código Hays – *Motion Picture Production Code* – em 1930, também marcou uma guinada. Nunca se enfatizou que esse código foi redigido por dois senadores católicos, que conseguiram facilmente sua aprovação por um Congresso majoritariamente protestante. Como sabemos, a duração de um beijo de cinema passou a ser estritamente cronometrada e a nudez terminantemente vetada. Devido ao combate à “obscenidade” – outro conceito nunca definido com rigor – escritores americanos mais, digamos, inconvenientes cruzaram o Atlântico. Henry Miller publicaria seus dois *Trópico*, em inglês, em Paris. O abade Bethléem, focado na denúncia das obras lançadas no próprio idioma, deixou um espaço de liberdade aos autores anglófonos, que aproveitaram para publicar, às margens do Sena, *Ulysses*, *Trópico do Câncer* e diversas outras obras, dando a ilusão aos anglo-saxões que a França era uma ilha de liberdade. Quando os países fascistas praticavam o auto-de-fé e a União Soviética vivia sob a repressão estalinista, restavam poucos espaços onde se conseguia escapar dessa censura. Foi assim até que o início dos anos 1960 marcasse uma nova era de liberação em quase todo o planeta.

A volta por cima do recalque

Para a geração dos *baby boomers* que viveu a era dos shows de rock ao ar livre e vibrou com as músicas de Bob Dylan e Joan Baez, que leu sem barreiras os escritores da Beat Generation como Kerouac, Ginsberg e Burroughs, a censura parecia pertencer a um passado que não mais voltaria. A França reconheceu o direito de publicação das obras do Marquês de Sade e as ações judiciais em nome da defesa dos bons costumes ficaram mais raras após a condenação de Boris Vian, em 1950, pela publicação de *J'irai cracher sur vos tombes*. Jean-Paul Sartre podia então dirigir no teatro *La p... respectueuse* e Jean Genet *Les Paravents*, sem que a extrema direita conseguisse barrar as representações. A adaptação para o cinema de *La Religieuse*, de Diderot, foi a última vítima de proibição em 1966, mas a venda direta nas ruas, nos bulevares, das revistas *HaraKiri* e, mais tarde, *Charlie Hebdo*, mostrava que o pós-1960 – ou pelo menos a década de 1970 – era outra época. Por todos os cantos, o cabresto estava afrouxando, embora, na América Latina, as ditaduras brasileira, argentina e chilena marcaram uma brutal estagnação para essas sociedades que também haviam experimentado a euforia da liberalização dos costumes após 1960.

A nosso ver, a guinada em retrocesso, depois do período pós-guerra, adveio da *fatwa* lançada contra Salman Rushdie, em 1989, quando multidões cheias de ódio desfilaram, em especial em Bradford na Grã-Bretanha, para exigir a execução do autor dos *Versos Satânicos*. O seu editor francês, Christian Bourgois, também foi ameaçado de morte; o mesmo aconteceu em todos os países onde a obra, inicialmente publicada em inglês, foi traduzida. No âmago das investidas contra o autor, os dirigentes religiosos do Irã pretendiam ditar a todo o mundo árabe-muçulmano um comportamento a adotar diante dos “blasfemadores” e “infiéis”, que deveriam ser mortos ou condenados ao silêncio. A América do Norte, representando o “Grande Satã”, e tudo que dela emanasse ou se aproximasse era diabólico e condenado à fogueira. Os termos não eram tão diferentes daqueles que o outro Miller, o Arthur retratara em *Les Sorcières de Salem* alguns anos antes, embora o contexto fosse completamente diverso. Aliás, em uma dessas reviravoltas da história, os Estados Unidos viam-se voltar contra eles o arsenal ideológico que desenvolveram durante a Guerra Fria, fazendo da União Soviética um Império do

Mal – agora os americanos eram pintados como o “Grande Satã” pelos aiatolás de Teerã.

Depois de 1989, as duas guerras no Iraque, em 1991 e 2003, e a queda do bloco soviético alteraram profundamente o cenário político. O Oriente Médio nunca mais viveu em paz e novos jihads foram lançados por autoproclamados emires – de Bin Laden e a Al-Qaïda ao Estado Islâmico ou o BokoHaram – pretendem impor ao mundo um novo modelo do fascismo e do totalitarismo. Detentores de uma verdade “revelada”, como outros antes deles – a exemplo dos primeiros Cristãos de Corneille em *Polyeucte* que estraçalhavam os “ídolos” pagãos, imitados pelos seguidores do Islã que explodem Budas de pedra no Afeganistão – esses fascistas do século 21 estranhamente lembram os “Soldados de Cristo” dos exércitos franquistas descritos pelo historiador britânico Paul Preston em *The Spanish Holocaust*. Com o subtítulo de *Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*, este livro, recém-publicado, destaca o caráter implacável da estratégia de eliminação dos adversários desenvolvida pelos insurgentes fascistas espanhóis, mas também o envolvimento militar de determinados padres que tomaram as armas - fuzis ou metralhadoras -, fazendo questão de assumir a sua parte na eliminação física dos republicanos. O historiador britânico não omite os incêndios de igrejas e os assassinatos de sacerdotes perpetrados pelos anarquistas na Catalunha, mas convida o leitor a refletir sobre o alcance da repressão franquista, organizada como uma verdadeira cruzada antibolchevique.

Os atentados terroristas dos últimos anos e as medidas tomadas pelo Estado Islâmico no seu Califato, no Iraque e na Síria entre 2014-2018 despertaram o mundo para o fato de que a censura poderia, de repente, voltar com tudo em plena contemporaneidade, assumindo as suas três faces já conhecidas: política, no bojo de um Estado que, ainda que autoproclamado, ostentava todos os principais atributos de um Estado de verdade, quando o seu território assim permitia; religiosa, já que o Islã ali é compulsório; e moral, já que os interditos são incontáveis. Uma censura que domina totalmente a vida das pessoas. O filme *Timbuktu*, de Abderrahmane Sissako (2014) expõe a intromissão da polícia dos

costumes no dia a dia dos habitantes de uma grande cidade, que não podem mais ler seus manuscritos antigos, nem ouvir música, fumar um cigarro ou beber uma gota de álcool. Como sabemos, os talibãs do Afeganistão e os adeptos da seita BokoHaram na Nigéria ainda somam a todas essas interdições a negação da escola para as meninas. Mais ainda: o Código Penal da Organização dos Estados Árabes, adotado em 1996, ampliou a repressão da *apostasia* em todos os países membros. Com isso, fecha-se o círculo e a Declaração Universal dos Direitos Humanos é descartada, como despojos de uma época ultrapassada! Quanto às grandes campanhas de alfabetização para ambos os gêneros desenvolvidas pela UNESCO ao fim da Segunda Guerra Mundial, elas ficam esquecidas sob o pretexto do direito à diversidade, quando não, do respeito à variedade das culturas humanas.

Frente a esse relativismo cultural, que não é senão o disfarce de um fascismo rasteiro, outras ameaças pairam sobre as sociedades contemporâneas. Entre elas, a censura de ordem econômica é uma das formas mais preocupantes, porque é insidiosa e se esconde sob o aparente respeito aos direitos do consumidor. Essa é a premissa que determina, por exemplo, os rankings de livros mais pedidos na Amazon. Assim, como os seguidores da Zoella, uma Youtuber, especialista da maquiagem das adolescentes, haviam eleito o livro *Girl Online*, como o maior romance da literatura britânica de todos os tempos, a Penguin Book, poderosa editora londrina, resolveu lançar uma edição impressa, em 2014, participando dessa tentativa de *dumping* estético-literário em escala planetária. Esse episódio diz muito a respeito da censura econômica: a editora de tantas obras primas publicadas desde 1935 com o renomado selo do pinguim promove daquela maneira uma obra tão insípida soa como total falta de escrúpulos daqueles que “vendem tempo de cérebro disponível” aos anunciantes de todo o planeta. No caso da ZoéSugg, nome verdadeiro da Zoella, *Girl Online*, depois ficar no Top 100 dos best-sellers em mais de oitenta países em 2014-2015, sumiu das telas quando o público descobriu que a Youtuber hiperativa – uma Stakhanova dos tempos da Internet – nem tinha escrito o romance, redigido pela sua equipe para inflar os números de audiência.

Poderíamos até achar graça nesta farsa grotesca, se fosse um caso único, mas os números alcançados pelos quatro volumes de *50 Tons de Cinza* – 40 milhões de livros vendidos em 18 meses – estão aí para demonstrar o extraordinário poderio das GAFA ou GAFAM, quando se acrescenta a Microsoft. Três delas – Amazon, Apple e Google – ficaram no topo do último ranking das empresas mais valorizadas do planeta. Comparando o valor da Amazon na bolsa, a principal vendedora de livros na Internet (150 bilhões de dólares) ao valor das dez maiores editoras do mundo (40 bilhões de dólares), vemos que dois universos estão frente a frente e que existe um antes e um depois da “Net-economia”.

Longe de serem neutros como pretendem, em matéria de opções oferecidas os consumidores, esses gigantes da nova economia, obedecendo à lógica de qualquer grupo financeiro, se empenham em esmagar todos os seus concorrentes e em substituí-los, sem ceder um naco sequer do mercado que controlam. Com isso, a edição mundial está sob a ameaça de novos conglomerados, que começam a editar por conta própria, a resenhar livros ou filmes, e a distribuir prêmios literários, como se quisessem convencer o público de que os intermediários de todo tipo se tornaram desnecessários. Já que basta comprar para votar e externar um juízo de ordem intelectual, o mercado está gerando as próprias regras e os rankings não emitem mais apenas um veredito econômico, mas participam da avaliação e da valorização estéticas. O quantitativo substitui o qualitativo; a obra de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, que não teve nem quinhentos compradores em 1830, e a tese de Fernand Braudel sobre *La Méditerranée autemps de Philippe II*, que só vendeu algumas centenas de unidades nos primeiros anos, devem ser relegados à seção de velharias. Pela lógica dos algoritmos, esses Leviatãs do mundo moderno deveriam ser substituídos com urgência por *Girl Online* e *Fifty Shades of Grey* nas escolas e universidades do mundo inteiro.

Diante dessas ameaças que estreitam tremendamente a janela de atuação do indivíduo, nem todos ficaram de braços cruzados e o movimento dos lançadores de alerta cresceram em ritmo acelerado. De Julian Assange e o Wikileaks a Edward Snowden, passando pelo coletivo de jornalistas que publicou os *Panama Papers*,

foram muitas as tentativas de fornecer ao cidadão meios para construir uma opinião própria. Grupos da Internet estão se organizando para seguir nessa tarefa de esclarecimento e conscientização e o site francês Mediapart deve grande parte do seu sucesso à proposta de não pensar no lugar do leitor ou do auditor, mas de lhe proporcionar as ferramentas imprescindíveis para elaboração de um julgamento crítico.

Poderia dar outros exemplos, na Europa ou na América, mas é fácil entender que há muito menos motivos para o otimismo do que cinquenta anos atrás, quando os jovens universitários americanos se posicionavam contra a guerra do Vietnã e seus congêneres franceses enfrentavam um poder decrépito. Se a História é uma sucessão de ciclos positivos e negativos, já ficou claro que é hora de sair de um ciclo B Kondratiev da censura, e só podemos ansiar pela virada do próximo ciclo, renunciando a bonança. Nada, porém, assegura que a história da censura siga as mesmas curvas da economia. E vale permanecermos lúcidos frente a todas as tentativas envidadas para obrigar as pessoas a abdicar da sua razão crítica. *SapereAude*(Ouse pensar)! A palavra de ordem dos Iluministas lançada por Immanuel Kant em 1784 continua sendo, portanto, o horizonte intransponível de quem recusa a censura e suas mil e uma faces, até mesmo resistindo ao sedutor canto das sereias que, já nos tempos de Ulysses amaciavam a voz para melhor enredar suas vítimas...



Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988

Marcelo Ridenti¹

Resumo: O artigo faz um breve painel da censura no Brasil, do golpe de 1964 até a Constituição de 1988, com foco especial na legislação que deu base aos atos censórios. Mostra como a censura esteve presente em todas as fases do período analisado, promovida por um regime que ao mesmo tempo reprimia e incentivava atividades culturais.

Palavras-chave: censura; ditadura militar brasileira; transição democrática; leis de censura

Censorship and dictatorship in Brazil, from the coup to the democratic transition, 1964-1988

Abstract: The article makes a brief panel on censorship in Brazil, from the 1964 coup to the 1988 Constitution, with a special focus on the legislation that based censorial acts. It shows how censorship was present in all phases of the analyzed period, promoted by a regime that at the same time repressed and encouraged cultural activities.

Key words: censorship; Brazilian military rule; democratic transition; censorship laws

Censura sob a ditadura

A realização deste colóquio franco-brasileiro sobre “a censura à prova do tempo” é importante e oportuna, considerando que temos vivido um momento de retrocesso nos direitos civis em escala planetária, o que torna indispensável discutir a história da censura como cerceamento às liberdades democráticas. No caso brasileiro, há uma tradição de proibições que remonta ao período colonial. Esta comunicação aborda sinteticamente a experiência mais forte nos últimos cinquenta anos, a saber, a censura sob a ditadura, com uma sobrevida até a Constituição de 1988.

¹Professor Titular de Sociologia no IFCH/Unicamp e professor visitante na Universidade Columbia, Nova York (ILAS, 2014-2015), e na Universidade de Paris 3 (IHEAL, 2017), é autor de vários livros e artigos, entre os quais, *Brasilidade revolucionária* (2010), *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv* (2ª. ed. 2014), *O fantasma da revolução brasileira* (2ª. ed. 2010).



A ditadura brasileira, como é sabido, nunca se admitiu como tal, sempre sustentou a ideologia de que era um regime militar transitório, com apoio e participação civil, necessário para garantir segurança e desenvolvimento ao país, alegadamente ameaçado por organizações populistas ou comunistas antidemocráticas. Ou seja, no contexto da Guerra Fria, optava-se pelo lado capitaneado pelos Estados Unidos, mantendo a defesa da democracia, mesmo que isso levasse ao paradoxo de um regime militar. Organizado e apoiado por setores da sociedade, notadamente o empresariado e as oligarquias rurais, o golpe de 1964 foi dado em nome da democracia e corroborado pelos Estados Unidos. O regime – que inicialmente prometia a manutenção do calendário eleitoral, com eleições presidenciais previstas para 1965 – acabou durando mais de vinte anos, como é sabido.

Não seria o caso de retomar essa história, mas vale a pena destacar, para compreender a censura, que a ditadura teve várias fases, atravessando distintas conjunturas. Grosso modo, pode-se sintetizá-las em três períodos: um considerado mais liberal, do golpe até a edição do Ato Institucional n. 5 (AI-5), em dezembro de 1968; um segundo período dos chamados “anos de chumbo”, que prevaleceram sobretudo no governo Médici e começo da administração Geisel, de 1969 a 1975; e finalmente a fase da longa transição democrática que se iniciou sob Geisel e terminou com o fim do governo Figueiredo, no começo de 1985. Transição essa que – para efeito da análise sobre a vigência da censura – sobreviveu ao fim da ditadura, até a promulgação da Constituição de 1988, que formalmente aboliu a censura.

No princípio do regime – que Elio Gaspari¹ denominou de “ditadura envergonhada”, devido ao contraste com seu credo liberal –, a censura foi menos dura, tendo alcançado seu ponto máximo logo depois, durante o governo Médici, nos chamados “anos de chumbo”. Mas o aparelho burocrático censor das diversões públicas viria mesmo a consolidar-se já sob Geisel, durante a chamada distensão política, que nem por isso eliminava as arbitrariedades e violências do regime.

Glaucio Soares apontou a convergência entre a escalada repressiva política e a censura à imprensa no período Médici, construindo um gráfico que mostra total

simetria entre o número de desaparecidos políticos e as ordens de não publicar determinados assuntos na imprensa.ⁱⁱ Seus dados mostram que a censura política à imprensa foi mais dura durante o governo Médici, mas outros apontam que em números absolutos houve muito cerceamento especialmente às diversões públicas também na fase seguinte, da distensão, quando foi consolidado um forte aparelho burocrático de censura. Por exemplo, Sandra Reimão constatou que houve mais livros proibidos justamente no governo Geisel, quando também muitas peças, filmes e outros programas foram cortados ou vetados.ⁱⁱⁱ Esse aumento na atividade censória das diversões públicas justamente no período de início da abertura política pode ser explicado por uma conjunção de fatores, como a preocupação em conter os ânimos para garantir que permanecesse sob controle do regime o processo de “transição lenta, gradual e segura à democracia”. Também deve ser levada em conta a lógica interna de um aparelho censor amplo, bem montado e organizado, que precisava justificar sua existência; e ainda a aluvião de obras com críticas sócio-políticas e de liberalização dos costumes no novo contexto de abertura, após o represamento dos anos anteriores, gerando por sua vez respostas do aparelho censório oficial, que proibia muito, mas estava longe de conseguir vetar tudo.

A organização burocrática do trabalho dos censores estava sobretudo no âmbito do Ministério da Justiça e da Polícia Federal. Por exemplo, em 1978, segundo o relatório da Divisão de Censura de Diversões Públicas, havia 45 técnicos censores e 36 servidores na parte administrativa, que naquele ano examinaram 9.553 filmes (de curta e longa metragem), 2.648 peças de teatro, 47.475 letras de canções, 1.996 capítulos de telenovelas, 86 programas de TV, 859 capítulos de radionovelas, 167 programas radiofônicos, 90.671 peças de publicidade para rádio e TV, 440.925 fotografias e cartazes publicitários, conforme pesquisa de Miliandre Garcia.^{iv} No mesmo ano, foram proibidos na íntegra: 24 filmes, 79 peças de teatro, 462 letras de canções, 40 materiais de publicidade, 1.231 fotografias e cartazes. A Divisão de Censura de Diversões Públicas apreendeu ainda 226.641 exemplares de livros e 9.494 de revistas. Em 1978, 909.157 artistas e 1.073 casas de diversão estavam registrados oficialmente. São dados reveladores da amplitude e produtividade do



trabalho censor organizado, que examinava uma enorme quantidade de material, escolhendo seletivamente aqueles que seriam cortados, no todo ou em parte. O grosso da produção cultural era liberado.

É que o Estado foi ao mesmo tempo repressor e incentivador das atividades culturais durante a ditadura. Promoveu certa modernização conservadora que aprofundava as desigualdades sociais, censurava, reprimia, prendia, torturava e até matava os adversários, enquanto patrocinava o crescimento capitalista em geral, e cultural em particular. Cresceram rapidamente a indústria televisiva, editorial, cinematográfica, fonográfica, além de agências de publicidade e todo tipo de negócio dos meios de comunicação de massa, administrados cada vez mais de acordo com padrões internacionais de racionalidade empresarial. Havia incentivo cultural direto de instituições governamentais como a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. O Estado tornou-se ainda um anunciante fundamental para os meios de comunicação.

Ou seja, uma indústria cultural só amadureceu na sociedade brasileira nos anos 1960 e 1970, sob a ditadura militar, quando o volume e a dimensão atingidos pelo mercado de bens culturais passaram a ser muito significativos, como bem apontou Renato Ortiz.^v Sucede que os produtos dessa indústria cultural vez por outra chocavam-se com os interesses do governo e eram proibidos, por razões políticas ou morais. E isso implicava a organização estatal da censura, que se deu em larga escala, muitas vezes baseada em leis.

A legislação da censura e seus alvos

Conforme a ideologia de garantir a retomada do processo democrático, e ao mesmo tempo de buscar a institucionalização do regime, uma particularidade dos governos militares brasileiros foi ancorar seus atos em leis, por mais discricionárias que fossem, que lhes davam uma aparência de legitimidade. Não foi

diferente com a censura, que formalmente se fundava em leis. A principal delas e mais acionada foi uma norma que estava em vigor desde o período democrático, o Decreto n. 20.493 de 1946, que regulava a censura em questões de moralidade e bons costumes, e que só deixou de vigorar com a vigência da Constituição de 1988. O Decreto regulamentava pormenorizadamente o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública, estabelecendo censura prévia ao cinema, teatro, propaganda, rádio, televisão e outras representações públicas.^{vi} Isso mostra que, mesmo no período democrático, de 1946 a 1964, já havia uma censura legalizada para as diversões públicas, cerceando as liberdades democráticas.

Entretanto, a referida norma de 1946 não foi suficiente para legislar sobre o tema no tempo da ditadura. Foram criadas outras, como a lei n. 5.536 de novembro de 1968, que criava o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão diretamente subordinado ao Ministério da Justiça, e dispunha sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, entre outras providências.^{vii} Essa lei foi parcialmente negociada com setores do meio artístico, como resultado das mobilizações de rua de 1968.

O poeta e teatrólogo Ferreira Gullar declarou-me que uma parte do meio artístico e intelectual participou da negociação que redundou nessa lei, mesmo com a oposição de outros setores dos círculos culturais de esquerda, que acusavam particularmente os artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro de conciliação com a ditadura. Gullar ponderava:

Se nós não participarmos, eles vão fazer independente de nós. Vamos obrigá-los a levar em conta questões importantes que vamos botar em cima da mesa, então eles não vão fazer a lei que eles querem. [...] Nós pusemos um representante da ABI [Associação Brasileira de Imprensa], um representante da SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais], tudo gente nossa, lá dentro da comissão.^{viii}



A ideia era dar segurança para os produtores teatrais, com o estabelecimento de normas claras para a censura, evitando as proibições de última hora que vinham inviabilizando economicamente a encenação de peças. Conseguiram, assim, no artigo 8º da lei, o compromisso de expedição do “certificado de censura da obra teatral ou cinematográfica, dentro do prazo de 20 (vinte) dias, contados da data da entrega do requerimento”. A lógica era que, sendo o requerimento entregue com bastante antecedência em relação à estreia, haveria tempo de evitar gastos com a produção de peças proibidas na íntegra ou em grande parte.

O tom supostamente liberalizante que inspirou essa lei perdeu-se logo em seguida, após o AI-5, em dezembro de 1968. Mas ela deixou um legado duradouro no que se refere ao estabelecimento da carreira de censor, que passou a exigir diploma de nível superior, concurso público e era muito procurada. Seria uma das bases para a institucionalização burocrática de um aparelho censor bem organizado dentro da administração federal, particularmente com a criação do CSC, além do já existente SCDP, setor do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Ministério da Justiça.^{ix}

Tanto o teor dessa lei quanto o daquela de 1946 baseavam-se na defesa da moralidade e dos bons costumes, sem explicitar claramente um sentido político para a censura. É claro que esta era feita, mas a alegação principal dos censores era a defesa da ordem moral. Isso mudou em parte com a edição do AI-5, embora ele não tratasse diretamente da censura. Atribuía ao Poder Executivo poderes para fechar o Congresso, Assembleias Legislativas e Câmaras Municipais; cassar mandatos eleitorais; suspender direitos políticos por dez anos; demitir ou aposentar funcionários públicos e juízes de Direito; decretar Estado de sítio; fazer confiscos por corrupção; suspender o habeas corpus em crimes contra a segurança nacional; julgar crimes políticos em tribunais militares; legislar por decreto e baixar atos institucionais ou complementares; proibir recursos ao Judiciário de pessoas acusadas pelo AI-5, entre outras providências que escancaravam o regime de exceção.



Se o Ato 5 não tratou diretamente da censura, serviu de inspiração para uma legislação específica, que foi implantada logo em seguida. Trata-se do Decreto-lei n.1.077, de janeiro de 1970, que aproximou formalmente a pretensa degeneração ético-moral da sociedade e um suposto plano de subversão levado a cabo pelo comunismo internacional, fundindo de vez a censura política velada com aquela, expressa, moral. Enfatizava ao mesmo tempo que – em nome da preservação da família como instituição e da defesa dos “valores morais da sociedade brasileira” – não seriam “toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”. Seguiu nesse ponto a tônica da legislação anterior, porém acrescentando sua ligação com fatores políticos, já que expressamente considerava que “o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.”^x

Esse tipo da aproximação entre censura moral e política às vezes era tratado com bom humor por parte dos perseguidos, que costumam lembrar episódios pitorescos, rindo para não chorar. Por exemplo, o cineasta já falecido, Denoy de Oliveira, contava que, quando tentava liberar um de seus filmes na Censura Federal no começo dos anos 1970, ouviu os berros de um censor, referindo-se a *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos: “é um filme que, porra, deixa a gente, brasileiro, numa posição muito inferior. Aparece aquele francês com um puta pauzão e os índios brasileiros todos com uns pintinhos pequeninhos”.^{xi}

O Decreto-lei n.1.077 aplicava-se às “diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão”. Não se referia à imprensa, que, entretanto, estava entre os meios mais visados pela censura, especialmente de 1969 e 1978, como apontou, por exemplo, Beatriz Kushnir.^{xii} A censura à imprensa não era claramente regrada, submetendo-se particularmente ao arbítrio dos censores. Ela era feita de diversos modos, com base em orientações da Polícia Federal em bilhetes e telegramas enviados às redações de jornais, explicitando certos assuntos que não deveriam ser abordados, além de acordos com proprietários dos meios de comunicação, sem contar a autocensura individual e



institucional, que inibia a divulgação de notícias desfavoráveis ao governo, com receio de represálias.

Era praxe submeter as publicações à censura prévia, e alguns veículos chegaram mesmo a ter um censor na redação, como nos jornais *O Estado de S. Paulo* (OESP) e *Jornal da Tarde*, de agosto de 1972 a janeiro de 1975. Como protesto, no lugar das matérias proibidas, publicavam-se trechos de *Os Lusíadas* de Camões ou receitas de bolo, evidenciando ao leitor a existência da censura. Segundo estudo de Maria Aparecida de Aquino, foram 1.136 matérias vetadas em OESP nesse período, sendo 52,91% matérias políticas; 11,27% sociais; e 8,01 econômicas.^{xiii}

A chamada imprensa alternativa era ainda mais vigiada; conforme dados da mesma autora, o semanário *Movimento* sofreu censura prévia do n. 1 ao 153, de 7/7/1975 a 5/6/78 (o jornal duraria até novembro de 1981). Teve 3.093 artigos cortados na íntegra, mais 3162 ilustrações, fora os cortes pontuais.^{xiv} O fim da censura prévia à imprensa só ocorreu no fim de 1978, não por acaso junto com o encerramento da vigência do AI-5 no crepúsculo do governo Geisel, como passo da projetada transição lenta, gradual e segura a uma democracia tutelada pelos militares.

No que se refere ao teatro, quase 22 mil peças foram examinadas pela Censura Federal no período da ditadura, das quais cerca de 700 foram proibidas na íntegra, segundo Miliandre Garcia.^{xv} E esses números são apenas parciais, uma vez que não incluem dados no âmbito dos estados, que passaram a ter responsabilidades crescentes de censura teatral depois de 1975. Sem contar milhares de vetos a trechos de peças; raramente uma encenação escapava de algum corte tópico dos censores. Sabendo desse tipo de procedimento, alguns dramaturgos enxertavam palavrões e outros trechos comprometedores para atrair a atenção dos censores. Esperavam com isso ludibriá-los para que não vetassem o que realmente interessava na peça, mas os censores logo se deram conta do estratagema.

A ditadura censurou cerca de 430 livros, 92 deles de autores brasileiros, sendo 15 obras de não-ficção, 11 peças teatrais publicadas em livro, e ainda dezenas de

textos literários, em sua grande maioria – cerca de 60 – eróticos ou pornográficos.^{xvi} Esses dados reiterariam que a censura cultural se concentrou sobretudo nas obras tidas como ameaça à moral e aos bons costumes, o que nem sempre é lembrado, para além dos vetos políticos, também constantes. Estes preponderaram na imprensa, sujeita à censura informal, pouco padronizada, como se viu.

Um dos setores mais visados pelos censores era a música popular, afinal ela alcançava um público vasto. É conhecida, por exemplo, a perseguição a Chico Buarque, considerado como inimigo político, especialmente depois de ter gravado o samba “Apesar de você”, em que fazia um protesto velado contra o presidente Médici em 1970, a princípio não detectado pela censura, que liberou a canção, para depois proibi-la. Chico chegou a gravar um disco inteiro em 1974, sintomaticamente denominado *Sinal Fechado*, com canções de outros compositores, entre elas “Acorda, amor”, de Julinho de Adelaide – em verdade, a única composição de Chico, mas sob pseudônimo, então ignorado do público. A perseguição fora a tal ponto que Chico Buarque passou a assinar canções como Julinho de Adelaide, personagem inventado que chegou a dar entrevistas à imprensa para ludibriar os censores. Subterfúgio descoberto, a censura passou a exigir dos compositores em geral que, junto com a letra da canção, uma cópia da carteira de identidade do autor também fosse encaminhada antes da liberação. Mas é preciso dizer que as composições permitidas daquele que ficaria conhecido como o cantor da resistência também faziam sucesso comercial. A indústria cultural brasileira criara um nicho forte e prestigioso de mercado junto aos críticos da ditadura.^{xvii}

Menos conhecida é a censura sofrida por compositores populares considerados cafonas, como Benito de Paula, Odair José, Waldick Soriano, Luiz Ayrão e até Dom e Ravel, estes últimos célebres por suas canções patrióticas usadas pelo regime.^{xviii} Foi o caso da canção de 1973 “Uma vida só”, mais conhecida como “Pare de tomar a pílula”, na qual Odair José ousava pedir para a namorada deixar de usar contraceptivos, num momento em que o governo fazia campanha para o controle



de natalidade nos setores populares. A canção acabou sendo proibida após dois meses de sucesso nas paradas.

Rádio e televisão também recebiam atenção especial dos órgãos censores, que chegaram a vetar telenovelas na íntegra, como no célebre caso de *Roque Santeiro*, do dramaturgo Dias Gomes, para a rede Globo, vetada em 1975. A situação era tão delicada que os autores e as próprias emissoras viviam às voltas com a autocensura, que não raro ganhava caráter institucional. Por exemplo, a Globo contratou um ex-censor aposentado, José Leite Ottati, para colaborar com seu “padrão de qualidade” interno. Ele permaneceu na emissora até morrer, em 1987, segundo Beatriz Kushnir.^{xix}

A censura no cinema tem recebido atenção especial de pesquisadores como Inimá Simões,^{xx} e Leonor Pinto, que coordena um portal sobre dezenas de casos de filmes censurados, como parte do projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro, 1964-1988”.^{xxi} Por sua vez, as artes plásticas também foram censuradas, como no caso do 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, proibido em 1967.

Sobrevivências

O fim da ditadura não trouxe de imediato o desaparecimento da censura formal, embora a expectativa fosse essa. Dados da DCDP mostram que, durante o governo Sarney, 261 letras de músicas foram cortadas e 25 vetadas na íntegra. Chegou até mesmo a ser realizado um concurso de admissão de censores em 1986, aumentando o número de técnicos de censura para “diversão e bons costumes”, de 150 para 220, segundo Beatriz Kushnir.^{xxii} Houve alguns casos rumorosos, como o veto em 1986 à exibição do filme *Jevoussalue, Marie*, de Jean-Luc Godard, após a mobilização de setores católicos conservadores.

Formalmente, a Constituição Federal de 1988 aboliu a censura no artigo 220, que estabelece a ausência de restrições à manifestação de pensamento, criação, expressão e informação, “sob qualquer forma, processo ou veículo”. O parágrafo



segundo desse artigo veda expressamente “toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”. Mas, na prática, ocorreram proibições posteriores, como o veto a um carro alegórico com o Cristo Redentor no carnaval carioca de 1992.^{xxiii} Recentemente ficaram conhecidos casos como a exposição *Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, promovida pelo Santander Cultural em Porto Alegre no segundo semestre de 2017, que acabou sendo cancelada após a pressão de setores conservadores.^{xxiv} Ou ainda os protestos contra a exposição “Histórias da Sexualidade” no Museu de Arte de São Paulo no fim de 2017, que redundaram num veto à presença de crianças e adolescentes, mesmo que acompanhados; mas a classificação etária acabou caindo após a mobilização de setores contrários ao que foi visto como uma espécie de censura.^{xxv} Outro exemplo recente é a ameaça de censura a órgãos alternativos de comunicação na internet, sob a alegação de estarem produzindo notícias falsas.^{xxvi}

Refletindo sobre a censura posterior à Constituição de 1988, Ferreira Gullar ponderou:

Agora, é uma lei mais permissiva, tudo bem. Mas sabe o que ocorre? O cara entra com um mandado de segurança [...] e proíbe qualquer peça, qualquer filme, em qualquer cidade. Quando havia censura federal, na hora em que a censura dizia assim: está livre, de fato está livre. O filho-da-putazinho lá do interior do Piauí, o juizinho de merda que quer proibir o filme não podia, não tinha autoridade. Hoje ele tem, se ele quiser ele proíbe. Entram com uma liminar, ele dá uma decisão, acabou.^{xxvii}

Trata-se de opinião polêmica, dada em 1995, mas que já percebia problemas com um novo caráter que a atividade censória pode ganhar na Justiça, relativamente aleatório. Foi um caso parecido com esse aventado por Gullar que levou à proibição da biografia *Roberto Carlos em Detalhes*, do historiador Paulo César Araújo (2006). Fruto de pesquisa de vários anos, o livro chegou a ser lançado e vender milhares de exemplares até ser proibido logo depois, por determinação de um juiz de São Paulo, a pedido dos advogados do biografado, alegando que a obra invadia sua privacidade e levava o autor a lucrar usando o nome do artista, embora

os críticos tenham apontado que ela era elogiosa a Roberto Carlos. Anos depois, em 2015, o Supremo Tribunal Federal “declarou inexigível a autorização prévia para a publicação de biografias”, atendendo a uma Ação Direta de Inconstitucionalidade.^{xxviii} Na ocasião, ironicamente, vários artistas que haviam sido perseguidos pela censura durante a ditadura posicionaram-se pela proibição de biografias não autorizadas, organizados no grupo de defesa de direitos autorais Procure Saber.^{xxix}

Imagino que as novas questões sobre a censura sejam tema de outras contribuições a este dossiê, dedicadas especificamente à sociedade brasileira no século XXI, depois de passado o pesadelo de uma ditadura cujos atos censórios estiveram entre suas inúmeras arbitrariedades que vitimaram tanta gente e, espera-se, não venham a se repetir.

Bibliografia

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não Sou Cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário*. Bauru: Edusc, 1999.
- COSTA, Cristina (org.). *Teatro, Comunicação e Censura*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- COSTA, Cristina (org.). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FICO, Carlos (org.). *Censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- GARCIA, Miliandre. *‘Ou Vocês Mudam ou Acabam’: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.



- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e Censores do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Vol. II – de 1964 a 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil – a vida cultural brasileira sob o regime militar(1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência – Censura a Livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política – Entrevista com Ferreira Gullar. In: Revista Eletrônica *Literatura e Autoritarismo*, Maio de 2012, p. 4-62. http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art01.pdf. Acesso em 15/06/2018.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. 2ª. ed. São Paulo: ed. Unesp, 2014.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura – Sexualidade, Literatura e Repressão Pós-1964*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância – A Censura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/Senac, 1999.
- SOARES, Gláucio A. D. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 10, vol.4, junho 1989

ⁱ Gaspari, 2002.

ⁱⁱ Soares, 1989: 41.

ⁱⁱⁱ Reimão, 2011.

^{iv} Garcia, 2008. Sobre censura ao teatro, ver ainda as coletâneas organizadas por Cristina Costa, 2006 e 2008, e a obra mais geral sobre a censura, organizada por Carlos Fico, 2008.

^v Ortiz, 1988.

^{vi} O artigo 4º do referido decreto esclarecia caber ao Serviço de Censura de Diversões Públicas “censurar previamente e autorizar: I - as projeções cinematográficas; II - as representações de peças teatrais; III - as representações de variedade de qualquer espécie; IV - as execuções de pantomimas e bailados; V - as execuções de peças declamatórias; VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local requeitado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento; VII - as exibições de espécimes teratológicos; VIII - as



apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos; IX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum; X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo; XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio; XII - as exibições de televisão”. In <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 14/06/2018.

vii Por exemplo, o parágrafo primeiro do artigo 14 da lei n. 5.536 de novembro de 1968 estabelecia que “para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, /.../ é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia”. In http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm. Acesso em 14/06/2018.

viii In Ridenti, 2012: 28-30.

ix Reimão, 2011: 13.

x Eis a íntegra do Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970: “O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes; CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes; CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira; CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. DECRETA: Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo. Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares. Art. 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste Decreto-lei. Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal: I - A multa no valor igual ao do preço de venda da publicação com o mínimo de NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos); II - À perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados a sua custa. Art. 6º O disposto neste Decreto-Lei não exclui a competência dos Juízes de Direito, para adoção das medidas previstas nos artigos 61 e 62 da Lei número 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão. Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo. Art. 8º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Brasília, 26 de janeiro de 1970”. Assinavam Emílio G. Médici, presidente da República e seu ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm. Acesso em 18/06/2018.

xi In Ridenti, 2014: 33.

xii Kushnir, 2004.

xiii Aquino, 1999: 62.



-
- ^{xiv} Aquino, 1999: 128.
- ^{xv} Garcia, 2008: 20.
- ^{xvi} Silva, 1989; Reimão, 2011: 127.
- ^{xvii} Há uma vasta bibliografia sobre a música popular brasileira no período. Por exemplo, o volume 2 da obra de Franklin Martins (2015) – sobre a história do Brasil contada nas canções – dedica um longo capítulo a dezenas de canções de resistência à ditadura, destacando também algumas que a apoiavam. Ver também o livro recente de Marcos Napolitano (2017) sobre a vida cultural brasileira sob o regime militar.
- ^{xviii} Araújo, 2002.
- ^{xix} Kushnir, 2004: 190.
- ^{xx} Simões, 1999.
- ^{xxi} Disponível no endereço www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 16/06/2018.
- ^{xxii} Kushnir, 2004: 147.
- ^{xxiii} Constituição da República Federativa do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- ^{xxiv} <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/exposicao-cancelada-em-porto-alegre-gera-debate-sobre-o-que-e-arte-9895226.html>. Acesso em 18/06/2018.
- ^{xxv} <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/masp-recua-e-passa-a-permitir-menores-de-18-anos-em-exposicao-sobre-sexualidade.ghtml>. Acesso em 18/06/2018.
- ^{xxvi} Ver, por exemplo, <http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2018/06/agencias-de-checagem-o-fake-news-e-a-censura-se-encontram-na-guerra-politica>. Acesso em 18/06/2018.
- ^{xxvii} In Ridenti, 2012: 30.
- ^{xxviii} <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=293336>. Acesso em 16/06/2018.
- ^{xxix} O Procure Saber segue funcionando e tem um endereço no *Facebook*: <https://www.facebook.com/procuresabermusica/>. Acesso em 16/06/2018.



Censura e Política¹

Daniel Aarão Reis²

Censura e política estão intimamente associadas na história deste país. Infelizmente, há uma longa tradição de usos – e abusos – da censura, seja de caráter moral, seja de caráter estritamente político.

A de caráter moral visava manter os “bons costumes” e foi, durante largos anos, naturalizada, quase como uma imposição das circunstâncias ou de uma “lei divina”. Basta constatar o nível de intelectuais que, não raro, assumiram cargos na atividade censória dedicada a preservar os tais “bons costumes”. E também as demandas da sociedade, comprovadas pelo estudo de correspondências enviadas às repartições governamentais, no sentido de que este tipo de censura se exercesse de modo mais rigoroso.

A censura de caráter estritamente político, da mesma forma, se aplicou no país, sobretudo nos períodos ditatoriais. Provocou, como se sabe, em todas as manifestações artísticas – literatura, teatro, cinema – e em outras formas de difusão de informações – rádio, televisão, mídia impressa – tristes resultados, ora impedindo a divulgação de textos ou de imagens, ora, pior ainda, suscitando a autocensura ou o medo de ser censurado, a concepção mesmota de textos ou de imagens. Inibidos e tolhidos, muitos deixavam de exprimir seus pensamentos por receio de serem apanhados nas malhas da censura.

Neste seminário, através de dois intelectuais consagrados, Dulce Pandolfi e Marcelo Ridenti, vamos examinar a construção e a aplicação da censura em dois momentos ditatoriais: o da ditadura do Estado Novo, entre 1937 e 1945; e o da ditadura civil-militar, mais recente, instaurada em 1964, e só definitivamente

¹ Apresentação da sessão História, censura e sociedade no Brasil – uma tradição histórica.

² Professor titular de história contemporânea da Universidade Federal Fluminense e pesquisador 1^A do CNPq. É autor, entre outros livros, de: A revolução faltou ao encontro; 1968, a paixão de uma utopia; Ditadura e democracia no Brasil; Luis Carlos Prestes, um revolucionário entre dois mundos e A revolução que mudou o mundo/Rússia, 1917. Áreas de especialização: as revoluções socialistas no século XX e a história das esquerdas brasileiras no pós-1945.



superada a partir da aprovação da Constituição de 1988, até hoje vigente. Embora portando legados importantes da ditadura que a antecedeu, a nova Constituição aboliu a Censura, o que se confirmou por decisões recentes do Supremo Tribunal Federal.

Apesar da ofensiva atual de sombrias forças, desejosas do restabelecimento – explícito ou enviesado – da Censura, esperamos bem que esta Senhora – a Censura – não volte a habitar entre nós.

Queria também dedicar algumas últimas –e breves – palavras à professora Dulce Pandolfi, nossa convidada. Ela foi objeto de lastimável perseguição no centro de estudos ao qual dedicou sua vida – o CPDOC/Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, da Fundação Getulio Vargas/FGV. Demitida, apesar dos protestos da comunidade científica e de seus alunos, ganhou, no entanto, a solidariedade das pessoas de bem deste país. Que o convite a ela para participar deste Seminário seja compreendido também como uma forma de desagravo.

Obrigado.



Censura no Estado Novo

Dulce Chaves Pandolfi¹

Estamos diante de especialistas que trabalham com o tema da censura. Alguns inclusive, pesquisadores dessa casa. Esse não é o meu caso. Mas, foi no Estado Novo, uma ditadura chefiada por Getúlio Vargas que vigorou no Brasil de 1937 a 1945, que a censura, exercida em sua plenitude, tornou-se, de modo exemplar, uma ferramenta para legitimar o regime junto à sociedade. Por isso, ao falar sobre a implantação e o funcionamento do Estado Novo e ao remeter a alguns achados que fiz nas minhas pesquisas sobre o período, espero dar alguma contribuição para a reflexão mais ampla desse seminário cujo título é “*A censura à prova do tempo*”.

1-A implantação do Estado Novo

Em novembro de 1930, com a eclosão de uma revolução, Getúlio Vargas assumiu a presidência do Brasil. Ficou a frente de um Governo Provisório até 1934 quando foi eleito indiretamente, através de uma Assembléia Constituinte, presidente da República. O seu mandato iria até 1938. Entretanto, no dia 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas, apresentou ao país, através de um programa de rádio, uma nova Constituição. Segundo as suas palavras, a Constituição que havia sido promulgada três anos antes, em 1934, baseada no liberalismo e no sistema representativo, estava “antedatada em relação ao espírito do tempo. Destinava-se a uma realidade que deixara de existir”.² Naquele momento, através de um golpe, tinha início o Estado Novo, um dos períodos mais repressivos e eficientes da história do Brasil. O poder Legislativo foi fechado, os partidos políticos extintos e

¹Professora e Pesquisadora do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas de 1978 a 2018, é graduada em Ciências Sociais pela UFF, mestre em Ciência Política pelo IUPERJ e doutora em História pela UFF. É autora e organizadora de diversos livros e tem vários artigos publicados em revistas especializadas. Lecionou Sociologia na Universidade Cândido Mendes e na PUC-RJ. Foi diretora do IBASE, de 2005 a 2011 e atualmente é presidente do seu Conselho Curador. Entre 2013 e 2014 foi pesquisadora do Colégio Brasileiro de Altos Estudos da UFRJ. Entre 2012 e 2014 foi diretora do Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento.

² Vargas, Getúlio. *A Nova política*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938- 1945, vol. 5, p 21.



as eleições suspensas. De acordo com o discurso de Vargas e dos seus auxiliares, o Estado Novo era o resultado natural de um movimento que teria tido o seu ponto de partida em 1930. Entretanto, diferentemente desse discurso, entre o período que começa com a Revolução de 1930 e finda em 1937, com a implantação do Estado Novo, diferentes projetos disputaram o jogo político. Ao lado das continuidades, houve também muitas rupturas.³

Ainda em 1930, logo após a tomada do poder, começaram os primeiros embates entre os vitoriosos. A revolução tinha contado com a participação de forças bastante díspares: liberais, autoritários, centralizadores, federalistas, jovens militares rebeldes, militares de carreira, antioligárquicos históricos, oligarcas momentaneamente dissidentes, etc, etc. Uma das primeiras divergências era sobre o tempo de duração do Governo Provisório, implantado com a derrubada do quem chamavam, de forma pejorativa, a “velha” República. Enquanto alguns pregavam a suspensão imediata do Governo Provisório e a convocação de uma Assembléia Constituinte, outros afirmavam que o retorno a uma ordem democrática só deveria ocorrer após a promoção das reformas sociais. Alegavam que não tinha havido tempo hábil para dismantelar os alicerces do poder oligárquico, profundamente enraizados na sociedade brasileira. Portanto, num curto prazo, qualquer eleição seria permeada pelos mesmos desvios que marcaram o jogo político ao longo da “velha” República. Nesse embate já ficava claro a separação que se tentava estabelecer (e que será vitoriosa no Estado Novo) entre democracia social e democracia política, atribuindo-se primazia da primeira em detrimento da segunda. Enquanto uns eram favoráveis a um regime forte e apartidário, outros defendiam propostas liberais. O grau de centralização e de intervenção do Estado também eram pontos de discórdia. Sobretudo os representantes dos estados mais fortes tentavam limitar os poderes da União: queriam manter a autonomia do poder estadual, autonomia essa tão questionada pelos estados mais frágeis da federação, ao longo da “velha” República.

³Pandolfi, Dulce. “Os anos 30: as incertezas do regime”. In Ferreira, Jorge e Delgado, Lucília (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, vol 2.



Na realidade, entre 1930 e 1937, projetos distintos disputavam o poder no Brasil. Tanto no período do governo provisório (1930-34) quanto no constitucional (1934-37), a efervescência política foi intensa. O país conviveu com uma guerra civil (em 1932, em São Paulo); conviveu, ainda que rapidamente, com eleições, partidos e uma Assembléia Nacional Constituinte (1933 e 1934); com dois importantes movimentos de massa, (um à direita, integralista, a AIB e outro à esquerda, a ANL (uma frente popular contra o avanço do nazi fascismo); com a criação de uma Lei de Segurança Nacional e de um Tribunal de Segurança Nacional; com uma campanha presidencial em 1937 (onde houve candidaturas, mas não houve eleição); com inúmeras revoltas de civis e militares, sendo a mais famosa a de novembro de 1935, apelidada “intentona comunista”. Essa revolta, cujo objetivo era derrubar o governo de Vargas, serviu de forte pretexto para o gradativo fechamento do regime, cujo desfecho foi no dia 10 de novembro de 1937, quando através de um golpe silencioso, o Estado Novo foi implantado no país.⁴ De imediato o Legislativo e os partidos deixaram de existir e o comunismo tornou-se o inimigo número um do regime. A repressão e o cerceamento das liberdades democráticas que vinham num crescendo desde as revoltas de 1935, se aprofundaram. O silêncio diante do golpe de Estado não era expressão de uma concordância, mas, o resultado de esquema bem montado de desarticulação de projetos alternativos e de gradativo alijamento de parte da elite civil e militar que havia assumido o poder em 1930 ⁵. O regime mudou, mas Vargas manteve-se na chefia do Executivo, tendo os militares na sua retaguarda. O afastamento dos aliados civis e militares que haviam tido um papel importante na Revolução de 30 foi se dando de forma lenta e gradual, em função dos embates ocorridos ao longo dos sete anos de efervescência política. Quando ocorreu o golpe, muitos dos antigos aliados de Vargas estavam totalmente alijados do poder, vários, inclusive, presos ou exilados. A maioria dos que participaram na linha de frente da Revolução de 30, não participaram do Estado Novo. Sem dúvida, a ação de Vargas no sentido

⁴ Sobre a articulação do golpe de 1937, ver Camargo et al. *O Golpe Silencioso*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1989.

⁵ Sobre o processo de alijamento da elite civil e militar entre 1930-1937, ver Pandolfi, Dulce e Grynszpan, Mario. “Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites”. In *Revista de Sociologia e Política*. UFPR, 1997, n.9, p. 7-23.



de garantir bases de sustentação para o golpe, teve sucesso. Entretanto, o Estado Novo esteve longe de ser um desdobramento natural da Revolução de 30. Foi um dos resultados possíveis das lutas e enfrentamentos diversos travados durante os incertos e tumultuados anos 30.

2- O que foi o Estado Novo.

Nunca é demais lembrar que desde o final da I Guerra Mundial o modelo liberal clássico de organização da sociedade estava sendo questionado, em diversas partes do mundo, em detrimento de concepções autoritárias, totalitárias, nacionalistas, estatizantes e corporativistas. Quando o Estado Novo foi implantado no Brasil, experiências semelhantes estavam em curso na Europa: Hitler havia tomado o poder na Alemanha, Mussolini na Itália e Salazar em Portugal. Muitos pensadores que influenciaram o Estado Novo, como Azevedo Amaral, Oliveira Viana, Alberto Torres e Chico Campos, a despeito das suas diferenças, condenavam tanto o capitalismo, por ser gerador de desigualdades e conflitos, quanto o socialismo, pela estatização excessiva, pela falsa igualdade, pelo materialismo, pela negação dos valores tradicionais. A solução adotada aqui em 1937 foi o corporativismo, um corporativismo estatal que organizasse a sociedade, não em partidos, mas em associações representativas dos interesses profissionais; que banisse a luta de classes e introjetasse os conflitos sociais para dentro da máquina estatal. Os sindicatos, por exemplo, atrelados ao Ministério do Trabalho, deveriam funcionar como órgãos auxiliares do governo. Nesse período o país viveu muitos paradoxos. A despeito do grande cerceamento dos direitos civis e políticos, houve avanços nos direitos sociais. Como nos lembra Angela de Castro Gomes, em relação aos trabalhadores, houve repressão, mas, também, houve outorga.⁶ Medidas centralizadoras restringiam o poder das tradicionais oligarquias regionais. Fiadoras do novo regime as Forças Armadas se fortaleceram: eram guardiãs da ordem interna e um dos principais suportes do processo de industrialização em

⁶ Sobre a relação dos trabalhadores com Vargas, ver Gomes, Angela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. São Paulo, Vértice/Iuperj, 1988.



marcha. Houve uma verdadeira proliferação de aparelhos estatais na área da economia e da cultura. O projeto de construção do Estado Nacional, de nacionalização da política, de construção do novo homem fez com que o governo, ao lado da censura e da repressão, investisse na cultura e na educação. O ensino foi nacionalizado e os currículos unificados. Enquanto muitos intelectuais foram presos e perseguidos, outros tantos foram atraídos pelo projeto estonovista: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Villa-Lobos e muitos outros. Segundo o discurso dos estadonovistas, o intelectual deveria sair da sua “torre de marfim”, posição compreensível no passado, uma vez que Estado liberal não representava o verdadeiro Brasil. Entretanto, no Estado Novo, o Estado ao se identificar com as forças sociais, havia se transformado no tutor da intelectualidade. Por isso, deveria haver uma simbiose entre “homens das letras” e os “homens políticos”. De uma relação, no passado, conflituosa, deveria se passar para uma relação, no presente, harmônica.⁷

Em 1937, a censura, que obviamente não foi uma invenção do Estado Novo, foi legalizada constitucionalmente. E essa era a novidade. Dizia a Constituição de 37 que, com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a lei poderia prescrever a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação. Quanto à imprensa, estava também escrito na Constituição que ela seria regida por uma lei especial, de acordo com os seguintes princípios: a) a imprensa exerce uma função de caráter público; b) nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo, nas dimensões taxadas em lei. Ou seja, a imprensa deveria apoiar o governo, auxiliar no projeto nacional e ser uma ferramenta de transmissão da ideologia estadonovista. Caso alguém se rebelasse a punição era imediata, inclusive com a desapropriação de seus bens⁸. Muitos rádios, revistas e jornais foram fechados, entre eles, o poderoso jornal *O Estado de S. Paulo*.

⁷ Sobre a relação dos intelectuais com o Estado no período ver Velloso, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In Ferreira, Jorge e Delgado, Lucília (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, vol 2.

⁸ Araújo, Maria Celina D. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.



Em nome da garantia da ordem e da segurança pública, a Constituição de 1937, cerceou uma série de direitos anteriormente garantidos constitucionalmente. Por exemplo, com a censura oficializada, o direito de livre manifestação do pensamento foi abolido. Sob o argumento de nocividade às relações de trabalho e à produção nacional, a greve e o *lock-out* foram proibidos. A Constituição omitia a previsão do mandado de segurança e da ação popular, e não tratava de princípios como o da reserva legal e o da irretroatividade das leis. A pena de morte passou a ser admitida não só em períodos de guerra, também em casos de crimes políticos e por homicídios cometidos por motivo fútil ou com perversidade excessiva.

Das torturas do Estado Novo aos opositores do regime, existem fortes relatos. “Me levaram para a Polícia Central e me arrancaram as unhas todas das mãos. Faziam perguntas, eu não respondia e assim fui torturado durante vários dias”, conta o velho militante Eduardo Xavier, em depoimento, nos anos 1980.⁹ Aliás, a tortura que existia desde a colônia, não foi exclusividade nem do Estado Novo, nem do regime militar; ela continua sendo acionada até os dias de hoje. Apesar das Forças Armadas terem estado totalmente comprometidas com o golpe de 37 e serem as fiadoras do Estado Novo, o regime, diferentemente de 64, adotou uma roupagem civil. Também diferentemente de 1964, quando a repressão aos movimentos oposicionistas foi chefiada pelas Forças Armadas e os principais centros de tortura instalados nas dependências militares, no Estado Novo a repressão foi comandada pela polícia civil. Era, sobretudo, nas delegacias de polícia que as maiores atrocidades eram cometidas. O líder comunista Gregório Bezerra, preso e torturado nos dois períodos ditatoriais, relembra que na ditadura varguista, “a maior parte do Exército, da Marinha e da Aeronáutica não se intrometia com os problemas políticos. Prender, torturar e matar era privilégio da Polícia Política. Agora, em 64, prender, torturar, matar, fazer desaparecer, foi privilégio do Exército, ou da Marinha, ou da Aeronáutica e da Polícia Federal, Militar ou Civil.” Gregório faz mais uma comparação entre os dois regimes: “No Estado Novo que

⁹ Eduardo Xavier. In Gomes, Angela de Castro (coord.); Flaksman, Dora Rocha; Stotz, Eduardo. *Velhos Militantes: depoimentos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p. 143



mais sofreu foi a classe operária, porque naquele tempo bacharel era preso e não era torturado. Agora não...O sistema militar não respeitou nem crianças.”¹⁰.

Segundo o artigo 136 da Constituição de 37 a ociosidade era equiparada à crime e o trabalho era considerado um dever social. Assim como as greves, a ociosidade ou a malandragem eram reprimidas pelo governo. Isso porque, segundo a ideologia do Estado Novo, o trabalho deveria ser percebido como a atividade central da vida dos homens e não como um castigo, como fora no passado. Não é por acaso que os discursos de Vargas começavam sempre se dirigindo aos “Trabalhadores do Brasil!” e na propaganda do Estado Novo, o presidente era Getúlio Vargas era mencionado como o “trabalhador número um do Brasil”.

Quanto aos compositores populares, em especial os sambistas, além de censurados, eles deveriam, também, ser divulgadores da ideologia do Estado Novo. O caso dos compositores Wilson Batista e Ataulfo Alves tornou-se famoso. Eles não só aceitaram os cortes sugeridos pela censura, como adaptaram a letra do samba “O Bonde de São Januário”, um sucesso nos anos 1940, aos novos tempos. A letra da música que dizia: “O Bonde São Januário leva mais um sócio otário, sou eu que não vou trabalhar...”, foi substituída por “O Bonde São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar”.

Em nome do fortalecimento do Estado Nacional, várias medidas restritivas foram tomadas, em diversas áreas, em relação aos estrangeiros. Escolas estrangeiras foram fechadas e, em praça pública, o único idioma permitido era o nosso. A publicação de livros e notícias em língua estrangeira também foi proibida. Em muitas livrarias do país a polícia fazia recorrentes apreensões de livros considerados “nocivos à sociedade brasileira”. Dentre os autores que mais tiveram obras apreendidas estava Jorge Amado. O anticomunismo tornou-se muito forte na sociedade até livros como *Tarzan, o invencível* ficou proibido de circular porque, segundo os censores, usava nos seus diálogos a expressão “camarada”, considerada integrante do vocabulário dos adeptos do comunismo. Na Bahia, poucos dias

¹⁰ Gregório Bezerra. In Lima, Valentina Rocha (coord.). *Getúlio: uma história oral*. Rio de Janeiro, Record, 1986, p139, 140.



depois da implantação do Estado Novo, no dia 19 de novembro, dia da Bandeira, o interventor determinou que centenas de livros considerados comunistas, fossem queimados em praça pública.

Peça fundamental para o sucesso do projeto estadonovista foi o Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, criado em 27 de dezembro de 1939. Considerado um super ministério ele agia tanto na área da propaganda quanto da censura. Sob o comando de Lourival Fontes, o DIP fazia a ponte entre todos os ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessava à propaganda nacional. A produção de material foi extensa: filmes, cartilhas, etc. O DIP também coordenava uma série de meios de comunicação vinculados ao Governo, como a *Rádio Nacional*, que transmitia diariamente o programa *Hora do Brasil*, o jornal *A Manhã* e as revistas *Cultura Política* e *Ciência Política*. Nos cinemas o governo veiculava um noticiário no início de cada sessão, o *Cinejornal Brasileiro*, uma espécie de filme curta-metragem que mostrava os acontecimentos do país e do mundo e enaltecia as suas ações.¹¹ Além da presença física dos censores do DIP nas redações dos jornais, existia ainda, a censura prévia que era veiculada através de boletins que continham os assuntos que eram proibidos de serem publicados e enviados para os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, DEIPs. O DIP era o zelador da boa imagem de Vargas e responsável pelos desfiles cívicos, como na Semana da Pátria, no 10 de Novembro, aniversário do Estado Novo, e 19 de abril, aniversário de Vargas.

III- O caso de Pernambuco

Para encerrar eu gostaria de mencionar rapidamente o estado de Pernambuco, um bem sucedido caso de implantação do modelo do Estado Novo, onde o interventor Agamenon Magalhães, cumpriu bem as tarefas colocadas pelo Governo Federal. Um dos braços direitos de Getúlio Vargas, Agamenon era o Ministro do Trabalho, em 1937, no momento que o Estado Novo estava sendo articulado e o Ministro da Justiça, em 1945, no momento em que o regime estava sendo desarticulado. Ou

¹¹ Sobre o material produzido pelo DIP ver o filme “Imagens do Estado Novo” de Eduardo Escorel.



seja, ocupou duas pastas-chaves em dois momentos-chaves na história do Estado Novo. Além de ter realizado uma administração considerada exemplar no estado de Pernambuco, Agamenon também foi um dos principais ideólogos do regime.¹²

Durante o Estado Novo, Agamenon escrevia diariamente para o jornal local de sua propriedade, *Folha da Manhã*. Eram artigos curtos e em linguagem simples, onde o chefe político pernambucano tentava atingir os mais diversos setores da população, exercendo o que ele mesmo classificava de “doutrinação política”. Neste particular, o seu grande mérito foi popularizar a ideologia do Estado Novo. Em carta dirigida a Vargas, uma espécie de prestação de contas da sua administração, Agamenon afirmava: “Doutrino todos os dias pela imprensa e pelo rádio, na propaganda do Estado Novo e das questões que interessam à economia do Estado”.¹³

Crítico da democracia liberal, é exatamente durante o período de implantação do Estado Novo que Agamenon faz a afirmação que se tornou famosa: “Assegurar ao indivíduo liberdade de pensamento, liberdade de locomoção, todas as liberdades consubstanciadas nas Declarações dos Direitos da Revolução Francesa e Filadélfia; assegurar todas essas liberdades e dizer: morra de fome! a essa democracia não darei o meu voto, a minha colaboração, porque contra ela clama a minha consciência de cristão, minha cultura, clama o mundo atual”.¹⁴

Seguindo o mesmo tipo de pensamento, Agamenon procurava dar um novo sentido ao conceito de “liberdade”, condicionando-o à ordem e à autoridade. A censura ficava assim justificada. Segundo ele, a Constituição de 1937 teria suprimido no conceito de liberdade o que ele tinha de arbitrário, tendencioso e anárquico, recuperando nele o sentido de responsabilidade. Dizia Agamenon “Dantes o cidadão era livre porque podia agitar as massas, os parlamentos, as ruas, as fábricas, os quartéis. Que gerou essa liberdade? A desordem, o facciosismo político, as imposições regionais, a clientela partidária que devorava o tesouro, a

¹² Sobre Agamenon Magalhães ver Pandolfi, Dulce. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife, Massangana, 2015, 2 edição.

¹³ In Pandolfi, 2015, p.45.

¹⁴ In Pandolfi, 2015, p. 46 e 47.



imoralidade administrativa, os negócios, a exploração, enfim, do povo e do estado por um grupo. [...] Dantes, o patrão tinha a liberdade de despedir o seu empregado, como o empregado de deixar o seu emprego e parar a fábrica. Que gerava essa liberdade? As greves, os distúrbios sociais”.¹⁵ Ou seja, a “liberdade” possível era a que pressupunha ordem, justiça, responsabilidade. Foi essa redefinição do conceito de liberdade, segundo ele, que fez com que a anarquia reinante no Brasil fosse substituída, a partir do golpe de 37, pela confraternização, justiça e harmonia social. Em última instância, para Agamenon, o que caracterizava o novo Estado era a limitação dos poderes e das liberdades individuais: no Brasil, em defesa da ordem, segurança e bem-estar social, a liberdade teve de fazer concessões.

A censura e a perseguição sofrida por intelectuais pernambucanos como Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Gilberto Freire, Anibal Fernandes fez com que esse último apelidasse a Secretaria de Segurança Pública que ficava num belo prédio na Rua da Aurora, no centro da cidade de Recife, construído, aproximadamente, em 1842, resultado de um projeto do engenheiro urbanista francês Louis LegerVauthier, “A Sorbonne da Rua da Aurora”, em razão da constante presença no local, durante o Estado Novo, de políticos e intelectuais que costumavam ser convocados para prestar algum tipo de esclarecimento.

O livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freire, lançado na década de 1930, causou polêmica na sociedade pernambucana e foi apreendido nas diversas livrarias. A idéia de miscigenação apregoada por Freire não era bem vista por parte da intelectualidade local. Alguns meses antes da decretação do Estado Novo, a *Revista Fronteiras* acusava Gilberto Freyre de ser subversivo e pornográfico, como fica claro no artigo de Vicente Monteiro que ainda sugere que o sociólogo fosse submetido a uma avaliação psiquiátrica: “Gilberto faz da Casa Grande um bordel, onde as promiscuidades das negras minas, mulatas eróticas e “índias priapicas” se gerou a raça brasileira. Considero este livro como um ensaio dos mais perniciosos de sedução comunista no Brasil. A que atribuí-lo? entrego o “caso” à competência técnica de Gonçalves Fernandes, o jovem psiquiatra, que em recente

¹⁵ In Pandolfi, 2015, p. 47.

estudo faz tão agudas observações sobre schizoprenia e suas relações com as produções artísticas e literárias”.¹⁶

Em março de 1945, o pernambucano Agamenon Magalhães, foi convidado por Vargas a renunciar ao governo estadual para assumir o Ministério da Justiça. O Estado Novo, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota do nazifascismo, estava com seus dias contados. Havia chegado a hora da transição e caberia à elite do antigo regime preparar o terreno para a instalação do novo regime. A saída do autoritarismo deveria ser a menos traumática possível. Perdiam-se os anéis, mas não os dedos! Por isso, era tarefa do ministro da Justiça elaborar uma legislação que, a despeito das necessárias rupturas, garantisse as continuidades. Foi nesse contexto da “transição pela transação” que Agamenon escreveu um sugestivo artigo cujo título era: “O regime vai mudar. Eu também”. De fato, as principais lideranças do Estado Novo, entre elas Vargas e Agamenon, irão ter papel destacado no regime democrático implantado no Brasil no pós Estado Novo e que irá vigorar até 1964, quando o país foi acometido por um outro surto ditatorial.

¹⁶Monteiro, Vicente do Rêgo. “Uma Impressão sobre Casa Grande e Senzala” In: *Revista Fronteiras*, Recife, julho de 1936, p. 3.



Web e redes sociais: as novas trilhas da censura¹

Romain Badouard²

Introdução

A defesa da liberdade de expressão não consiste apenas na garantia do direito ao seu exercício: também exige proteger as infraestruturas técnicas que ensejam a sua realização. Se a Internet, desde a sua criação, foi vista pela grande maioria das pessoas como uma rede de comunicação a serviço da liberdade de expressão, deve-se, destacadamente, ao fato de que a sua arquitetura descentralizada facilita a publicação e a circulação dos conteúdos e dificulta as práticas de filtragem e de bloqueio das informações.

Assim, na rede, todos os pontos conectados, isto é, todos os computadores, os tablets e os telefones, são, ao mesmo tempo, polos de geração e de recepção de informações. Os veículos de mídia tradicionais representam o modelo do “um-para-todos”: para um polo único de geração e emissão, existem múltiplos polos de recepção da informação. A Internet, por sua vez, corresponde ao modelo do “todos-para-todos”, onde cada internauta é, potencialmente, ao mesmo tempo, receptor e gerador. Neste sentido, a Internet promoveu uma abertura sem precedentes do debate público, ao dar voz a cada cidadão, sobre os temas da atualidade.

O formato reticular e descentralizado da Internet possibilita se libertar das práticas habituais da censura: quando, para a mídia tradicional, basta um governo ou uma empresa fiscalizar o polo de emissão de uma informação para travar a sua circulação, na Internet, fiscalizar um nó da rede não impede que a informação circule por outros nós.

¹Apresentação para o colóquio “A censura à prova do tempo”, 3-4 de maio de 2018, Rio de Janeiro.

²Professor conferencista da Universidade de Cergy-Pontoise, na França. Suas pesquisas se concentram em movimentos de opinião, mobilizações políticas e a participação cidadã através da Internet. Ele publicou em 2017 *“Le désenchantement de l'internet. Désinformation, rumeur, propagande”* (“O desencantamento da Internet. Desinformação, rumores, propaganda) pela editora FYP.



Entretanto, esta característica não significa que os governos não disponham de algum meio de intervenção na Internet. Cada um deles controla, especificamente, os pontos de interconexão da sua rede nacional com a rede internacional (isto é, a “rede das redes”, em inglês, o *inter-network*, abreviado como “Internet”). A partir daquele ponto de interconexão, um governo pode bloquear determinados sites, filtrando os endereços URL que permitem acessá-los: na China, na Rússia e em alguns países do Oriente Médio, por exemplo, o acesso às redes sociais é limitado, até mesmo fechado. Além disso, nos países autoritários como nas democracias ocidentais, o poder público lança mão de diversas formas de controle sobre os conteúdos circulando na rede: quer seja humana, por meio de uma “cyber polícia”, ou automática, com o auxílio de dispositivos de *deeppacketinspection* que “escaneiam” automaticamente os dados, em busca de determinadas palavras-chaves. Este é o caso da França, por exemplo, após a lei de programação militar de 18 de dezembro de 2013, autorizando o “acesso administrativo” aos dados armazenados pelos provedores de acesso à Internet e pelos hospedeiros, e depois da lei de 24 julho de 2015, sobre inteligência, que obriga os mesmos provedores a instalar dispositivos de análise automática dos dados nos seus equipamentos de acesso, de modo a vigiar os dados de conexão dos seus clientes; essas “caixas pretas” estão ativas desde o final de 2017.

Além da vigilância dos governos, as novas formas de censura próprias da web e das redes sociais têm como característica uma forma de delegação dos poderes de filtragem e de bloqueio dos conteúdos. Tal delegação ocorre a partir das autoridades públicas, que dispõem de legitimidade democrática, em direção a empresas privadas – ou seja, os donos das grandes plataformas da web, que não prestam necessariamente conta das suas práticas aos seus usuários. Essas novas formas de censura assumem duas dimensões interligadas. A primeira é tecnológica. Se, em vez de olhar para os mecanismos de filtragem e de bloqueio da informação, olharmos para a maneira como são configurados os dispositivos que permitem tomar a palavra, percebe-se que estes submetem o que pode ser dito a importantes restrições. Por exemplo, embora as redes sociais acompanhem um

movimento de liberação da palavra cidadã, elas enquadram, orientam e cerceiam esta liberação em função das próprias características.

A segunda é econômica: embora a Internet seja uma rede descentralizada, os internautas acabaram operando, por causa da maneira com a utilizam, uma forma de recentralização da web. Serviços como aqueles oferecidos pela Google ou o Facebook ficaram tão populares que representam uma parte nada desprezível do tráfego da Internet, além de uma parte relevante das trocas que circulam online passa pelos seus servidores, que se tornam pontos de fiscalização a partir dos quais podem ser exercidas formas de bloqueio e de filtragem da informação. Aqui, a posição oligopolista de alguns gigantes da web no mercado da informação é que lhes confere poderes políticos de censura.

1. O design das tecnologias de expressão

As obras do filósofo Michel Foucault sobre o poder mostraram que para entender o funcionamento dos modos de governo da população em um país, não basta olhar para os obstáculos que limitam o poder de agir das pessoas, mas que também precisa observar a maneira como se possibilita o exercício das liberdades. O próprio do governo, nas democracias liberais, dizia, é menos impedir as pessoas de fazer as coisas, do que configurar a maneira como são autorizadas a fazê-las, ou seja, permitir que atuem *de determinada maneira*. O pensamento de Foucault irrigou toda uma corrente da pesquisa que focaliza as práticas de deliberação na Internet, impelindo os pesquisadores que pertencem a essa corrente a analisar a configuração das ferramentas que permitem tomar a palavra, e as restrições que impõem sobre a expressão.

Uma boa ilustração dessas restrições pode ser encontrada na rede social Twitter, com seu limite de 140 caracteres (hoje ampliada para 280). Enquanto oferece a possibilidade a qualquer internauta de tomar a palavra e de se expressar publicamente, o Twitter está formatando essa palavra ao obrigar o internauta a produzir mensagens curtas e diretas e, portanto, muitas vezes, a simplificar, até

mesmo a radicalizar o seu pensamento. Resulta que, por meio das tecnologias que desenvolvem, a grande força dos gigantes da web é gerar novas normas de trocas, às quais nos submetemos ao utilizar essas tecnologias.

“*Codeislaw*” dizia o famoso jurista americano Lawrence Lessig: o código é lei, o código tem força de lei, isto é, online, a limitação tecnológica tem mais valor normativa do que a lei: o que lá fazemos é menos fruto daquilo que a lei nos autoriza a fazer, do que fruto daquilo que a tecnologia nos permite ou impede fazer. As controvérsias em torno do download ilegal a partir do debate dos anos 2000 o demonstram perfeitamente.

O potencial democrático ou autoritário de uma tecnologia nunca reside na tecnologia em si, mas na maneira como é concebida, isto é, no seu *design*. A forma como são exibidos os comentários em um fórum de discussão fornece um bom exemplo: se o fórum for desenhado dentro de uma lógica ante-cronológica, na qual a última mensagem postada aparece no topo, estará promovendo debates dinâmicos, ao incentivar os internautas a reagir; construído numa ótica cronológica, na qual a primeira mensagem postada é que é exibida primeiro, estará promovendo debates construtivos, pois os internautas serão forçados a ler as postagens dos outros antes de postar a sua própria, porém menos ativos – pois a maioria não irá até o fim da leitura; por fim, se em um fórum for possível “curtir” nos comentários, e se os mais “curtidos” forem mostrados no topo das discussões, como no Facebook, então o fórum estará incentivando a cristalização do público em torno de argumentos e posicionamentos, realizando assim uma forma de regulação coletiva dos intercâmbios. Dessa forma, um fórum de Internet não é por si uma tecnologia democrática: conforme o seu design, valorizará determinadas concepções do debate e da cidadania.

Outro elemento relevante do design dos espaços de troca tem a ver com a sua arquitetura, em especial, com o lugar dos algoritmos que proporcionam a visibilidade das informações. Esses algoritmos, especialmente a personalização das informações que possibilitam, são acusados de gerar “bolhas ideológicas” que acabam fortalecendo os internautas nas suas opiniões. Por exemplo, no início dos

anos 2010, a Google tratou de alterar o seu algoritmo de classificação das informações, o *PageRank*, para personalizar os resultados de busca dos internautas. Para tanto, o algoritmo toma por base as buscas anteriores de modo a exibir conteúdos próximos daqueles já consultados. Resultado: quando um internauta utiliza a Google para se informar sobre a atualidade, tenderá a ser confrontado a opiniões e pontos de vista que irão reforçar a suas opiniões já estabelecidas, sendo que, na democracia, para que o debate público funcione, é necessário que os cidadãos sejam expostos a opiniões contraditórias.

Este debate voltou à tona em 2016, com as campanhas eleitorais do Brexit, no Reino-Unido, e da Presidência nos Estados- Unidos. Nas duas ocasiões, as redes sociais, especialmente o Facebook, também foram acusadas de gerar uma forma de enclausuramento ideológico. O foco das acusações contra o Facebook, está no EdgeRank, o seu algoritmo de classificação das informações. Ao contrário do algoritmo de Google que observa um princípio de popularidade – a informação que chega em primeira posição é aquela que foi a mais plebiscitada pelos outros internautas – o EdgeRank obedece um princípio de proximidade: a informação que chega em primeiro lugar é aquela que mais foi compartilhada pelos contatos mais próximos. O Facebook considera que quanto mais interagimos com uma pessoa “curtindo” ou compartilhando seus *posts*, mais os conteúdos que essa pessoa publica são relevantes para nós. Assim os últimos *status* serão valorizados pelo algoritmo na nossa página inicial. Dessa forma, só um de cada cinco conteúdos seria levado ao conhecimento dos internautas na rede social. Um usuário com duzentos amigos, por exemplo, só veria as informações publicadas por quarenta deles, os mais próximos. Ao navegar no nosso *feed* de notícias, são potencialmente 80 % dos *posts* publicados por nossos contatos que acabam escapando à nossa atenção porque o EdgeRank avaliou que estavam muito “distantes” ou muito “diferentes” de nós.

Como para a Google, a problemática em torno da construção dos perfis é, antes de tudo, econômica. Ambas as empresas californianas querem é gerar dinheiro ao nos expor a conteúdos publicitários. Outrora, diriam que essas firmas vendiam “tempo



de cérebro disponível” para anunciantes. As coisas mudaram e hoje fala-se em “economia da atenção”, mas a proposta permanece fundamentalmente a mesma. No caso do Facebook, por exemplo, quanto mais tempo os internautas passam na frente do seu monitor, mais tempo ficam expostos a anúncios publicitários e mais dinheiro a rede social vai ganhando. Para o gigante americano, o desafio é nos manter mais tempo na sua plataforma. Como? Oferecendo conteúdos dos quais gostamos, do mesmo tipo daqueles que curtimos ontem, aqueles postados pelos amigos mais próximos e que se interessam pelos mesmos assuntos. Nem o Facebook nem a Google inventaram tal premissa: está no âmago da construção de perfil que reza que para oferecer o melhor serviço a um internauta, é necessário se basear nos seus usos, comportamentos e práticas de consumo passados. Essa lógica era pertinente enquanto o Facebook ainda era uma rede social que permitia às pessoas interagirem à distância em torno de conteúdos. Do momento que se tornou um dos principais pontos de acesso à informação online (Facebook é hoje uma das primeiras fontes de informação para uma fatia cada vez maior da população, em especial os 18-25 anos), a máquina desregulou-se.

2. Concentração econômica e poder político

É inegável que a Internet propiciou uma profusão das informações. Porém, este estado de “infobesidade” não pode ocultar o fato de que existe um grande desequilíbrio nas informações na Internet, entre “público” e “visível”. Online, pouquíssimos sites arrematam a grande maioria da atenção, ao passo que a imensa maioria dos sites é pouquíssimo visitada. Essa concentração da atenção alcançou tal patamar online que alguns gigantes arrebataram uma enorme fatia dos usos e do tráfego da Internet. Em 2016 por exemplo, a Google (também dono da plataforma YouTube) monopolizou sozinha 30 % do tráfego da Internet na França, e os cinco primeiros provedores de serviços também na França (Google, Netflix, Facebook, Canal+ e Apple) ficaram com mais de 55%. Embora a web abrigue uma grande diversidade de conteúdos, garantindo certo pluralismo da informação, a triagem e a classificação dos sites pelos algoritmos de indexação dos motores de



busca – bem como os de recomendação das redes sociais – geram uma concentração da atenção sobre poucos conteúdos porém muito visíveis.

Essa posição oligopolista no mercado da informação proporciona aos gigantes da web pontos de controle a partir dos quais conseguem exercer formas de filtragem e bloqueio dos conteúdos. Historicamente, os GAFAM sempre defenderam uma postura de bombeiro hidráulico: eles administravam tubulações e não tinham interesse nas informações que nelas circulam. Mas foi paradoxalmente, por injunção do poder público que começaram a filtrar as páginas e as conversas.

Em 2012 por exemplo, quando um filme amador americano postado no YouTube fez a caricatura do profeta Maomé, provocando tumultos em alguns países árabes, a Google bloqueou o acesso ao vídeo em questão. A decisão foi amplamente criticada, em primeiro lugar, pelo caráter unilateral (Google agiu sozinho) e, em segundo lugar, porque era seletiva (só o Egito e a Líbia tiveram o acesso vetado, países onde os protestos antiamericanos foram mais violentos). Este ato de censura, possibilitado pela posição técnica ocupada pela Google na rede, mostrou que os intermediários da informação online, os “infomédiários”, tornaram-se os novos *gatekeepers* (os guardiões) e podiam emitir sentenças outrora exclusivas dos tribunais, sem risco de represálias por parte do poder público.

No mesmo ano, ONGs francesas de combate ao racismo entraram com uma ação contra a Google a respeito da sua busca semiautomática, isto é, as propostas de preenchimento automático, quando um internauta começa a digitar sua busca. De fato, ao digitar o nome de uma personalidade do mundo da cultura ou da política, a palavra “judeu” vinha sistematicamente associada. A empresa californiana se defendeu alegando que, se esse termo era proposto tão sistematicamente na França, era porque os usuários franceses o utilizavam muito (sendo as sugestões diretamente relacionadas com as buscas anteriores realizadas pelos outros internautas), e o caso apenas revelava os estereótipos racistas e antisemitas de parte importante da população. Depois de se recusar, num primeiro momento, a mexer no funcionamento do seu motor, a Google acabou aceitando remover a palavra “judeu” dos resultados. Na época, a decisão foi muito comentada na medida



em que, desde a sua criação, a firma sempre relutara em intervir “manualmente” nos conteúdos, quaisquer que sejam, alegando que não era o seu papel filtrar as conversas na web.

De lá para cá, os atentados jihadistas que castigaram o Ocidente mudaram o jogo. Para lutar contra a propaganda de diversos grupos terroristas, as grandes empresas da web que hospedam conteúdos não titubeiam mais em filtrar conversas, desindexar sites ou cancelar contas. Mesmo que a luta contra o racismo e a propaganda jihadista sejam combates legítimos e importantes, não deixa de ser verdade que uma muralha foi derrubada: a censura exercida por empresas privadas está hoje legitimada na Internet.

Posteriormente, tais práticas foram ratificadas pelas controvérsias em torno das “*fakenews*”, essas notícias falsas às quais está sendo atribuído um papel decisivo nas eleições presidenciais norte-americanas e francesas, e nos referendos britânico e espanhol. Em alguns países, o poder público está se empenhando em criar leis visando limitar a circulação das informações falsas nas redes sociais, especialmente em períodos de campanha eleitoral. É o caso da França. A proposta de lei relativa à luta contra as *fakenews*, em preparação no momento em que estou escrevendo este artigo, possui duas vertentes principais.

A primeira consiste em impor às plataformas de rede social obrigações de transparência sobre o seu processo de alocação de espaços publicitários: concretamente, os internautas deveriam poder conhecer a identidade das entidades ou pessoas que pagaram para patrocinar conteúdos que consultam no Facebook ou no Twitter. A segunda vertente, mais polémica, envolve a instauração de um processo judicial por via liminar autorizando a remoção de um conteúdo, a desindexação de um site ou o cancelamento de uma conta em 48 horas. Esta medida está despertando algumas preocupações quanto às novas formas de censura que poderiam pairar sobre a liberdade de expressão em período eleitoral, ao coibir potencialmente a publicação de revelações por jornalistas, ou ao restringir as possibilidades de expressão política dos cidadãos e da sociedade civil.



Outra consequência da medida seria o aumento da pressão em cima das plataformas, impelindo-as a regular mais ainda as informações nas suas redes. A instauração de um processo judicial por via liminar para lutar contra as “*fakenews*” só irá reforçar o ímpeto de censurar mais ainda a expressão nas suas plataformas, sem a menor transparência. O problema dessas novas formas de censura é que elas dependem de um tipo de delegação de poder de autoridades públicas em proveito de empresas privadas que não possuem qualquer legitimidade democrática, nem precisam prestar contas aos seus usuários. O que se deve exigir das plataformas, em matéria de censura dos conteúdos (às vezes justificada), é um compromisso de transparência quanto aos critérios que regem o seu exercício.

Conclusão

Em janeiro passado, ZeynepTufekci publicou na revista *Wired* um artigo sobre as novas formas de censura que estão surgindo na Internet e que questionam este paradoxo aparente: estamos vivendo uma idade de ouro da liberdade de expressão e, no entanto, nunca foi tão grande na história o poder de alguns agentes sobre a circulação das ideias.

A censura não consiste mais em abafar as vozes que se expressam, mas em interferir sobre a visibilidade e a confiabilidade das informações que circulam. O que as plataformas podem fazer, não é privar uma pessoa de meios para se expressar, mas sim privá-la de atenção. “Não devemos nos resignar” acrescenta em conclusão, “O Facebook tem 13 anos, o Twitter 11 e a Google 19. Com tão poucos anos, a indústria automobilística não tinha desenvolvido o cinto de segurança, nem os airbags”. Assim, novas regras do jogo podem ser impostas aos gigantes da web.



Internet e Censura:

Quem fala, quem ouve, e quem define a verdade na era digital?

Mariana Valente¹

A internet desenvolveu-se a partir de protocolos que carregavam a proposta revolucionária de prover a estrutura para uma comunicação de todos com todos, sem a mediação de meios de comunicação, e longe do controle dos Estados. Décadas depois, aplicações construídas por cima daqueles protocolos mudariam as regras do jogo, e as dinâmicas do mundo offline se reproduziriam nesses novos espaços: controle estatal do discurso político, estratégias múltiplas de silenciamento, abuso das deficiências da comunicação na esfera pública. A preocupação com a manipulação da vontade política por meio da disseminação de notícias falsas é o mais novo capítulo dessa história, e não foge à regra quanto às reações regulatórias: tanto o discurso quanto determinadas tentativas de resolver o problema apontam para renovadas possibilidades de censura. Este texto é um ensaio livre, que busca articular essa trama complexa de questões.

A internet não é um fenômeno recente, e sim o produto de décadas de desenvolvimento. Essa história remonta a 1969, quando foi criada a Arpanet, nos Estados Unidos, pela pequena agência ARPA – *Advanced Research Projects Agency* [Agência de Projetos de Pesquisa Avançada]. A ARPA, criada em 1958, foi montada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos entre muitos outros empreendimentos destinados a fomentar a ciência e a tecnologia no contexto de competição da Guerra Fria. A Arpanet ligaria os então enormes e caros computadores dos centros de pesquisa em computação, permitindo o compartilhamento de recursos entre eles.² Décadas depois, estudantes dos centros universitários que faziam parte da Arpanet nos Estados

¹Diretora do InternetLab (centro de pesquisa em direito e tecnologia), doutora e mestre em Sociologia Jurídica pela Faculdade de Direito da USP. Foi pesquisadora visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley entre 2016 e 2017. Coordenou, em 2015 e 2016, o Núcleo de Direito, Internet e Sociedade, também na USP (NDIS). Entre 2012 e 2016, foi pesquisadora e consultora no Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV, e professora na graduação em direito. Pela FGV, foi também uma das coordenadoras legais do projeto Creative Commons Brasil, e atualmente é membra do conselho internacional desse projeto.

² Para a reconstrução mais detalhada de sua história, remetemos a ABBATE, *Inventing the Internet*, e CASTELLS, *A galáxia da Internet*. O texto a seguir funda-se integralmente nessas duas referências.



Unidos tinham criado melhorias na rede, protocolos como o FTP, para a troca de arquivos e mensagens (início da década de 1970), protocolos de troca de e-mail (início da década de 1980), e aplicações como o *mailbox*, que organizava as mensagens e e-mails, ou os fóruns de discussão.³ Uma rede que tinha sido pensada para compartilhamento de recursos de computação tornou-se extremamente popular por uma funcionalidade que sequer tinha sido imaginada: a comunicação.

Do ponto de vista técnico, duas invenções podem ser apontadas como cruciais para a ampla adoção da Internet que começou a se dar na metade da década de 1990. A primeira delas foi a criação e adoção generalizada, em 1978, do protocolo TCP/IP como um padrão aberto para a comunicação entre computadores, por meio do qual qualquer computador poderia se conectar à internet, e um padrão extremamente flexível, que deixa as principais responsabilidades para os computadores *hosts*, que se conectam à Internet, e opera funções simples (antes de 1978, ocorreram conflitos entre defensores da generalização do TCP/IP e de outros protocolos).⁴

A segunda inovação central foi a World Wide Web. Até os anos 1980, a interface com a rede era somente por meio de texto, e era difícil localizar uma informação na rede (ao longo das décadas, usuários desenvolviam listagens de que páginas estavam hospedadas onde, e a localização dessas páginas eram números de IP). Tim Berners-Lee, com outros pesquisadores do CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire), desenvolveu um aplicativo Web para funcionar sobre os protocolos da Internet. Estamos falando, basicamente, dos navegadores, softwares que utilizamos para acessar páginas de internet e visualizá-las, e que hoje são tão amplamente utilizados que quase esquecemos que um dia a internet já foi utilizada de outro modo.⁵

³ABBATE, *Inventing the Internet*, pp. 106-110.

⁴ “Padrões [*standards*] são uma questão política porque representam uma forma de controle sobre a tecnologia. (...) Os padrões também asseguram que os componentes fabricados por empresas diferentes serão capazes de trabalharem conjunto. Quando interfaces padrão tornam os produtos intercambiáveis, os consumidores podem escolher produtos com base no preço e no desempenho, em vez de se preocupar com a compatibilidade. Isso incrementa o poder dos consumidores no mercado em relação aos produtores”. ABBATE, *Inventing the Internet*, p.147, tradução nossa.

⁵A World Wide Web foi desenvolvida com base no *hipertexto*, um conceito com raízes na contracultura, no formato HTML (*HyperText Markup Language*), com uso de multimídia, ou seja, um sistema de ligação de informação, imagens, áudio e vídeo. O hipertexto parece óbvio para o usuário



O contexto tecnológico estava armado para quando, em 1995, a internet fosse 100% privatizada – como afirma Castells, “para a maioria das pessoas, para os empresários e a sociedade em geral, foi em 1995 que ela nasceu”.⁶ Mas era uma internet que trazia uma história embutida em sua estrutura, ou seja, *arquitetura em múltiplas camadas, descentralizada, distribuída e multidirecional em sua interatividade*, e com *protocolos de comunicação abertos, distribuídos e suscetíveis de modificação*. E, enquanto o público em geral começava a se conectar, naquele momento já havia ali *habitués*, pessoas com conhecimento tecnológico, ligadas à cultura hacker e de cultura de colaboração, de raízes acadêmico-científicas, à qual foram agregados valores da contracultura da universidade no berço da internet.

1. Anos 1990: A internet da expressão

Não era exagerado afirmar que se tratava de uma tecnologia **revolucionária**. A disseminação de opiniões e travamento de debates podia se dar pela mera conexão à internet e acesso a um forum de discussões, a conectar pessoas de ponta a ponta do país, de diferentes países do mundo, a unir pessoas por interesses comuns, sem a mediação dos órgãos de imprensa.

Mais que revolucionária, uma tecnologia **libertária**. Já é quase um clichê referir-se ao famoso manifesto de John Perry Barlow de 1996, a *Declaration on the Independence of Cyberspace*. A declaração era uma resposta ao *Communications Decency Act* (CDA, ou Lei da Decência das Comunicações) do mesmo ano, o primeiro grande movimento do Congresso americano para regular a Internet, com vistas à pornografia (“indecência e obscenidade”). A internet, na declaração de

da Internet pós-1995, mas não o era então. Ted Nelson, em 1974, então uma voz influente na contracultura hacker, escreveu o manifesto *Computer Lib*, em que propunha um “hipertexto” como forma não hierárquica de organizar a informação, conectando pedaços dela, em vez de apresentá-la de forma linear. (ABBATE, *Inventing the Internet*, p. 214.) Foi criado também um protocolo para que o navegador Web pudesse trocar informações com o servidor, o HTTP (*HyperText Transfer Protocol*), a URL (*Uniform Resource Locator*), uma forma de fazer o usuário encontrar a informação que indica o protocolo utilizado (não somente o HTTP, mas também o FTP – *File Transfer Protocol*, por exemplo), e o endereço do servidor que tem a informação a se encontrar. E todos esses recursos foram organizados com uma interface única e simples.

⁶CASTELLS, *A galáxia da Internet*, p. 19.



Barlow, era um espaço de soberania, o “lar da Mente”, em oposição aos “Governos do Mundo Industrial, esses exaustos gigantes feitos de carne e aço”. A ética e o código próprios do ciberespaço estariam baseados num novo Contrato Social, imune ao poder externo, às distinções de classe, de poder econômico ou militar, e mesmo à coação física (dado o “caráter incorpóreo” do ambiente), e portanto superior à regulação das instituições governamentais. “Aqui estamos em liberdade, e vocês não entrarão com seus instrumentos” era o mote principal.

Vamos nos espalhar pelo Planeta de modo que ninguém possa prender nossos pensamentos. Vamos criar uma civilização da Mente no Ciberespaço. Que ela seja mais humana e justa que o mundo até agora construído por nossos governos.⁷

Se a declaração de Barlow é o espantalho, ele estava, entretanto, em grande companhia. Em 1993, MitchKapor (fundador da *ElectronicFrontier Foundation* com Barlow e John Gilmore, em 1990), afirmava que a rede democrática tinha de ser construída e operada pelo setor privado sem terem os governos um papel regulatório, e que a competição, acreditava Kapor, aliada a projetos incentivadores da sociedade civil, daria conta de construir uma rede democrática.⁸E a revista Wired seria, durante toda a década de 1990, a veiculadora de um otimismo exacerbado sobre os potenciais da internet em transformar radicalmente as comunicações e formas de associativismo, em um desenvolvimento que em tudo deveria passar ao largo dos governos e de regulação.⁹

O que não ficava evidente, nesses discursos, era que a internet era também excludente. Não somente em sua produção – Barbrook e Cameron apontariam contundentemente que o Vale do Silício era feito de mão-de-obra barata hispânica,¹⁰ mas também no acesso: em um momento em que computadores não eram baratos, nem amplamente utilizados, especialmente no sul global, e em que

⁷BARLOW, *Declaration on the Independence of Cyberspace*, 2016.

⁸KAPOR, “Where Is the Digital Highway Really Heading?”, s/p.

⁹Richard Barbrook e Andy Cameron, em famoso artigo de 1995, cunharam criticamente como “ideologia californiana” esse conjunto de ideias ortodoxas que atribuíram a uma fusão do ambiente cultural boêmio de São Francisco com as empresas high-tech do Vale do Silício, uma combinação entre “o espírito anárquico dos hippies e o zelo empreendedor dos yuppies”, e consistente na ideia de que o ciberespaço permitiria uma verdadeira democracia jeffersoniana, libertária, em que todos os indivíduos poderiam se expressar *livremente*.

¹⁰A Ideologia Californiana, 1995.



conhecimentos técnicos não eram difundidos de forma generalizada, quem participava das comunicações revolucionárias e libertárias da internet era uma pequena elite, majoritariamente situada no norte. Quem exercia a livre expressão?

2. Anos 2000: Estranhos no ninho

A internet dos anos 2000 é completamente diferente da internet dos anos 1990, e não há como repetir isso demais. É que grande parte das nossas interpretações sobre a internet foram forjadas naquele contexto, com base na crença nos protocolos abertos, na arquitetura distribuída, na ausência de controle. Nos anos 2000, emergiu uma nova estrutura, construída *por cima* da camada dos protocolos: aplicações cada vez mais abrangentes em termos de funções e número de usuários, e que têm como característica principal a *intermediação*. Ou seja, não são *produtores* de informação, mas permitem que usuários postem textos, vídeos e imagens para o acesso de outros usuários; são também agregadoras de conteúdos de terceiros, provendo a ponte entre catálogos de músicas e filmes, por exemplo, e consumidores.

Não é que não existissem aplicações anteriormente: fóruns de discussão, serviços de bate-papo, recursos interativos em portais de informação. Mas o crescimento desse novo tipo de estrutura foi alavancado nos anos 2000, e produziu deslocamentos de ordens muito diversas, a depender da função operada pela plataforma. Em geral, houve um movimento pela criação de novas formas de intermediação, ainda que formas anteriores fossem com isso eventualmente substituídas. Tornando-se progressivamente o contato do usuário com a internet, naquele momento elas eram verdadeiras *estranhas no ninho*, que desafiavam os discursos postos de todos os lados, o repertório de regulação, e a própria experiência de internet.

Plataformas como o Facebook (fundado em 2004), o Twitter (fundado em 2006), e o YouTube (misto de agregador de mídia com plataforma de difusão de produção própria e expressão por vídeos, fundado em 2005), em que as pessoas podem, em

princípio livremente, comunicar a um amplo número de pessoas suas ideias sem qualquer mediação ou *gatekeeping* por atores da imprensa ou da mídia em geral, são sem dúvida uma infraestrutura poderosa de deslocamento de poder. Em um momento em que o acesso à internet já vinha se ampliando, vozes historicamente silenciadas ganharam palanque; no Brasil, claramente, debates sobre questões de gênero, questões raciais e de orientação sexual eram sufocados, encontraram expressão e público nas redes sociais, e passaram a pautar a mídia e a política tradicionais também.¹¹

Em um espectro diferente do problema, que difícil encaixar esse estranho no ninho nas antigas caixas de compreensão – e de regulação! São plataformas *intermediárias*, que proveem a infraestrutura para novos conteúdos, então, é um argumento corrente, não podem ser tratadas como se fossem *emissoras* dos conteúdos, ou seja, com a mesma responsabilidade por conteúdos infratores da lei (por exemplo, que violam direito autoral, ou que são discriminatórios). De outro lado, faz parte de sua atividade mais básica a classificação de conteúdos para exibí-los aos *usuários* (outra categoria nova, que bagunça os limites entre cliente, consumidor, espectador), a partir de critérios definidos por si; além disso, as plataformas são regidas por *termos de uso*, que os usuários aceitam quando se inscrevem nelas, e que são definidores de suas *políticas de conteúdo*, ou seja, o que fica e o que sai. Em muitos casos, essas políticas são internacionais, e portanto não correspondem de forma espelhada à legislação de cada país: podem ser mais ou menos estritas que elas. E os Estados tentam, em maior ou menor grau, responsabilizar as plataformas pelo que entendem ser a violação das normas nacionais.

Nessa responsabilização (ou não) dos intermediários moram paradoxos. Existe ampla discussão e literatura internacional sobre o nível desejável de responsabilização desses atores pelos conteúdos postados pelos usuários;¹² responsabilizar excessivamente poderia levar à censura, já que os intermediários,

¹¹Para uma revisão internacional desse debate e um diagnóstico do Brasil, v. VALENTE & NERIS, *Elas vão feminizar a internet?*, 2018.

¹²No Brasil, v. LEONARDI, 2005, para uma visão (jurídica) do momento em que a discussão se formava no país.

preocupados com o dever de indenizar, poderiam se antecipar e censurar conteúdos potencialmente lícitos? Não responsabilizar poderia significar negligenciar determinados direitos, que, pode-se argumentar, deveriam (e poderiam mais eficazmente) ser tutelados por quem torna os conteúdos disponíveis ou não? E, não menos importante, a concentração da atividade online a um punhado de plataformas não significa também um aumento da possibilidade de controle estatal da expressão centralizado nesses atores?

Os paradoxos se fazem sentir, portanto, tanto no nível do *alcance* que as normas estatais têm em relação às plataformas, quanto às políticas próprias delas. Qualquer pessoa hoje que discuta ou milite em questões relacionadas à liberdade de expressão consegue pensar em um exemplo em que uma grande plataforma tenha censurado, por iniciativa própria (e possivelmente a partir de ações de denúncia de outros usuários), conteúdos que parecem lícitos, desejáveis, de expressão individual, de expressão política. Mas me parece que essas pessoas conseguiriam facilmente pensar também, em abstrato, em conteúdos que acredita que as plataformas deveriam proibir por iniciativa própria, da nudez não consentida de mulheres a ações de ódio a minorias. Situar-se estritamente nos extremos é praticamente impossível. Ocorre, no entanto, que há normas sobre expressão sendo construídas para esses espaços, e essas normas não estão submetidas a crivos democráticos. Elas são sujeitas, no máximo, à pressão pública. E, quanto maiores ficam as plataformas, mais centrais elas se tornam.

3. 2010: Pânicos da expressão

Em 2016, algo mudou. Começamos a ser bombardeados com notícias e análises, de difícil comprovação, de que as eleições de Trump, nos Estados Unidos, e a decisão pelo Brexit, na Grã-Bretanha, teriam sido motivados por *fakenews*, ou notícias falsas. Não faltaram exemplos dessas notícias e de sua ampla circulação. O que não ficou efetivamente comprovado foi o seu papel nos resultados eleitorais, que decorrem de muitos fatores sociais, econômicos e políticos complexos, e, ainda, o papel das redes sociais na disseminação e na crença em notícias falsas.

Fakenews tornou-se um termo confuso e condutor de confusão, a agregar desde informações inventadas até notícias tendenciosas, ou construídas com técnicas de caça-clique, ainda que não contenham “informações falsas”.

Pesquisas contraditórias entre si começaram a ser divulgadas, e o assunto virou também tema de fé. *Fakenews* passou a significar não a veiculação de notícias falsas, mas um complexo ecossistema de produção, veiculação, de consumo de notícias em espaços que podem ser descritos como câmaras de eco (os “filtros-bolha”, que limitam os conteúdos a que uma pessoa tem acesso, em plataformas regidas por algoritmos, a posições mais próximas às suas), e uma tendência de não verificação de fontes pelos leitores. A preocupação é alimentada por dados que mostram a centralidade das redes sociais na leitura de notícias – o Instituto Reuters de Oxford divulgou, em 2016, que 79% dos brasileiros leem notícias por meio delas.¹³ Só o Facebook tem, mundialmente, 2,2 bilhões de usuários.¹⁴

De outro lado, organizações e pessoas que militam em defesa da liberdade de expressão começaram a veicular preocupações com o tema estar sendo instrumentalizado em favor de mais controle da internet, silenciando vozes marginais, ou ainda de expressar a possibilidade de se definir de forma simplista o que é verdade e o que é mentira – com uma certa mídia tradicional representando, nesse debate, a veiculadora da verdade, da informação não tendenciosa.

Com o fenômeno das *fakenews* tendo sido erigido a um novo pânico moral, perde-se a possibilidade de se discutir a fundo quais são os fatores ligados à disseminação e crença em *desinformação* (termo que engloba os vários formatos que não correspondem estritamente às notícias falsas). O Monitor do Debate Político Digital, projeto desenvolvido na Universidade de São Paulo, vem agregando dados sobre estruturas de páginas no Facebook que mostram que, desde 2013, no Brasil, as pessoas passaram a se agregar em dois polos extremamente polarizados de discussão – e tanto a disseminação quanto a crença acrítica em *desinformação*

¹³REUTERS INSTITUTE, Reuters Institute Digital News Report 2016, 2016.

¹⁴Dado de março de 2018, <https://newsroom.fb.com/company-info/>.



estariam ligados a esse fenômeno.¹⁵ De acordo com essa interpretação, as redes sociais, ou a estrutura das plataformas, podem cumprir um papel, mas a *verdade* ou não de um fato ficaria em segundo lugar, em um contexto de guerra por fazer um ponto valer contra o outro lado da polarização. Nos Estados Unidos, também, uma pesquisa do National Bureau of Economic Research de 2017¹⁶ teve como conclusão que a polarização é mais intensa entre pessoas mais velhas (que usam menos redes sociais), e também entre pessoas que não acessam a internet. A interpretação desses dados passa por pensar que, ao mesmo tempo que a internet é um lugar de fácil e rápida disseminação de desinformação, pela internet as pessoas podem encontrar fontes alternativas e checar fatos por si próprias. Era bem diferente quando a desinformação vinha exclusivamente da televisão e dos jornais.

Não se tem a pretensão aqui de esgotar este tema, nem de se chegar a uma conclusão sobre o papel ou não da internet e das plataformas ou serviços de messaging (o WhatsApp vem sendo progressivamente apontado como o grande vilão) na polarização ou na disseminação de desinformação, ou ainda avaliar a grandeza desse problema. Temos certamente um amálgama complexo, no Brasil, de hiperpartidarização, uma exploração das deficiências da esfera pública por parte de interesses específicos, somadas a características da comunicação digital. Essa discussão nos permite ver apenas que não há resposta fácil para essas questões e que precisamos de mais pesquisa e menos conclusões prontas. Mas os legisladores não parecem concordar.

O Brasil é um país de tradição autoritária. Em uma pesquisa que o InternetLab conduziu sobre processos judiciais contra conteúdos de humor da Internet, ficou verificado que um terço dos processos judiciais são movidos por políticos, e com alta taxa de deferimento dos pedidos de indenização (50%, em segunda instância).¹⁷ Em 2017, durante a discussão no Congresso Nacional sobre a Reforma Política, foi inserida na proposta e aprovada, durante a madrugada do dia 5 de

¹⁵SORJ *et alii*, *Sobrevivendo nas Redes*, 2018.

¹⁶BOXELL, GENTZKOW, SHAPIRO, *Is the Internet causing political polarization? Evidence from demographics*, 2017.

¹⁷ANTONIALLI, *Indenizações por dano moral ameaçam liberdade para se fazer humor na internet*, 2016.



outubro, uma medida obrigando provedores de aplicações (que aqui estamos chamando de *intermediários*) a remover informações falsas ou ofensas em desfavor de partido, coligação, candidato ou habilitado à candidatura, sem necessidade de ordem judicial prévia, sob pena de serem responsabilizados.¹⁸ A proposta gerou grandes reações de entidades de imprensa – uma nota da Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão), Aner (Associação Nacional de Editores de Revistas) e ANJ (Associação Nacional de Jornais) classificaram a medida como censura, e organizações da sociedade civil pertencentes à Coalizão Direitos na Rede mobilizaram-se fortemente.¹⁹ A disposição acabou sendo vetada pelo presidente Michel Temer.

A tentativa não foi um caso isolado – projetos de lei começaram a ser propostos, visando ao contexto eleitoral ou não, prevendo desde a criminalização da criação e divulgação de notícias falsas até a responsabilização de intermediários pela não remoção rápida de conteúdos, ou ainda obrigatoriedade de criação de medidas específicas de combate às fakenews.²⁰ Em março de 2018, circulou no Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional uma minuta de projeto de lei no mesmo espírito, que gerou uma forte reação social (especialmente por parte da Coalizão Direitos na Rede, que fez publicar carta), e acabou sendo abandonado.

Neste momento, para que a preocupação com desinformação não seja convertida em instrumento de censura, em um contexto em que ainda tão pouco sabemos sobre as raízes desse fenômeno e pouco compreendemos sobre quem instrumentaliza a questão, não parece haver solução melhor que dar ferramentas ao receptor para identificar criticamente mensagens de discurso autoritário, e para redistribuição do poder de informar e ser informado. As novas concentrações que são verificáveis no ambiente virtual devem ser discutidas, sem que com isso se esteja buscando apenas retomar as concentrações antigas e os problemas decorrentes. Qualquer tentativa de enfrentar o problema deve passar por cuidadosamente endereçar a cultura do silêncio denunciada por Paulo Freire, de

¹⁸O autor foi Áureo Ribeiro, RJ, líder do Solidariedade na Câmara.

¹⁹Emenda manda tirar conteúdo da web em 24h, *O Estado de S. Paulo*, 5 de outubro de 2017.

²⁰V. PL 9532/2018, PL 9973/2018, PL 9884/2018, PL 9838/2018, e PL 8043/2017, na Câmara, e PL 218/2018 e 473/2017, no Senado.



um Brasil que padece de séculos de dominação.

Referências

- ABBATE, Jane. *Inventing the Internet*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- ANTONIALLI, Indenizações por dano moral ameaçam liberdade para se fazer humor na internet, *in Conjur*, 2016.
- BARBROOK, Richard, CAMERON, Andy. *The Californian Ideology*, agosto de 1995, em <http://www.alamut.com/subj/ideologies/pessimism/califIdeo1.html>.
- BARLOW, John Perry. *Declaration on the Independence of Cyberspace*, em http://w2.eff.org/Censorship/Internet_censorship_bills/barlow_0296.declaration.
- BOXELL, Levi; GENTZKOW, Matthew; SHAPIRO, Jesse M. Is the Internet causing political polarization? Evidence from demographics. *NBER Working Paper No. 23258, The National Bureau of Economic Research*, 2017.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- KAPOR, Mitchell. "Where Is the Digital Highway Really Heading? The Case for a Jeffersonian Information Policy". *Wired*, julho/agosto de 1993.
- LEONARDI, Marcel. *Responsabilidade civil dos provedores de serviços de Internet*. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2005.
- REUTERS INSTITUTE. Reuters Institute Digital News Report, 2016, em <https://www.poder360.com.br/wp-content/uploads/2016/12/Pesquisa-instituto-Reuters.pdf>.
- SORJ, Bernardo; CRUZ, Francisco Brito; SANTOS, Maile Wile dos; RIBEIRO, Marcio Moretto. *Sobrevivendo nas redes: guia do cidadão*. São Paulo: Plataforma Democrática, 2018.
- VALENTE, Mariana; NERIS, Natália. Elas vão feminizar a internet? O papel e o impacto dos ativismos online no feminismo no Brasil, *in Revista Sur*, ed. 27, 2018.

Resumo da sessão sobre teatro e censura

José Da Costa¹

Ainda no calor da hora, entre o fim dos anos 1970 e meados da década de 1980, os temas do teatro de contestação política e comportamental, bem como das formas de resistência e da censura à dramaturgia e aos espetáculos teatrais na ditadura civil militar instaurada no Brasil em 1964 foram abordados em ensaios fundamentais publicados por autores como Yan Michalki (autor de *O palco amornado*, de 1979 e *O teatro sob pressão*, de 1985) e Edécio Mostaço (que publica o livro *Teatro e política - Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*, em 1982 e reedita a obra em 2016). Outros autores tentam compreender o contexto do teatro e da cultura de esquerda dos anos 1960 e 1980 ainda antes do desmonte do aparelho autoritário, em ensaios, breves ou longos. Para referir apenas alguns desses autores e obras, lembro aqui de Roberto Schuarz (que escreve, em 1970, na França, o consagrado *Cultura e política, 1964-1969*), Heloisa Buarque de Holanda (autora de *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, editado pela primeira vez em 1980) e Renato Ortiz (com o livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, que surge em 1985). Miliandre Garcia e Clara de Andrade, a partir de suas pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação em história e em teatro, são algumas das estudiosas que trazem nos dias de hoje novas contribuições sobre o aparato pelo qual vozes são compulsoriamente silenciadas, mas também sobre os gestos de resistência à máquina opressiva, tendo no horizonte de sua abordagem o contexto do governo totalitário instaurado em 1964 e que vai, como sabemos, recrudescer a partir de 1968.

¹Pesquisador nível 1 C do CNPq e Professor Associado da UNIRIO, é autor dos livros *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, Ed 7Letras, 2009, e *L'espacecommun: le théâtre de Christiane Jatahy*, Publie.Net, 2016 (escrito em parceria com a encenadora e publicado na França). Doutor pela UERJ (2003), tem inúmeros capítulos em livros coletivos e artigos em periódicos como Sala Preta (USP), Telondefondo (argentina), Sinais de Cena (Portugal), Théâtre/Public e IncertainsRegards (França).



O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método

Clara de Andrade ¹

Resumo²: Esta comunicação reflete sobre como o cerceamento da liberdade de expressão, a prisão e o exílio do teatrólogo brasileiro Augusto Boal acabaram sendo determinantes para a internacionalização de seu método, o Teatro do Oprimido. A reflexão apresenta três eixos principais: os impedimentos vividos por Boal em seu próprio país, com o acirramento da censura no Brasil pós-1968; o exílio latino-americano e a criação das primeiras técnicas de seu método; e os fatores socioculturais da França na virada dos anos de 1980, que contribuíram para a expansão transnacional do Teatro do Oprimido, hoje praticado globalmente.

Introdução

Em um movimento de expansão comparável apenas ao alcance mundial dos métodos de Stanislavski e de Bertolt Brecht, o método do teatrólogo e ativista político brasileiro Augusto Boal difundiu-se de tal forma pelo mundo que atualmente é praticado nos cinco continentes. Aquele mesmo diretor que nos anos de 1950 ajudou a trazer para o Brasil justamente “o método” de Stanislavski e as ideias de Brecht, é quem fez com que a América Latina pudesse, também, difundir um método teatral para o mundo: o Teatro do Oprimido, de Boal.

A ampla expansão internacional do Teatro do Oprimido, hoje praticado globalmente, suscita perguntas sobre as condições históricas e os aspectos metodológicos que proporcionaram tamanha difusão ao método.

¹ Atriz, cantora, professora e pesquisadora em teatro. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, tendo realizado estágio na Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Autora do livro *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*, editora 7Letras, 2014. Sua tese analisa a expansão transnacional do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, a partir da França. Professora visitante da Universidade Santa Úrsula. Recentemente, atuou e co-idealizou o espetáculo *Crônicas de Nuestra América*, a partir de textos de Boal do período de exílio. clara.and@gmail.com

² O presente trabalho foi elaborado a partir de minha tese de Doutorado intitulada “Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional” (ANDRADE, 2017), especialmente para apresentação na mesa “Teatro e Censura”, mediada por José Da Costa, como parte do Colóquio “A censura à prova do tempo”, realizado pelo Consulado da França no Rio, na Casa de Rui Barbosa, em maio de 2018.



Este trabalho, como parte de minha tese de Doutorado (ANDRADE, 2017), reflete sobre como o cerceamento da liberdade de expressão, a prisão e o exílio de Boal acabaram sendo determinantes para a criação e a internacionalização de seu método teatral.

O Teatro do Oprimido foi gerado quando Augusto Boal encontrava-se em trânsito, no período de seu exílio político (1971-1986) e, assim, atravessou fronteiras e regimes distintos. Na América Latina, as propostas de transformação radical da relação ator-espectador, como o *teatro-jornal*, o *teatro invisível* e o *teatro-fórum*, surgiram como resposta estética e política ao autoritarismo que assolava o continente. No exílio europeu, Boal passou a viver na França, onde houve maior sistematização e difusão de suas técnicas, que se espalharam por países da África e Ásia no contexto pós-colonial, até retornarem ao próprio Brasil da redemocratização.

Esta reflexão apresenta três pontos principais: os impedimentos vividos por Boal em seu próprio país, com o acirramento da censura no Brasil pós-1968; o exílio latino-americano e a criação das primeiras técnicas de seu método; e os fatores socioculturais da França na virada dos anos de 1980, que contribuíram para a expansão transnacional do Teatro do Oprimido.

1. Censura no Brasil pós-1968

Desde a segunda metade dos anos de 1950 e nos anos de 1960, Augusto Boal vinha exercendo intensa atuação como autor, diretor e introdutor de novas técnicas teatrais junto ao Teatro de Arena de São Paulo – onde criou os célebres Seminários de Dramaturgia e espetáculos históricos que exerceram forte papel de denúncia contra a repressão, como *Opinião* e *Arena Conta Zumbi*.

A censura radical que havia recaído sobre grupos como o CPC – Centro Popular de Cultura –, desde o golpe de 1964, só atingiu o Teatro de Arena no ano de 1968. Apesar da crescente atuação de censores em textos teatrais desde o período dos Seminários, a interferência da censura só ameaçou paralisar o grupo a partir da

realização da *I Feira Paulista de Opinião*, em junho de 1968, seis meses antes da promulgação do AI-5. Para este espetáculo, os cortes de cerca de 65% do texto praticamente impediram a sua realização.

Depois de redigido um pedido de liberação para a apresentação da *Feira*, assinado por Cacilda Becker – então presidente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e que havia se solidarizado com a situação –, a classe artística organizada ficou de vigília no Teatro Ruth Escobar até que a peça pudesse ser apresentada, em uma estratégia de desobediência civil contra a censura.

No dia seguinte, com o teatro cercado pela polícia, a classe manteve o estado de desobediência civil e avisou aos espectadores que a *I Feira Paulista de Opinião* seria apresentada no Teatro Maria Della Costa, onde Fernanda Montenegro realizava temporada. A atriz permitiu que seu espetáculo fosse interrompido para que os atores da *Feira* cantassem as canções que haviam sido proibidas. No terceiro dia previsto para a apresentação, diversos teatros de São Paulo encontravam-se cercados pela polícia. O elenco, acompanhado de espectadores, seguiu para a cidade de Santo André e apresentou, no Teatro de Alumínio, o texto integral da *Feira Paulista de Opinião* (BOAL, 2000, p. 257).

Nesse contexto de cerceamento, em sua busca incessante por um teatro político e libertador que pudesse sobreviver dentro de regimes ditatoriais, Augusto Boal se viu diante da necessidade de criar novas formas de atuação artística. O teatrólogo iniciou então a pesquisa das técnicas que vieram a desembocar no Teatro do Oprimido, buscando modos de transferir para a plateia os meios de produção da arte, ao invés de pensá-la somente como um produto acabado. Boal passou a investigar processos artísticos que viessem das pessoas comuns, como autoras de sua própria experiência estética.

Este traço apareceu primeiramente na criação do *teatro-jornal*, por iniciativa de um grupo de jovens atores, fruto do Teatro de Arena, na virada dos anos de 1970. Os atores se interessaram pela ideia que Boal havia desenvolvido com Vianinha, mas que nunca tinham chegado a realizar: montar espetáculos diários, com notícias de jornais da manhã. O *Teatro-jornal - Primeira edição*, ao mesmo tempo



em que apresentava um espetáculo diferente a cada noite para o público, com técnicas de se transformar uma notícia em cena teatral, fazia sessões para ensinar estas mesmas técnicas para grupos interessados em aplicá-las.

Naquele momento, dos mais repressivos da ditadura militar no Brasil, em pleno governo Médici, a montagem de cenas produzidas literalmente “do dia para a noite”, foi uma forma de escapar da ação da censura que, desde a promulgação do AI-5, em 1968, atuava de maneira cada vez mais forte sobre peças e grupos teatrais.

2. Exílio latino-americano

Porém, em 1971, Augusto Boal foi sequestrado e preso pela ditadura militar. O teatrólogo foi mantido no DOPS e no presídio Tiradentes, em São Paulo, por três meses, sob torturas e interrogatórios sistemáticos. No mesmo ano, Boal partiu para o exílio involuntário, vivendo afastado do Brasil por quinze anos – em mais uma forma de censura, agora, impedido de permanecer e trabalhar em seu próprio país (ANDRADE, 2014).

Foi durante o seu exílio na América Latina, cercado pelo autoritarismo, que Augusto Boal se deparou com a necessidade de criar o seu método de teatro popular. Primeiro, na Argentina, na situação camuflada de uma “ditadura democrática” (BOAL, 2000, p. 291), Boal experimentou o *teatro invisível* com um pequeno grupo de atores portenhos. Em seguida, no Peru, ao participar de um programa de alfabetização popular ao lado de Paulo Freire, diante de um grupo de matrizes indígenas heterogêneas que falavam múltiplos dialetos, Boal investigou a comunicação não-verbal, criando o *teatro-imagem*, alicerce de todo o método. Ainda no Peru, o teatrólogo diz ter “descoberto” (p. 197) o *teatro-fórum*, modalidade do Teatro do Oprimido que se espalhou pelo mundo, em que o espectador entra em cena e torna-se também ator, ou nas palavras de Boal, *espect-ator*.



3. França e a expansão transnacional

Em 1975, após a situação se agravar novamente na Argentina, Boal partiu para a Europa. No exílio europeu, o teatrólogo permaneceu dois anos em Portugal e, em seguida, se refugiou na França, fixando-se em Paris.

A chegada de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido na França, em um momento de plena efervescência cultural no contexto pós-1968, suscitou um intenso debate de ideias sobre a aplicabilidade de suas técnicas e as formas do método em si, gerando um processo de constante auto-formulação do TO por parte dos artistas e intelectuais que se juntaram em torno do teatrólogo.

Ao ser praticado na França, o Teatro do Oprimido deparou-se com um terreno altamente fértil e, conseqüentemente, propício para o seu desenvolvimento e expansão. Uma série de fatores contribuíram para o processo de adaptação do método ao contexto da França naquele momento, fim dos anos de 1970 e início dos 1980, trazendo perspectivas novas que favoreceram o movimento de difusão internacional do Teatro do Oprimido.

O primeiro desses fatores foi o encontro profícuo do método com toda uma geração de artistas e intelectuais, que se juntaram em torno de Augusto Boal para formar o primeiro núcleo e centro de pesquisa/prática de Teatro do Oprimido, no ano de 1979, em Paris: o CEDITADE/*Groupe Boal-Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression - Méthodes Boal*. Esse encontro promissor fez com que o TO recebesse incessantemente as contribuições e reformulações teórico-práticas dos integrantes e colaboradores do *Groupe Boal*.

Tal processo gerou, no âmbito do coletivo, um movimento de contínua reflexão sobre a teoria e as diversas formas de aplicação do Teatro do Oprimido na França e em outros países no quais começou a ser praticado, para além das fronteiras francesas. Esse movimento de permanente transformação do método Boal foi sendo periodicamente registrado nos *Bulletins du Théâtre de l'Opprimé*—publicações desse núcleo pioneiro de Teatro do Oprimido na Europa que, muito

além de meras fontes documentais, afirmaram-se também como *corpus* de minha pesquisa de Doutorado (ANDRADE, 2017).

Do mesmo modo, o desejo de afirmação da identidade teatral do grupo e do próprio método de Teatro do Oprimido – devido ao caráter de formação artística dos quinze integrantes desse núcleo inicial constituído ao redor de Boal na França –exigiu também uma negociação do TO com as tradições estéticas com as quais o mesmo se deparou, ao ser aplicado pela primeira vez em território francês. Para os próprios integrantes do CEDITADE/*Groupe Boal*, tal negociação ocorreu em um processo de mútuas influências, como uma via de mão dupla.

Essas circunstâncias trouxeram um caráter de experimentação e pesquisa aos processos de criação do teatro-fórum e do Teatro do Oprimido como um todo, em sua primeira aplicação em território francês. Assim, Boal e seu grupo começaram a investigar e a desenvolver novas técnicas de Teatro do Oprimido na França, que depois foram incorporadas ao arsenal e conjunto do método. É o caso das técnicas sobre as opressões internalizadas do sujeito, *Le flic dans la tête* e *Arco-íris do desejo*.

A premissa da nova modalidade do método de que os mecanismos de opressão estão nas menores “células da organização social”(BOAL, 1996, p. 53), atuando inclusive como *policiais* “dentro” dos indivíduos, dialogava com o caldo cultural pós-68 e com os debates que vinham sendo travados no campo de ideias francês daquele período – que incluíam noções como as de “micropolítica” e “governamentalidade”. O estudo dos *Bulletins du Théâtre de l’opprimé* me permitiu observar, no entanto, que essa abordagem do Teatro do Oprimido significou mais que um passo na adaptação e diálogo do método com o meio intelectual francês e a realidade europeia de 1980.

A proposta de Boal de trabalhar com as opressões introspectivas expandiu os horizontes de possibilidades de compreensões e aplicações do Teatro do Oprimido. A abertura do método para se lidar com opressões advindas do campo da micropolítica, de núcleos sociais minorese até mesmo do mundo sensível do indivíduo, possibilitou uma maior capacidade do Teatro do Oprimido de se adaptar



aos mais diversos contextos em que veio a ser aplicado. Se a opressão está em todo lugar, o Teatro do Oprimido pode ser utilizado em todo e qualquer lugar onde houver opressão, seja qual for o território, regime político, grupo social ou área de saber.

Assim, o TO passou a ser aplicado no campo da educação, da saúde mental, do *appliedtheatre*, como animação e formação sociocultural e, principalmente, como ação política local, enquanto ferramenta de grupos sociais e comunitários.

Soma-se a essa abertura dos campos de atuação do método o contexto político favorável à sua difusão na França dos anos de 1980: o apoio das políticas estatais do governo socialista de François Mitterrand. O método teatral latino-americano chegou na França justamente no momento em que as políticas públicas para o teatro transitavam da noção de “arte” para a noção de “cultura” como desenvolvimento social (URRUTIAGUER, 2014, p. 155). Diante da dificuldade do Estado de resolver conflitos políticos e étnicos, a cultura passou a atuar como ferramenta de mediação social. Ao ser praticado como uma dessas metodologias mediadoras, o Teatro do Oprimido pôde ser amplamente contemplado pelas políticas francesas de “descentralização teatral” ativas naquele contexto. Esse processo deu início à institucionalização do método e fez com que o TO rapidamente se irradiasse de Paris para a província, atuando em centros sociais espalhados por toda a França.

Tal amplitude dos campos de atuação do Teatro do Oprimido em território francês favoreceu consideravelmente o seu deslocamento pela Europa e além. Ao avistar essa trajetória de cruzamentos geográficos e culturais traçada pelo método, e tendo me debruçado em minha tese de Doutorado sobre o desenvolvimento do TO na fase em que Boal encontrava-se exilado na França, pude investigar historicamente e teoricamente como, a partir da condição de exílio, o Teatro do Oprimido adquiriu uma mobilidade e, ao mesmo tempo, uma abertura metodológica que proporcionaram a sua difusão em rede internacional (ANDRADE, 2017).

O exílio e o cerceamento da liberdade de Augusto Boal em seu país certamente também possibilitaram uma propagação maior do Teatro do Oprimido, através da rede de contatos do teatrólogo, especialmente na França. Em Paris, a criação do CEDITADE/*Groupe Boal* intensificou ainda mais esse processo de difusão do TO. Ao mesmo tempo, as publicações dos livros sobre o método em francês e inglês, depois em diversos idiomas, fizeram com que o Teatro do Oprimido se espalhasse geograficamente por toda a Europa e para países de outros continentes que Boal e os primeiros curingas franceses ainda nem haviam visitado.

Ao transitar da América Latina para a Europa, o Teatro do Oprimido se abriu para um movimento de expansão sem ponto de retorno. A experiência multicultural proporcionada pelo encontro de grupos sociais plurais na própria França, já apontava ao Teatro do Oprimido o caminho de sua internacionalização, que se completaria com sua difusão para outros países da Europa, África e Ásia.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, C. *Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional*. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

_____. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BOAL, A. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O Arco Íris do Desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

URRUTIAGUER, D. *Les mondes du théâtre: désenchantement politique et économie des conventions*. Paris: Harmattan, 2014.

Censura, resistência e teatro na ditadura militar¹

Miliandre Garcia²

Resumo: A censura teatral do Brasil está inscrita num contexto de longa duração, que apresentou continuidade e descontinuidade nesse processo. Sem desconsiderar a institucionalização da atividade no século XIX, esse artigo se concentra no seu exercício durante a ditadura militar, atravessada pela reação dos artistas submetidos a ela no mesmo período, a partir das categorias *censura* e *resistência cultural*, respectivamente. Um dos fios da construção narrativa relaciona-se diretamente às esferas da moral e da política que, teoricamente, distinguem-se uma da outra e, em alguns momentos, isso até foi possível observar, mas na prática e de modo geral, elas estavam muito relacionadas naquele contexto, chegando mesmo a se confundir.

Palavras-chave: ditadura militar, censura teatral, resistência cultural, Brasil

Abstract: The theatrical censorship in Brazil is inscribed in a long-time context, which presented continuity and discontinuity in this process. Without neglecting the institutionalization of activity in the XIX in century, this article analyse your exercise during the military dictatorship, crossed by the reaction of the artists submitted to her in the same period, from the *censorship and cultural resistance* categories, respectively. One of the yarn of this narrative construction relates directly to the spheres of morality and politics that, theoretically, distinguish one from the other, and sometimes, this was even possible to be observed, but in practice and in general, they were very related in that context, even getting confused.

¹ Esse artigo é fruto de uma palestra realizada colóquio franco-brasileiro “A censura à prova do tempo”, nos dias 3 e 4 de maio de 2018, no Rio de Janeiro, uma parceria do Consulado Francês com a Casa de Rui Barbosa. Agradecemos a José da Costa, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), pelo convite para compor a mesa “Teatro e Censura”. Esse texto é também uma tentativa de síntese das pesquisas acadêmicas que desenvolvemos no campo da censura e suas relações com o teatro nos últimos anos. Começou no doutorado com a tese *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* (Garcia, 2008). Desdobrou-se numa pesquisa de 6 meses financiada pela Biblioteca Nacional, sobre a documentação do Fundo Teatro-Censura no período entre ditaduras (1945-1964). Atualmente, em parceria com Silvia Cristina Martins de Souza, escrevemos o livro, no prelo pela editora da Universidade Estadual de Londrina (UEL), intitulado *Caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX* (Garcia; Souza, 2018). **Em virtude dos limites desse artigo, utilizaremos o espaço das notas para indicar o desdobramento desses trabalhos em artigos acadêmicos, nos quais estão citadas outras referências bibliográficas, e a localização exata das fontes documentais.**

² Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em processo de remoção para a Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), com mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora do livro *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* (Fundação Perseu Abramo, 2007) e de artigos acadêmicos contemplando as questões de engajamento artístico, censura, políticas culturais no Brasil da segunda metade do século XX.



Keywords: military dictatorship; theatrical censorship, cultural resistance, Brazil

É um equívoco muito comum imaginar que existência da censura está condicionada a regimes de exceção quando, como fenômeno histórico, ela existiu também em regimes democráticos. Nos sistemas democráticos, diversos fatores justificam-na, desde a função social de combate à licenciosidade até seu papel pedagógico na formação do indivíduo. Já os regimes autoritários costumam operar como uma espécie de “blindagem” dos governos vigentes, que visavam controlar aquilo que podia ameaçá-los de alguma maneira, utilizando-se para tanto de diversas estratégias. A baliza democracia *versus* autoritarismo, no entanto, não é tão precisa e tais justificativas permeiam os dois sistemas. No Brasil não só houve censura em regimes democráticos e autoritários como também houve órgão responsável por ela que atuou com a mesma designação nos dois contextos.

Embora o senso comum não faça muita distinção entre as mais variadas práticas de coerção, incluindo as leis do mercado capitalista, a censura como fenômeno político, exercida no âmbito do Estado, deve ser mais bem fundamentada para não se correr o risco, alerta um dos principais especialistas no assunto (Darnton, 2016a), de se cair em simplificações excessivas, sintetizadas, de um lado, na “luta pela liberdade de expressão e as tentativas das autoridades políticas e religiosas para reprimi-la; de outro, o relato sobre as coerções de todo tipo que inibem a comunicação” (2016a, p. 13). A primeira interpretação, de natureza liberal, tem teor maniqueísta, segundo Darnton, porque “contrapõe os filhos da luz aos filhos das trevas e tem a simpatia de todos os defensores da democracia que julgam que certas verdades são óbvias e dispensam explicações”. Estes costumam se amparar na noção irrestrita da Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos que determina que, em hipótese alguma, o Congresso daquele país pode fazer leis que diminuam a liberdade de expressão ou da imprensa, sem considerar, no entanto, que o entendimento da lei “pertence a uma cultura política de um tipo que pode até ser considerado uma religião civil, que se desenvolveu por mais de dois séculos e exige a fidelidade de milhões de cidadãos” e “que as ideias têm raízes políticas em sistemas de poder e de comunicação” (2016a, p. 13).

A segunda abordagem, ligada à tendência pós-modernista, “contrasta com os que veem a censura como a violação de um direito”, ela é entendida como “um ingrediente da realidade social”, que “opera na psique individual e na mentalidade coletiva”, está “em toda parte e em qualquer época. É tão onipresente que [...] dificilmente pode ser distinguida de quaisquer outros tipos de coerção” (idem, p. 15). Como exemplo disso, ele afirmou, numa entrevista, entender quem associa o mercado capitalista a uma força de censura, mas que não se pode analisá-los com fenômenos da mesma natureza, uma vez que, no caso de autores, sempre se pode buscar outra editora caso o livro seja rejeitado, mesmo que isso não diminua a influência do mercado sobre o público leitor (Darnton, 2016b).³ Ainda que “todas as ações são cercadas de restrições” (Darnton, 2016a, p. 290),

a coerção pela prisão opera de modo diferente das forças do mercado. Ela é infligida pelo Estado, que detém o monopólio do poder. Se uma editora rejeita um original, posso tentar vendê-lo a outra. Posso não conseguir e me sentir oprimido pelo mero peso do capitalismo, mas os Estados autocráticos barram essas alternativas (idem, p. 274).

Portanto, há que se fazer distinção entre diversas formas de coerção e censura e, dentro desta, entre censura legal e ilegal, institucionalizada ou não, pois ainda que se possa fazer aproximações entre essas diversas práticas, elas devem ser concebidas a partir das suas especificidades. Darnton tem consciência que “o poder é exercido de muitas maneiras”, porém é preciso “distinguir entre o tipo de poder que é monopolizado pelo Estado (ou outras autoridades constituídas, como organizações religiosas, em certos casos) e o poder que existe em toda parte da sociedade”. A censura, segundo ele, é “essencialmente política” e “exercida pelo Estado” (idem, p. 281).

³ Definidas essas duas tendências, uma história da censura, segundo Darnton, deve enfrentar essa dualidade interpretativa, abarcando-as simultaneamente e elevando-as a outra chave de análise que ele denominou de “antropológico” (2016a, p. 15) ou “comparativa, etnográfica” (idem, p. 12, 273).

Esse artigo, portanto, concentra-se num tipo de censura, realizada no âmbito do Estado, durante a ditadura militar, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), posteriormente transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DPF) e este ao Ministério da Justiça (MJ). Atuava de maneira ostensiva, embasada em leis publicadas no Diário Oficial da União. Suas regras de funcionamento eram transmitidas por documentação administrativa (ofícios, circulares, relatórios, informes, portarias etc.). A censura era realizada por indivíduos que, a partir de determinado momento, inscreveram-se em concursos públicos, de nível superior, com graduação nos cursos de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Os candidatos ao cargo passavam também por avaliação física (teste Cooper) e psicotécnica.⁴ Uma vez aprovados, faziam cursos de tiro, defesa pessoal e formação básica em artes, comunicação, cinema, teatro, entre outros.

Por censura institucionalizada entende-se, portanto, a praticada pelo Estado que, para atingir alguma finalidade, valeu-se de uma série de artifícios, inclusive o de atribuir a ela um “verniz de legalidade” (Darnton, 2016a, p. 274). Isso, no entanto, não exclui outras formas de censura como não institucionalizada que também pode ser realizada pelo Estado, como ocorreu com a censura à imprensa na ditadura militar. Mesmo que entre esses diversos fenômenos, distantes no tempo ou exercidos num mesmo contexto, realizadas em lugares diferentes ou num mesmo espaço geográfico, possa haver um *continuum* e até uma apropriação de funcionalidades, isso precisa ser definido em que termos, considerando sempre as particularidades do processo.

Como fenômeno histórico, a censura foi institucionalizada no Brasil no século XIX, incidia inicialmente sobre as peças teatrais. Adentrou o século XX e, neste, desdobrou-se em múltiplas práticas, atingindo outras manifestações culturais genericamente classificadas por “diversões públicas”. Embora no governo de D. João VI tenha havido censura de livros e jornais, ela ainda não apresentava uma

⁴ Muitos candidatos reprovados recorreram à Justiça para contestar o resultado desses testes. (Pereira, 1978).



rotina administrativa como a que se efetivou a partir de 1839, com a institucionalização de uma comissão composta por *homens de letras* que visava auxiliar o exame prévio de peças teatrais. Inspirada nessa primeira experiência de institucionalização da censura no Brasil criou-se o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) que, formalmente, nutria expectativas de desenvolvimento da cultura nacional para, na prática, se transformar-se num braço auxiliar do organismo policial (Garcia; Souza, 2018).

Desde o século XIX, a censura teatral foi tratada como caso de polícia, com exceção do Estado Novo que conferiu tratamento especial às atividades censórias, dividindo-as em setores estratégicos e tirando-a das atribuições policiais. Na ditadura varguista, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) centralizou as funções da censura assumindo o monopólio da informação. No período entre ditaduras, criou-se o SCDP que, durante os governos militares, foi centralizado em Brasília, no período de 1962 e 1967, para se transformar em DCDP, em 1972. Extinta da Constituição brasileira em 1988, ainda hoje é confundida com a Classificação Indicativa realizada no âmbito do MJ e com este nutre diferenças a ser assinaladas.⁵

Por sua longa e sinuosa trajetória, a censura institucional passou por processos de continuidade e descontinuidade. Se os órgãos responsáveis pela censura desde o século XIX atuaram de maneira diversa e de acordo com as demandas do seu tempo, guardam entre si semelhanças em relação ao seu vínculo com a polícia e, mesmo sofrendo mudanças administrativas, mantiveram intacto uma espécie de “vício de origem”, isto é, o de atuar, em momentos de tranquilidade social, em defesa da moral e dos bons costumes e, em períodos de instabilidade política, agregando outras funções como o controle dos movimentos oposicionistas.

A bibliografia sobre a censura no Brasil é extensa, contém desde trabalhos escritos no “calor da hora” a pesquisas que se beneficiaram da abertura dos arquivos.

⁵ No colóquio “A censura à prova do tempo”, esse tema foi abordado pelo representante do MJ, Eduardo de Araujo Nepomuceno.

Diante das dificuldades de tratar individualmente cada um deles,⁶ gostaríamos de destacar quatro trabalhos que tiveram grande impacto nas pesquisas sobre censura no Brasil em geral. Para sermos justos com os autores, é preciso mencionar que os dois primeiros foram escritos num momento em que os arquivos da censura não estavam liberados para consulta pública. No caso do fundo da DCDP, isso se deu efetivamente em 1996 e assinalou mudanças de perspectiva das pesquisas sobre censura que, se antes eram majoritariamente embasadas em fontes secundárias/indiretas, como notícias de jornais, depoimento de artistas, passaram então a fundamentar-se em fontes primárias/diretas, tais como processos de censura, troca de informes, cursos de censores, instruções de serviço etc.

No artigo “A censura durante o regime militar” (1989), Gláucio Ary Dillon Soares atentou para as diferenças cruciais entre a censura à imprensa e a censura de diversões públicas e antecipou questões esmiuçadas posteriormente.

No campo da música, o livro *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1968-1978)*, de Alberto Moby Ribeiro da Silva, publicado pela primeira vez em 1994, influenciou uma geração de historiadores interessados no tema da música popular brasileira e nas conexões históricas da censura no Estado Novo em perspectiva comparada com a ditadura militar.

Explorando as relações entre as duas censuras (à imprensa e de diversões públicas), Beatriz Kushnir, no livro *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988* (2004), analisou-as como uma espécie de simulacro para o exercício do poder, uma vez as “questões da moralidade [estavam] na mesma pauta que as temáticas políticas” e, portanto, a censura moral realizada pelo SCDP/DCDP acabou ofuscando, na interpretação da autora, a censura política (2004, p.106, p.109, p.118).

Os artigos “‘Prezada Censura’: cartas ao regime militar” e “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”, de Carlos Fico, foram publicados em

⁶ Uma bibliografia comentada está disponível no *site* Estudos do Autoritarismo, especificamente no *link* <https://estudosdoautoritarismo.weebly.com/censura.html>.



2002 e 2004, respectivamente. A partir deles, criou-se um núcleo de pesquisas ligado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e sobre o qual se firmou um grupo de pesquisadores contemplando as múltiplas facetas da censura de diversões públicas (censura teatral, musical, de livros, revistas, filmes e telenovelas),⁷ a partir de uma matriz comum que diferenciou a censura de diversões públicas da de imprensa, àquela mais voltada para as questões de fundo moral, pedagógico, calcada na longa duração, e esta de natureza política, ideológica, mais afinada com as demandas do momento, ainda que ambas se influenciassem mutuamente.⁸ Nesse artigo procuramos conceber a censura como fenômeno de natureza política, sem desconsiderar suas especificidades como práticas culturais.

Desde a década de 1940, o SCDP passou por uma série de modificações em sua estrutura administrativa, que afetaram diretamente seu encaminhamento político. Criado em 1945 no governo interino de José Linhares visava dissociar-se da censura varguista, porém sem se cogitar sua extinção definitiva. Até os anos 1960, o SCDP era responsabilidade dos estados, inspirava-se no artigo 41, do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, integrava o cotidiano do pessoal de teatro, contava com o apoio de uma parcela significativa da sociedade e se definia como “guardião” da moral e dos bons costumes. Era responsável pela censura prévia de letras musicais, filmes, peças teatrais, publicidade, programas de rádio e televisão, realizada pelos setores estaduais até a década de 1960, quando a União assumiu o controle nacional das diversões públicas. Com a centralização em Brasília, apenas serviços de apoio, como o exame dos ensaios gerais e a fiscalização das casas noturnas, ficaram sob responsabilidade dos estados que atuavam como Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs).

⁷ Nesse grupo de trabalho, MaikaLois Carocha analisou a censura musical (2007), Miliandre Garcia, a teatral (2008), Adrianna Cristina Lopes Setemy, a de revistas (2008), William de Souza Nunes Martins, a cinematográfica (2009) e Douglas Attila Marcelino, a de livros (2011).

⁸ Outros trabalhos importantes vieram se juntar a esses na última década. Nosso objetivo aqui, no entanto, não é fazer uma revisão bibliográfica, projeto em curso, mas apresentar uma linha de raciocínio que atravessa a bibliografia específica e está diretamente relacionada ao trabalho aqui proposto.

Entre 1962 e 1967, em vários governos, de Jânio Quadros a Castelo Branco, esse processo de centralização das funções contribuiu, a partir do golpe civil-militar, para a ressignificação do seu uso para fins políticos, isso se intensificou em 1968 com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Se, até esse momento, o SCDP buscou cumprir seu “missão” de “guardião” da moral e de bons costumes, a partir de 1968, passou a superdimensionar o conteúdo político das obras censuradas.

Noutras palavras, a partir DE 1964, processo consolidado com o AI-5, a atividade censória passou por um processo de ressignificação de uma prática já existente, que não só consolidou a centralização em Brasília como também agregou a censura política. Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados com a criação do SCDP na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação da censura na década de 1960.

Até 1967, a censura teatral atuou tanto nos estados quanto em Brasília, oferecendo duas possibilidades. Quem queria se apresentar apenas no estado requeria censura na sua localidade e quem planejava fazer turnês por todo país solicitava na capital federal. Nesse ano, foi definitivamente centralizada. A normatização desse processo se deu, primeiro, por meio da portaria nº 11, de fevereiro de 1967; em seguida, pela lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Essas novas deliberações no âmbito da censura não só institucionalizaram o controle centralizado da produção teatral, como imprimiram maior rigidez ao seu exercício cotidiano. Se isso se tratou de uma intenção planejada não podemos definir, é bem possível que não, pelo menos não integralmente.

As exigências da censura de diversões públicas eram aplicadas indistintamente sobre todas as formas de manifestações culturais. Não havia distinção entre a apresentação de uma peça teatral, representada por uma renomada companhia teatral, num centro urbano, da realizada um grupo de estudantes ginasiais, numa cidade do interior. Flávio Rangel não exagerou quando disse que “a única coisa democrática da[s] década[s] foi a censura, que ceifou indistintamente todos os gêneros e todas as posições” (1979, p. 6).

Embora a percentagem de obras proibidas possa ser considerada pequena – isso se for comparada ao expressivo número de obras analisadas, toda produção cultural realizada em território brasileiro –, o SCDP não se limitava a vetá-las quando o assunto era passível de interdição. Atuava de outras maneiras igualmente restritivas, seja por meio da realização de cortes que, muitas vezes, inviabilizaram o entendimento da obra, seja através da classificação etária para maiores de 12, 14, 16 e 18 anos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a *I Feira Paulista de Opinião* (1968) que teve páginas inteiras cortadas pela censura, inviabilizando a realização do projeto idealizado por Augusto Boal.⁹

Os agentes de censura assumiam livremente o exercício da censura moral, porém tinham dificuldade de reconhecer que, a partir de determinado momento, também faziam censura política e, em cumprimento à lei nº 5.536, afirmavam não ser de sua competência fazer censura artística. No entanto, nos processos de censura, há registros do exercício, não na mesma proporção, desses três tipos de censura, cujas variações mais significativas dependeram da apreciação de cada um deles. Havia censores com perfil mais autoritário, que defendiam que o órgão de censura deveria alinhar-se aos órgãos de segurança, como defendeu Geová de Lemos Cavalcante (Parecer do chefe do SCDP, Geová..., 1971) na censura do *show Golias em Circuito Fechado*. Portanto, atuar como órgão policial que era,¹⁰ como afirmou ConstancioMontebello no parecer da peça *Vigésimo Continente*(Parecer do TC da DCDP Constancio..., 1972):

⁹ Detalhes envolvendo a *I Feira Paulista de Opinião* podem ser acompanhados em Garcia (2016).

¹⁰ O SCDP era subordinado ao DPF que, por sua vez, respondia ao MJ. Nos bastidores do governo, no entanto, essa hierarquia entre os órgãos nem sempre foi respeitada, principalmente quando o MJ se antagonizou com o DPF, a exemplo das indisposições entre Luís Antônio da Gama e Silva, que tomou posse como ministro da Justiça em 1967, e o coronel Florimar Campello, diretor-geral do DPF. Não que Gama e Silva tivesse atuado contra a ditadura, não nos esqueçamos de que ele se orgulhara de escrever, sozinho, num quarto de hotel, duas versões do AI-5, a mais amena aceita pelo presidente Costa e Silva, e também foi contra a extinção dele em 1978 (apud Gaspari, 2001, p. 344; Dicionário histórico-biográfico..., 2001). Essa indisposição em torno da censura e sua subordinação direta resultara das afirmações públicas do general Juvêncio Façanha que entrou em confronto direto com os setores artísticos quando chamou os profissionais de teatro de “debilóides”, as atrizes Odete Lara e Tônia Carrero de “vagabundas”, o cinema de arte da “sem-vergonhice”¹⁰ e proferiu a célebre frase “ou vocês mudam ou vocês acabam” num Festival de Cinema, em Brasília (Contra a censura..., 1967; Protesto contra a censura..., 1968; Michalski, 1979, p. 24). Maiores detalhes desse processo em Garcia (2012c).



somos um órgão policial, como tal, devemos agir com os mesmos cuidados e minúcias com que são levadas as pesquisas policiais. Com os dados adicionais, necessários a nosso ver, poderíamos tratar dos assuntos de tal forma que, quando levados a instância superior, não deixaríamos dúvida, pois estaríamos fornecendo “provas” bastantes e, mais ainda, comprovando o “animus” do autor” (idem).

Havia outros com temperamento mais conciliatório, que tentavam articular as exigências do governo às demandas dos artistas, como José Vieira Madeira que, em 1969, fora sondado para assumir a chefia do SCDP de São Paulo, mas não pode porque, contra ele, pesava informações confidenciais, que só se dissipou em 1979 quando assumiu a direção da DCDP. Na nossa tese de doutorado, afirmamos que havia alguma informação sigilosa que o desabonava para cargo, mas não sabíamos exatamente o que era (Garcia, 2008, p. 77).¹¹ Recentemente, descobrimos que uma dessas restrições relacionava-se a sua proximidade com Edísio Sobreira Gomes de Matos, ex-chefe do SCDP no governo de João Goulart.

Segundo histórico do Serviço Nacional de Informações (SNI), Edísio era “militante comunista”, “esquerdista”, “advogado militante” e “péssimo caráter”. Como advogado impetrou mandado de segurança em favor de estudantes expulsos do Colégio Elefante Branco, também foi visto em manifestação de estudantes, em Brasília. Como jornalista, viajou a Santa Sé com a comitiva de Jango, era ligado a diversos veículos de comunicação (impressos e televisivo), e, durante a apresentação de um telejornal na TV, ao ler os 9 itens da Lei de Segurança Nacional, “amassou o papel como se fosse atirá-lo no lixo. Apesar da câmara [sic] passar para as despedidas [...], ainda se ouvia o barulho do papel sendo amassado”.

¹¹ Segundo o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, em ofício ao diretor da Polícia Federal de Segurança, Demócrito Soares de Oliveira, “em algumas oportunidades em que a chefia desejou dar a ele funções de maior responsabilidade, esbarrou em informações sigilosas que o desabonavam, muito embora suas atitudes e ações nunca refletissem tais informações”. Sendo assim, “com a finalidade de que seja de fato apurada a verdade, face às razões apresentadas em sua petição pelo técnico de censura em questão, a chefia do SCDP sugere e solicita que sejam apurados os fatos e, em seguida, a conclusão da mesma seja consignada em todos os fichários da comunidade de informações”. (Ofício nº528..., 1969).

Era “íntimo” de Hermes Lima,¹² e “amigo pessoal” de Jango, Leonel Brizola e Darcy Ribeiro. Este, entre outros, frequentava sua casa para assistir a “filmes subversivos”, afirmava a ficha do SNI. Foi “afastado da chefia do SCDP por imposições da 11ª RM” e “preso por duas vezes pelo Comando Revolucionário por exercer atividades subversivas” ou “divulgar notícias de caráter sigiloso”. Também acusado de proteger “JOSÉ VIEIRA MADEIRA, elemento perigoso e de franco diálogo com as esquerdas” (Histórico de informações..., caixa alta no original).¹³

Também havia aqueles cujas opiniões variaram de acordo com “o sopro instável dos ventos políticos”,¹⁴ como Coriolano de Loyola Cabral Fagundes que, em seu livro *Censura & liberdade de expressão* (1974), criticou o governo Castelo Branco que, segundo ele, não queria contrariar os interesses estaduais consolidando a centralização do SCDP em Brasília e, por isso, negligenciava os interesses federais que, “por razões políticas e de segurança interna, [tinha] necessidade de tomar conhecimento e vetar, sempre que [julgasse] conveniente, as mensagens contrárias aos interesses nacionais, à formação intelectual, moral e cívica do povo” (1974, p. 84). Anos mais tarde, Coriolano passou a ser visto como uma “voz liberal” no âmbito da censura, para, posteriormente, ser indicado ao cargo de diretor da DCDP no lugar de Solange Maria Teixeira Hernandes.¹⁵

Noutras palavras, se havia leis para ser seguidas, entre as principais uma datada de 1946, estas eram suficientemente genéricas a ponto de permitir que fossem

¹² Ministro do Gabinete Civil e ministro das Relações Exteriores no governo Jango, presidente do Conselho de Ministros durante o regime parlamentarista, aposentado compulsoriamente como ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) pós-AI-5.

¹³ O acesso a essa documentação só foi possível porque, durante a realização do colóquio “A censura à prova do tempo”, Marcos Vinicius Pereira Alves informou-nos que o fundo do SCDP/RJ já está disponível para consulta no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian).

¹⁴ Intervenção de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes numa das palestras do seminário de censura (Nogueira, 1981, p. 22).

¹⁵ Esses e outros censores merecem ser investigados em pesquisas acadêmicas (teses, dissertações, monografia ou mesmo artigos). Um impedimento para isso diz respeito às dificuldades de se mapear os documentos produzidos por cada um deles, uma vez que se encontram dispersos em processos de censura a filmes, peças teatrais, letras musicais, revistas etc. Tal dificuldade, no entanto, pode ser transposta a partir de um levantamento minucioso dos trabalhos sobre censura, disponíveis em farto número, que os citam com frequência. Como sugeriu Darnton, além das entrevistas quando elas são possíveis, “podemos recuperar sua voz por meio dos arquivos e indagá-los, testando e reformulando interpretações, à medida que passamos de um documento para outro. Alguns poucos manuscritos não bastam. É preciso ter centenas, e a sequência deve ser rica o bastante para mostrar como os censores cumpriam suas tarefas cotidianas” (2016a, p. 12).



interpretadas de acordo com as orientações políticas vigentes em cada fase da ditadura militar e também segundo a visão de mundo de cada indivíduo envolvido com a censura.

No campo da censura e seus agentes, essa combinação entre o geral e o particular, via de regra, não resultou em nada positivo para o setor teatral. No plano moral, os técnicos de censura interditaram espetáculos teatrais que tratavam de temas considerados “polêmicos” para a época, tais como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, divórcio,¹⁶ prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas. Na esfera política, interditavam peças teatrais que tentaram discutir questões políticas como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros; ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia, à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas etc. Sobre a questão estética, concentravam-se nos aspectos formais da língua portuguesa, apontando desde problemas com a sintaxe a erros de ortografia.

Se a negação dos censores no que diz respeito à censura política tratava-se de uma estratégia relativamente consciente da parte dos censores, que já foi explicitada em documentos internos (Relatório anual – SCDP/SR/SC..., 1983), não sabemos dizer se o mesmo se aplica à censura estética. A princípio, achamos que ela era mais espontânea que a política e os censores, que foram levados a acreditar que cumpriam um trabalho imprescindível ao desenvolvimento nacional, afinal “nenhum sistema pode operar com base na mera coerção”, ele precisa de “crentes verdadeiros” (Darnton, 2016a, p. 279), ficavam consternados quando se deparavam com alguém que aparentemente apresentava limitações formais e, mesmo assim, sentia-se à vontade para escrever e, mais que isso, submeter seus escritos à censura.

¹⁶ Nos anuários do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) dessa época, “divórcio” era classificado como “anomalia social”.



Essa identificação de cada tipo de censura nem sempre era possível e, nesse campo movediço, os argumentos dos censores sofriam oscilações quando, por exemplo, se tratava de um autor consagrado ou de uma pessoa completamente desconhecida. Quando era o caso de um autor (re)conhecido como Oswald de Andrade, argumentava-se que não era função da censura exercer censura estética e, por isso, não havia constrangimento em proibi-lo. Em 1972, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcante afirmou, na introdução de seu parecer sobre a peça *O homem e o Cavalo*,

a peça ora examinada, do grande mestre do modernismo brasileiro, é, como suas demais obras, uma mostra de suas tendências estilísticas e críticas. Não cabe, porém, aqui, uma análise de seu conteúdo literário propriamente dito e sim dos aspectos que envolvem implicações no campo da censura de diversões públicas (Parecer da TC do SCDP Maria..., 1972).

Porém, quando se tratava de um autor desconhecido como Otanidi Carlo, o teatral mais proibido no campo da censura teatral, justificava-se até juízo de valor relacionado tanto à questão artística e literária do texto, quanto ao nível intelectual e cognitivo do proponente. Às vésperas da publicação do AI-5, o parecer censório de José Vieira Madeira, acerca da peça *Operação Sucata*, considerou ser ela “mal escrita, com imensos erros de português (sintaxe e gramatical)”, que demonstravam “as condições intelectuais do autor” e, “por contrariar os dispositivos legais em vigor”, era “pela interdição da peça, que não têm condições de ser apresentada ao público, por não ser arte, nem nada” (Parecer do TC do SCDP José..., 1968).

Como se vê, quando se trata de censura, até o mais condescendente dos censores tinha síncope diante de um texto supostamente mal escrito, como se esses autores considerados “menores” fizessem-os “perder tempo” examinando “coisa” tão desprezível. Não sabemos afirmar se é o caso de Otani de Carlo, mas é preciso considerar as dificuldades reais dos agentes da censura em compreender ou, até mesmo, de aceitar a linguagem coloquial como recurso estilístico, o que ocorria, com certa frequência, principalmente nas representações teatrais e, mais



sintomático, nas de Plínio Marcos, considerado, nesse mesmo processo de censura, de estar “fazendo escola”. Segundo o censor Wilson de Queiroz Garcia,

não há a menor dúvida de que a pornografia e os seus mais lídimos representantes no teatro fazem escola. A presente peça, se a isto se pode chamar de peça teatral, demonstra que o autor, Otani de Carlo, se inspira ou sofre a influência do estilo pornográfico e imoral de Plínio Marcos, estilo que alguns dos chamados analistas ou críticos teatrais convencionaram chamar de “teatro de choque”, ou “teatro verdade”, com o que tentam justificar o emprego de palavrões os mais sórdidos, só mesmo próprios daqueles que não podem situar-se mais baixos na escala moral. É verdade que as peças de Plínio Marcos estão todas em exibição no país. Mas, destaco, em abono do meu voto de agora, que nenhuma delas teve o meu aval, pois mantenho firme a minha opinião de que pornografia não é arte e, portanto, não deve ser aceita no teatro, que é um veículo de cultura, de elevação dos costumes (Parecer do TC do SCDP Wilson..., 1968).

Os censores, que desde a lei nº 5.536 eram identificados como “técnicos de censura”, não se faziam de rogados, assumiam todo tipo de censura. Mas, a partir de determinado momento, passaram a se organizar em grupos de trabalho voltados para o exame de peças teatrais, filmes, letras musicais, revistas, publicidade, entre outros. A Academia Nacional de Polícia (ANP), em parceria com outras instituições, oferecia os cursos de formação aos técnicos de censura.¹⁷

Mesmo com a progressiva centralização da censura em Brasília, as atividades teatrais dos núcleos de esquerda não perderam espaço de atuação entre 1964 e 1968. Ao contrário, as produções teatrais de grupos como o Arena, o Opinião e o Oficina contribuíram para a estruturação da *resistência cultural*¹⁸ e de um mercado de arte engajada que, por sua vez, resultaram em recordes de bilheterias das salas de espetáculos e no lançamento das gravações dos espetáculos teatrais (em formato *long-plays* e *compactdisc*).¹⁹

O mercado para esse tipo de arte engajada começou a se fechar em 1967 e 1968 quando a indústria cultural no Brasil alcançou um novo patamar de

¹⁷ Informações mais detalhadas sobre os cursos de formação podem ser encontradas em Garcia (2015).

¹⁸ No livro *Coração civil* (2017), Marcos Napolitano apresenta um percurso teórico-metodológico sobre a *resistência cultural* como categoria analítica.

¹⁹ Detalhes desse processo envolvendo o *Show Opinião* podem ser acompanhados em Garcia (2018a).



desenvolvimento e o governo militar expandia seu raio repressivo para além dos movimentos operário e estudantil, alcançando os núcleos artísticos e culturais (ver Napolitano, 2001).

A reação do governo aconteceu por meio tanto da repressão policial, nas ruas principalmente, quanto lançando mão da censura, que incidia sobre todo tipo de obra, desde manifestações artísticas a *shows* em churrascarias. Associada a outros mecanismos de controle e repressão, portanto, a censura de diversões públicas cumpria seu papel na ditadura militar, integrando-se ao projeto autoritário. No processo de recrudescimento deste, diretamente relacionado à politização do SCDP, a proibição de peças por questão política sobrepôs-se à alegação moral no final da década de 1960. Em 1968 e 1969, 14 e 27 peças foram interditadas porque discutiam tema político contra 7 e 13 que tratavam de questão moral, respectivamente.

O pessoal do teatro não aceitou esse movimento sem resistências. Uniram-se a outros artistas e organizaram inúmeros atos de protesto, de espetáculos teatrais a manifestações públicas. “Contra a Censura, pela Cultura”, em referência ao título de uma campanha nacional idealizada no início de 1968 (Garcia, 2012b), também fruto dos impasses com a censura envolvendo a proibição da *I Feira Paulista de Opinião* (idem, 2016), o meio teatral colocou as divergências em segundo plano e passou a compor uma agenda coletiva com pautas transversais, que não pressupôs, necessariamente, convivência pacífica entre artistas e intelectuais, mas espécie de unificação da luta das esquerdas que, associadas às demandas dos liberais, atravessadas pela contracultura (ver Napolitano, 2017), garantiram a realização de inúmeras manifestações públicas que iam de cartas abertas e telegramas ao presidente a campanhas nacionais e greve dos teatros.

No início de 1968, a greve de três dias dos teatros do eixo Rio-São Paulo, com repercussão em todo país, representou o ápice da resistência cultural e da articulação entre artistas e intelectuais. A movimentação no campo cultural foi intensa até 1968, quando a instauração do AI-5, associado a outros mecanismos

em vigor, reprimiu manifestações contrárias à ditadura militar, sufocando, cada vez mais, os movimentos de resistência a ela.²⁰

Com o acirramento desse processo de consolidação da ditadura e sobre o qual o campo teatral se opôs organizando a resistência cultural, os núcleos teatrais e suas múltiplas vozes passaram a ser concebidos como foco privilegiado de “infiltração comunista”, uma ameaça à segurança nacional, cuja atuação contestatória, nos campos da moral ou da política, justificava a atuação do SCDP bem como o monitoramento dos artistas.

Ao acompanhar essa dinâmica da censura sobre as peças teatrais e as múltiplas reações do meio teatral, ambas sob pressão das demandas políticas da época, ainda que de maneiras diferenciadas, podemos nos perguntar por que uma manifestação artística com público restrito, foi considerada uma perigosa ameaça à segurança nacional? A essa pergunta aparentemente simples não há uma única resposta, mas ela deve ser cotejada a partir elementos como a interação entre elenco e plateia, havia naquele momento uma expectativa de aproximação entre eles, construída desde fins dos anos 1950; a formação do público jovem, sobretudo do estudante universitário, para a arte engajada; a influência do meio teatral sobre os formadores de opinião e, conseqüentemente, a opinião pública; as dificuldades de se controlar todas as instâncias de produção do espetáculo, entre as quais o texto, os ensaios, a apresentação, a crítica, o “boca-a-boca”, os locais de apresentação, principalmente os localizados na periferia. Não por acaso e também por isso, grupos teatrais localizados centros urbanos deslocam-se, na década de 1970, para as periferias da cidade, que se converter numa estratégia de sobrevivência para muitos deles.

Em fins dos anos de 1960, com a concretização do plano de centralização e a repressão dos movimentos de oposição ao governo, a luta dos artistas entrou em nova fase que consistia em transferir a reação contra a censura para o âmbito da Justiça. Sem obter melhores resultados que nos anos anteriores, essa nova etapa acompanhou a individualização da resistência. Noutras palavras, com o

²⁰ Essas e outras manifestações de *resistência cultural* foram analisadas em Garcia (2012b).



progressivo aumento de repressão policial (de operários, estudantes, professores, entidades sindicais e estudantis, artistas e intelectuais), diminuiu-se a intensidade das manifestações nos espaços públicos para reivindicar direitos constitucionais na Justiça. É o caso da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, cuja liberação foi avocada por autoridades policiais. Seu processo de censura acumulou mais de 200 páginas de documentos com direito a debate historiográfico sobre a traição e, um ano depois, seu pedido de liberação foi negado nas instâncias judiciais.²¹

Adentrando a década de 1970, dois eventos complementares interferiram diretamente na dinâmica da censura e impactaram o campo artístico. O primeiro relacionava-se ao processo de “institucionalização” da censura política em ascendência desde o golpe de 1964 que se desdobrou na publicação do decreto-lei nº 1.077, em 26 de janeiro de 1970. As instruções do SCDP subsequentes à sua publicação,²² bem como as referências a ele nos pareceres de censura, podem ser entendidas como uma espécie de síntese desse momento de (mais) indefinição entre as esferas da moral e da política.

O preâmbulo do decreto-lei fazia referência à “moral e aos bons costumes”, à “instituição da família”, aos “valores éticos”, à “formação sadia e digna da mocidade” para, então, concluir que “o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional” (Decreto-lei nº 1.077..., 1970). A consequência desse processo pode ser exemplificada na proibição do *show* humorístico *Goliás em Circuito Fechado* que, segundo o chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante, “é de notório conhecimento a campanha, encetada por facções ideológicas, que visa a debilidade psíquica e moral de nações ainda não dominadas, com a finalidade de implantar regimes e ideologias alienígenas”. Portanto, cabia ao SCDP, segundo ele, “em face de sua missão constitucional” e como “órgão integrado no sistema nacional de Segurança”, “velar, dentro de sua competência específica, pela preservação dos costumes, ameaçada por grupos interessados na decadência moral do nosso povo” e proibir “a liberação de peças

²¹ Maiores detalhes do processo de censura a *Calabar* podem ser acompanhados em Garcia (2012a).

²² São elas: Instrução nº 1..., 1970; Portaria nº 11-B..., 1970; Portaria nº 8..., 1970; Portaria nº 13..., 1970; Portaria nº 16..., 1970; Portaria nº 219..., 1970; Normas para..., 1970; Normas doutrinárias..., 1970.



que primam pela dissolução dos costumes” (Parecer do chefe do SCDP, Geová..., 1971). Quem tem a mínima ideia de quem foi Golias, quem já assistiu a algum episódio da *Família Trapo* não consegue associar essas colocações ao humorista, mais conhecido por fazer um personagem do tipo “paspalhão” e transitar por um humor do gênero “pastiche”, mas estas se tornaram cada vez mais frequentes a partir da publicação desse decreto-lei.

Sobre esse “plano subversivo” que colocava em risco a segurança nacional, que supostamente apostava na degradação social como tática de expansão comunista no país, há farta documentação produzida pelas agências do governo e em circulação na comunidade de informações, também corroborada por entrevistas com empresários do setor editorial. Em entrevista concedida a Manoel Risério e publicada em 3 de agosto de 2010 na revista *Playboy*, Roberto Civita narrou um encontro com um general que queria alertá-lo sobre um suposto plano comunista de degradação da família e das instituições.

O senhor chegou a ser chamado em Brasília para ser repreendido?

Certa vez um general me chamou: “Estamos preocupados. Soubemos por um colega do serviço de inteligência dos Estados Unidos que um navio da Dinamarca está se dirigindo para cá cheio de revistas pornográficas”. Enquanto ele falava, eu pensava: “E o que eu tenho a ver com isso?” E ele prosseguiu:

“O senhor sabe que isso faz parte de um plano comunista para solapar as instituições brasileiras, os alicerces da família brasileira?” Eu perguntei: “Mas por que a Dinamarca quer solapar as nossas instituições?”

Sim, já que a Dinamarca não era comunista...

Pois é. Ele então explicou que o papel das revistas tinha sido fornecido pelos soviéticos e me disse: “Você percebe o que está acontecendo? *A ameaça contra o casamento?* Por isso achei melhor chamá-lo para contar essa história em confiança para que o senhor se preocupe com as implicações disso para as nossas instituições”. Enfim, eu estava ali por causa da PLAYBOY, que ele considerava pornográfica. Eu então respondi: “Sim, general. Muito obrigado, general”. E saí dizendo a mim mesmo: “Não é possível que esses caras acreditem nisso. Mas acreditavam” (Apud Ribeiro, 2016, p. 142-143).

Como se vê, as designações *subversivos* e *pornográficos* – que atravessaram a autobiografia de Dias Gomes e a opinião de Carlos Lacerda sobre ele (1998, p. 220),



mas têm raízes nos documentos do DIP e seus órgãos estaduais sobre a obra de Gilberto Freire (1933) durante o Estado Novo²³ – devem ser entendidas como instâncias complementares ligadas a um fenômeno mais amplo e não situadas em lados opostos como se fossem categorias estanques. Concebê-la dessa maneira pode até ser viável, mas acreditamos não ser eficaz quando se trata de enfrentar os dilemas e questões daquele contexto autoritário e repressivo, caracterizado também pela violação e controle dos corpos, seja no campo das artes e da propaganda, seja nos movimentos de contestação e resistência. Nesse sentido, acreditamos que houve, durante a ditadura militar, um entendimento de que os corpos podiam servir de instrumentos de resistência que visava, em última instância, a tomada de poder.²⁴

No âmbito do serviço público, a prática da censura política orientava-se não só pelas diretrizes do MJ e do DPF como também por determinações da comunidade de informações e de autoridades políticas. Um técnico de censura, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, denominou esses focos de pressão de manifestações da “supercensura” (Pereira, 1978), uma espécie de “eminência parda” que interferia no trabalho dos censores e na condução da censura, mas não assumia publicamente sua influência direta nem tampouco a responsabilidade pelo serviço.

É importante mencionar que a ascendência da comunidade de informações sobre a censura de diversões públicas intensificou-se na primeira metade da década de 1970 e concentrou-se nas matérias de teor político. Teatro, cinema e música eram os campos mais visados. Na contramão, a participação social na censura aumentou na década de 1980 quando passou a exigir “correção moral” das produções culturais, principalmente dos programas televisivos (filmes, séries etc.) exibidos em rede nacional.²⁵

²³ No colóquio “A censura à prova do tempo”, essas aproximações entre *subversivos* e *pornográficos*, a partir da documentação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) de Pernambuco e referente à *Casa Grande & Senzala*, foram citadas por Dulce Pandolfi.

²⁴ Por hora, gostaríamos de indicar duas pesquisas acadêmicas envolvendo o corpo e suas tentativas de controle e resistência durante a ditadura militar: a dissertação de Nascimento (2015) e a tese de Ribeiro (2016).

²⁵ Entre 1964 e 1988, foram enviadas à censura 352 cartas. De 1964 a 1967 não há nenhum registro delas. Elas começam a aparecer sintomaticamente em 1968, 1 carta, 1969, 3 e 1970, 4. Esse número



Com a interrupção do diálogo com setores do governo e o acirramento da censura teatral e cinematográfica na passagem das décadas de 1960 para 1970, os autores teatrais e produtores de espetáculos continuaram utilizando determinadas estratégias para burlar a rigidez da censura como, por exemplo, valer-se de episódios e personagens históricos e de obras e autores clássicos para discutir a situação atual, o contexto político e a realidade brasileira ou, então, utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões para desviar a análise da censura dos seus objetivos principais. Dramaturgos confessaram, em entrevistas, que essa era uma estratégia muito comum, usada com frequência.

Como acompanhamos até aqui, a centralização da censura teatral, a aplicação intransigente da lei, a politização de temas morais e o exercício da censura política integravam o projeto autoritário dos governos militares de assumir o controle nacional da cultura e das artes, supostamente a serviço da difusão de mensagens subversivas. Isso perdurou até meados da década de 1970 quando a segurança nacional deixou de nortear a censura teatral e a censura de diversões públicas voltou-se para a formação do indivíduo, principalmente das crianças e dos adolescentes. Noutras palavras, enquanto a censura teatral e a cinematográfica passavam por uma descentralização administrativa e burocrática e teatro e cinema deixavam de representar perigo à segurança nacional, a censura televisiva e a musical vivenciavam um processo inverso e televisão e música passaram, então, a ameaçar a “formação sadia” da sociedade, devido à sua ascendência sobre vasto público.

Em meados da década de 1970, devido à pressão contínua do meio artístico, ao acúmulo de trabalho dos técnicos de censura e às novas diretrizes do MJ, deu-se

aumenta em 1971, 14 cartas, e cai em 1972 para 11 e em 1973 para 3. Em 1974 volta a crescer, 16 cartas. Mantém-se próximo a esse número em 1975, 1976 e 1977, 13, 20 e 22 cartas, respectivamente. Multiplica-se em 1978, 40 cartas, quando se percebe o começo de uma abertura também nesse setor e a sociedade reage enviando cartas à censura. Cai progressivamente em 1979, 32 cartas, 1980, 20, 1981, 14 e 1982, 8. 15 cartas foram enviadas em 1983 mais 15 em 1984. Cresce de novo em 1985, 41 cartas, e 1986, 38, com o fim da ditadura militar, num momento de instabilidade para o órgão. Em 1987 foram enviadas 14 cartas à censura e, no ano de sua extinção, 7. Apenas um ano tinha data. Sobre a comunidade de informações ver Carneiro (2013) e sobre as cartas enviadas à censura, Fico (2002).

início a um processo de descentralização da censura teatral que se efetivou em 1975, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro porque estes tinham os órgãos mais estruturados, e em 1978 nos demais estados com mais de três técnicos de censura, conforme exigências da lei nº 5.536.

Esse movimento de descentralização da censura teatral não pode ser confundido com o projeto distensão gestado no governo Geisel, uma vez que nele não se cogitou abolir a censura nem mesmo a censura política. Se, naquele momento, a distensão deveria ser “lenta, gradual e segura”, na DCDP isso se deu de forma ainda mais delicada, permeada por avanços e recuos, com muitos interesses em disputa. Ainda que na gestão de Armando Falcão no MJ (1974-1979) tenha se consolidado a descentralização da censura teatral e esta, de certa forma, atendia a uma reivindicação antiga do setor teatral, mais habituado ao contato direto com as agências estaduais, o retorno da censura teatral aos estados configurava-se numa modificação operacional, de natureza administrativa, pois a DCDP tinha uma demanda de trabalho muito maior que o número restrito de técnicos de censura. Na antevéspera de passar o cargo a Petrônio Portella, Armando Falcão afirmou: “censurar é cumprir um dever”, “censurar é servir à pátria” (in: Sichel, 1979).

No final dos anos 1970, a gestão de Petrônio Portella no MJ renovou as expectativas do meio teatral, que se encontrava imerso num processo de inanição durante toda a década. Além de indicar José Vieira Madeira a diretor da DCDP, considerado mais condescendente com os artistas, mas não desprovido de preconceitos como já vimos, as mudanças promovidas por Petrônio Portella também incluíram a desativação do decreto-lei nº 1.077, a extinção da censura de livros e revistas, a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC), formalmente criado em 1968 (Lei nº 5.536..., 1968, artigo 15 em diante), e a organização duas das três edições do Seminário Nacional de Censura.²⁶

Com a desativação do decreto-lei nº 1.077, mais outras mudanças significativas no âmbito da censura, há um movimento de retomada da sua “função social”,

²⁶ A última edição dos seminários de censura ocorreu sob direção de Solange Maria Teixeira Hernandes, mais alinhada ao projeto repressivo do regime militar. As três etapas dos seminários de censura foram analisadas em Garcia (2015).



concentrando-se novamente nas questões morais, sem mais associá-las ao tal “plano subversivo”. Sob o aspecto moral, tolerava-se “palavrão”, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”. Também se permitia “o nu”, desde que não seja com preocupação lasciva” e desde que não houvesse “a prática de sexo no palco”. No aspecto político, permitia-se “texto político”, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e desde que não apresentasse “crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas” (Resumo das instruções..., 1979, sublinhados no original).

Esse processo de mudança foi definido pelo diretor da DCDP, José Vieira Madeira, como “uma filosofia diferente de trabalho” (in: Miranda, 1981) e esses dois momentos da censura foram comparados pelo técnico de censura Domingos Sávio Ferreira no reexame da peça *Liberdade, Liberdade* em 1979, afirmando que ela fora proibida, dez anos antes, porque “a necessidade de manter sob rígido controle os meios de comunicação chocava-se com a principal pregação da peça: a liberdade de expressão”. Esse confronto foi considerado inoportuno por desgastar demasiadamente a imagem do governo”. Porém, naquela ocasião, “esse confronto foi esvaziado face à suspensão da censura aos meios de comunicação, dentro de uma orientação política caracterizada pela abertura. A liberação do texto agora viria apenas antecipar um recurso a ser interposto pelos interessados, com base na liberação de outros textos políticos” (Parecer do TC da DCDP Domingos..., 1979, sublinhado no original).

Mesmo que o processo de descentralização da censura teatral e a agenda de mudanças na esfera da DCDP não tenham extinguido a censura ou mesmo acabado com a censura política, eles atenderam às reivindicações dos núcleos teatrais, diminuíram o número de peças proibidas, de 24 peças proibidas em 1978, o número de interdições caiu para apenas 4 em 1979, restituindo o diálogo dos artistas com setores do governo e renovando as expectativas do setor, sintetizadas nas palavras de Daniel da Silva Rocha, no relatório do CSC, referente à peça *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos: “não há mais assuntos proibidos, nem recantos de acesso



interdito ao conhecimento do ser humano. Ao trazer à tona as grandes mazelas da sociedade o teatro realiza sua precípua função educativa” (Relatório e parecer do CSC..., 1980).

Com a morte de Petrônio Portella, em janeiro de 1980, as expectativas favoráveis, construídas com muita negociação e não sem resistências, esvaíram-se paulatinamente nas gestões de Ibrahim Abi-Ackel no MJ e de Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da DCDP, que popularmente ficou conhecida como “Solange Tesourinha”, “Margareth Thatcher”, “D. Solange”, a “dama da tesoura” ou, simplesmente, a “dona da censura” (A dona da..., 1984; Censura liberada..., 1985; Censura organiza..., 1987; Ribeiro, 2003).

Os jornais na época afirmaram que Solange servia ao SNI. Não podemos afirmar se isso é verdade. Numa das raras entrevistas, ela afirmou que, como era muito reservada, exigências da profissão, inventavam muita coisa a seu respeito (Ribeiro, 2003). Como diretora da DCDP, podemos afirmar que ela não deu continuidade ao projeto de “flexibilização” da censura, sob ordem de quem e por que, não sabemos dizer.

Dentre outras iniciativas no campo da censura, Solange alterou a composição das entidades de representação no CSC, excluindo os representantes meio artístico e intelectual e incluindo instituições governamentais e religiosas, neutralizando, por dentro, qualquer possibilidade mais liberalizante. Também organizou a 3ª edição do Seminário Nacional de Censura, mais concentrada no impacto negativo dos programas de televisão na formação das crianças e adolescentes, com isso buscando justificar a permanência da censura de diversões públicas num momento de grande instabilidade.²⁷ Solicitou aos subordinados diretos, “fiel observância” ao artigo 41, do decreto nº 20. 493, e reativou o decreto lei nº 1.077, com ele a ideia de um “plano subversivo” em franca expansão que, então, se materializava na “campanha difamatória” dos agentes do regime (Ofício-circular nº 593..., 1983).

Essas orientações internas só vinham endossar a prática dos censores sob a sua direção na DCDP. Sobre a peça *A mulher, canto de libertação*, o censor Nei Oliveira

²⁷ Mais informações em Garcia (2015).

afirmou, em fevereiro de 1982, que “a liberação da peça em questão significa aceitarmos algo que sabemos que é ilegal. É aceitarmos a propaganda comunista, propaganda que sabemos que é condenada por toda a legislação brasileira como de todos os povos que amam e desejam viver na autêntica liberdade e que só é vivida nas sociedades democraticamente constituídas” (Parecer do TC da DCDP Nei..., 1982). No mesmo ano, sobre a peça *Deus das Guerrilhas*, seu colega Elísio M. Finato considerou que “a maneira como o autor desenvolve esta temática se adequaria a um ensaio ou livro. Quando tal teor é transposto ao palco, altera-se o quadro das consequências: é um conteúdo polêmico, excitante e ainda muito vivo na memória nacional. Qualquer referência corre o risco de causar mais mal estar aos espectadores que o presumido benefício advindo da conscientização” (Parecer do TC da DCDP Elísio..., 1982).

Como se vê por meio desses e outros exemplos,²⁸ sob a gestão de Solange, os agentes da censura serviram, de alguma maneira, às tentativas de recrudescimento do regime político que, por sua vez, resultou num movimento de recrudescimento extemporâneo da censura teatral, mas não só desta. No entanto, como se tratava de um movimento em descompasso com o contexto político, ele não se sobreviveu por muito tempo e, com o fim da ditadura, houve um desmonte progressivo da censura institucionalizada.

Em 1985, Fernando Lyra assumiu o MJ e indicou Coriolano de Loyola Cabral Fagundes a diretor da DCDP que, devido a entreveros na imprensa (Diretora da censura confessa..., 1982) e a processos administrativos (Ação ordinária..., 1983), pode ser considerado arqui-inimigo de Solange Maria Teixeira Hernandes.

A partir de 1985, com o fim da ditadura, a campanha pelas Diretas Já e a emergência de movimentos sociais, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, e o novo diretor da censura, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, prometeram reformular a censura de diversões públicas e restabelecer o diálogo com o meio artístico. Juntos extinguiram definitivamente a censura política e seus mecanismos

²⁸ Uma síntese da censura teatral a partir dos pareceres técnicos pode ser consultada em Garcia (2010).



legitimadores; retomaram as negociações com o meio artístico e intelectual, interrompida em fins dos anos 1960; formaram um grupo de discussão formado por artistas e intelectual; criaram a censura classificatória por faixa etária, parcialmente exequível naquele contexto, inspirando as discussões sobre classificação indicativa no pós-1988; e discutiram, sem efetivá-la, a retirada da DCDP da competência do DPF e do MJ e sua transferência para o Ministério da Educação.

O plano de reforma do ministro da Justiça encontrou restrições tanto dos técnicos de censura quanto do meio artístico. Os técnicos de censura que não aceitavam perder as gratificações da atividade policial e, por isso, criaram uma entidade de representação, chamada Associação Nacional dos Censores da Polícia Federal (Anacen), que reuniu mais 70% dos censores, com sede em Brasília e é atuante até hoje. O meio artístico que desconfiava (com razão) das iniciativas de diálogo com o governo e requisitava o fim da censura. Para convencê-los das suas “boas intenções”, o ministro da Justiça convocou uma comissão de artistas para reformular a estrutura censória e revisar a legislação vigente. Desta participaram artistas e intelectuais renomados, como Chico Buarque, Dina Sfat, Dias Gomes, Pompeu de Souza, entre outros.

Da mesma forma, Coriolano também não saiu ileso desse processo. Foi alvo de críticas do meio teatral quando titubeou diante da aprovação da peça *Teledium*, em 1987. Considerada pelos censores paulistas como ofensiva às religiões, um assunto delicado para o diretor da DCDP que a encaminhou ao diretor-geral da DPF. Em entrevista ao jornalista Luiz Fernando Emediato, o diretor da DCDP afirmou que “esse não é um mecanismo novo. O diretor da Censura Federal é subordinado hierarquicamente ao diretor do Departamento de Polícia Federal, que é o dr. Romeu Tuma. Ele é a instância recursal, pela lei” e a peça havia sido encaminhada a ele porque “uma interdição ocasiona um ônus, um desgaste político para o governo muito grande. Então, ele foi previamente consultado do interesse e da oportunidade de se interditar uma peça teatral”. No jornal, Coriolano afirmou não ter lido a peça, mas acatou o parecer dos censores paulistas que a

consideravam ofensiva às religiões (O nome..., 1987). Também sofreu acusação de favorecimento de empresários do videopôquer, a qual ele negou dizendo-se vítima de conluio de grupos não alinhados com a abertura: “é uma armação forjada que visa a me desacreditar junto ao ministro, e ser demitido e vir uma pessoa da confiança desta turma que luta pela manutenção do *status quo* da censura” (O nome..., 1987). Para ele, tratava-se de

um problema de manutenção do poder que hoje detém a Polícia Federal. Em se deslocando a Censura da polícia há um esvaziamento, de certa forma, da polícia, acreditam alguns colegas. E um outro reflexo seria a perda de certas vantagens que o censor deixaria de desfrutar. O interesse de 150 censores, na minha opinião, não pode superar o interesse de 150 milhões de brasileiros. Como patriota eu tenho que advogar pela reforma da censura e, no lugar dela, a implantação de um órgão puramente classificatório (idem).

O impacto da censura sobre as peças teatrais foi assinalado pela chefe do SCDP do Estado do Mato Grosso do Sul, Maria Eliza C. de Carvalho, que autorizou a apresentação da peça *Liberdade, Liberdade* naquele estado em 1986: “é curioso como o tempo pode tornar obsoleta a forma de expressão. Na época em que a peça foi encenada pela primeira vez (21 anos atrás) era considerada altamente contestatória”, “falava-se em ‘o mais ambicioso dos espetáculos de protesto’”; “atualmente a ‘intencionalidade’ dos autores perdeu muito de sua essência” (Parecer da chefe do SCDP/MT Maria..., 1986). O mesmo observou o técnico de censura Mauri Ângelo Paluso, no exame da peça *O Abat-jour Lilás* em 1987, “a peça em questão esteve proibida pela censura na metade da década de setenta, com as mudanças políticas e morais que a sociedade teve a peça perde o seu caráter revelador e de denúncia deixando de chocar moralmente a sociedade” e, sobretudo, de ameaçar a ordem vigente e o regime militar (Parecer do CF do SCDP/SC, Mauri..., 1987).

No campo da censura teatral, pode-se afirmar que a pretensa prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos entre 1967/68 a 1977/78 e 1982 a 1984, ao contrário dos períodos entre 1979 a 1981 e 1985 e 1988 nos quais predominaram a censura moral. Nos

períodos de maior incidência da censura por motivo político, os presidentes militares, os ministros da Justiça, a comunidade de informações e as instâncias censórias partiram da premissa básica de que o meio estudantil, os meios de comunicação e os setores artísticos integravam uma “rede de subversão” que servia à expansão do comunismo, enquanto, nos períodos de 1979 a 1981 e 1984 a 1988 a orientação censória tentava consolidar sua competência no campo da moral e os bons costumes.

Entre 1985 e 1988, o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção da censura.²⁹ Em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição finalmente extinguiu-a de todos dos campos da vida nacional. Na prática cotidiana, no entanto, tais mecanismos de coerção parecem ter se espalhado para a sociedade como um todo. Desde a década de 1980, assistimos a tentativas de retomá-la de alguma maneira e cujas particularidades devem ser examinadas cuidadosamente e a partir das considerações feitas por Darnton (2016).

Ainda que a censura seja inconstitucional no Brasil desde a Constituição de 1988, a sociedade brasileira precisa estabelecer um amplo consenso rejeitando seu uso pelo Estado ou por representantes da sociedade, independentemente dos seus “bons propósitos”. O que não significa, de maneira alguma, eximir-se de discutir a regulamentação das mídias, a classificação indicativa ou, então, relativizar os discursos de ódio e a incitação à violência. Se esse amplo consenso não for estabelecido de uma vez por todas e através de atividades socioeducativas, corre-se o risco não só de legitimá-la socialmente, como de servir de exemplo a novas práticas, seja inspirada na prática centenária realizada por órgãos e agentes do Estado como ocorreu deste o século XIX até a ditadura militar e que outrora se auto atribuíram o título de “guardiões da sociedade”, seja ela utilizada como instrumento de poder de indivíduos e entidades, civis ou religiosas, que, cada vez mais, vem assumindo o papel de paladinos da moralidade pública.

²⁹ Esses projetos relacionados à censura no contexto pós-ditadura encontram-se possivelmente disponíveis para consulta no fundo da DCDP e, até o momento, não foram analisados pelos pesquisadores da área. No fundo DCDP, seção Orientação, série Normatização, caixa 5, encontra-se uma lista de 11 p. com todos os projetos de lei envolvendo a censura desde meados do século XX.



REFERÊNCIAS

FONTES³⁰

- A DONA da censura. *Isto é*, São Paulo, p. 17-24, 19 dez. 1984.
- AÇÃO ordinária nº 142/83, de 20 de fevereiro de 1984 e demais documentos.
- CENSORES se reunirão com diretores de teatros para esclarecer novas normas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1967.
- CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.
- CENSURA organiza seu “lobby”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1987.
- CONTRA a censura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1967.
- DECRETO nº 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.
- DECRETO-LEI nº 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.
- DIRETORA da censura confessa desvio de pareceres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1982.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- HISTÓRICO de informações do Serviço Nacional de Informações – Agência de Brasília referente a Edísio Sobreira Gomes de Matos no período de 6 de julho de 1964 a 11 de agosto de 1971. Brasília.

³⁰ A maioria das reportagens de jornais, bem como as palestras dos seminários de censura, estão disponíveis para consulta no Dossiê de Imprensa (Censura), do Centro de Documentação e Informação (Cedoc), da Fundação Nacional de Artes (Funarte), localizada no Rio de Janeiro, ou compõem acervo pessoal. A documentação administrativa relativa à Censura Federal está reunida no fundo DCDP, seção Administração Geral, séries Correspondência Oficial e Relatório de Atividades, sob a guarda do Arquivo Nacional – Superintendência Regional do Distrito Federal, localizado em Brasília. As cartas à censura encontram no mesmo fundo, seção e série, porém na subsérie Manifestações da Sociedade Civil. Os processos de censura e toda documentação correspondente à censura teatral estão localizados no mesmo fundo DCDP, seção Censura Prévia, série Teatro. O histórico de informações do SNI referente a Edísio Sobreira Gomes de Matos integra o fundo SCDP/RJ, disponível em acervo digital no base do Sian e no arquivo físico do Arquivo Nacional – Rio de Janeiro.



INSTRUÇÃO nº 1, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 24 jan. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 148.

LEI nº 5.536. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 21 nov. 1968.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MIRANDA, Orlando. *Teatro e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981.

NOGUEIRA, Otaciano. *Arte, sexo e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas, Brasília, 11 maio 1981, p. 1-47.

NORMAS Doutrinárias da Censura Federal. Brasília, 17 set. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 237-249.

NORMAS para Classificação de Espetáculos para Menores, de 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 209.

O NOME da tesoura. *Lux Jornal*, São Paulo, 15 mar. 1987. Caderno 2, p. 4.

OFÍCIO nº 528/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor-geral da PFS, general Demócrito Soares de Oliveira. Brasília, 30 set. 1969.

OFÍCIO-CIRCULAR nº 593/83-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez, aos chefes do SCDP. Brasília, 12 abr. 1983.

PARECER da chefe do SCDP/MT Maria Eliza C. de Carvalho. Cuiabá, 14 mar. 1986. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

PARECER da TC do SCDP Maria Luiza Barroso Cavalcanti. Brasília, 12 fev. 1972. In: Processo de censura da peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade.

PARECER do CF do SCDP/SC, Mauri Ângelo Paluso. Florianópolis, 27 ago. 1987. In: Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos.



Parecer do chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante. Brasília, 5 jul. 1971. In: Processo de censura da peça *Golias em Circuito Fechado*, de Marcos Cezar, Miele e Bôscoli.

Parecer do TC da DCDP ConstancioMontebello. Brasília, 9 jun. 1972. In: Processo de censura da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias.

PARECER do TC da DCDP Domingos Sávio Ferreira. Brasília, 14 mar. 1979. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

PARECER do TC da DCDP Elízio M. Finato. Brasília, 29 jun. 1982. In: Processo de censura da peça *O Deus das Guerrilhas*, de Vilson Carminati.

PARECER do TC da DCDP Nei de Oliveira. Brasília, 25 fev. 1982. In: Processo de censura da peça *Mulher, Canto de Libertação*, de Antônio Carlos dos Santos.

PARECER do TC do SCDP José Vieira Madeira. Brasília, 28 nov. 1968. In: Processo de censura de *Operação Sucata*, de Otani de Carlo.

PARECER do TC do SCDP Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 27 dez. 1968. In: Processo de censura de *Operação Sucata*, de Otani de Carlo.

PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1978. Caderno B.

PORTARIA nº 11-B, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 6 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 144-145.

PORTARIA nº 13/70-SCDP, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 26 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 258-259.

PORTARIA nº 219, do diretor-geral do DPF, general Walter Pires de Carvalho de Albuquerque. Brasília, 17 mar. 1970 In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 149-153.

PORTARIA nº 8, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 12 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 260.

PROTESTO contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABI. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1968.

RANGEL, Flávio. O teatro continua vivo e a palavra não morreu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 6.

RELATÓRIO anual – SCDP/SR/SC – 1982, do chefe do SCDP/SR/SC, José Augusto Costa. Florianópolis, 26 jan.1983.

RELATÓRIO e parecer do CSC de revisão de censura das peças teatrais *A Barrela* e *O Abat-jour Lilás*, de Daniel da Silva Rocha. Brasília, 9 abr. 1980. In: Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos.

RESUMO das instruções aprovadas pelo Sr. Ministro, sobre atuação da censura, encaminhado à DCDP. Brasília, 30 nov. 1979.

RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 2003. Caderno B.

SICHEL, Berta. Quem quer a censura. *Isto É*, São Paulo, p. 46-49, 21 mar. 1979.

BIBLIOGRAFIA

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas e a ditadura militar brasileira*. Belo Horizonte, 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais.

CAROCHA, Maika. Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARNTON, Robert. ROBERT Darnton. Robert Darnton lança novo livro e fala sobre literatura e censura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 2016. Ilustríssima. Entrevista realizada por Sylvia Colombo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1777911-robert-darnton-lanca-novo-livro-e-fala-sobre-literatura-e-censura.shtml>; acesso em: 10 fev. 2017.



DICIONÁRIO histórico-biográfico brasileiro pós 1930. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 71-79.

GARCIA, Miliandre. “A luta agora é na Justiça”: o processo censório de *Calabar*. *PolHis – Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, v. 9, p. 267-282, 2012.

GARCIA, Miliandre. “Ida ao povo”: música e teatro no *Show Opinião* (1964-1965). São Paulo, *História (São Paulo)*, v. 37, 2018. (no prelo)

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985)”. Rio de Janeiro, *Topoi*, v. 11, n. 21, p. 235-259, jul./dez. 2010.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Miliandre. Contra a censura, pela cultura: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 14, p. 1-25, 2012.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia Historia* (UFMG. Impresso), v. 32, n. 59, p. 357-398, maio-ago. 2016.

GARCIA, Miliandre. *O sopro instável dos ventos políticos: o processo de formação dos técnicos de censura a partir dos anos 1960 e os seminários de censura de diversões públicas no início da década de 1980*. In: Grimaldo Carneiro Zachariadhes (org.). *1964: 50 anos depois - A ditadura em debate*. Maceió: Edise, 2015, p. 389-433.

GARCIA, Miliandre. Teatro agora é livre: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 20, n. 7, p. 221-246, maio 2012.



- GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2018. (no prelo)
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Rio de Janeiro.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.
- NASCIMENTO, Lilian Soares do. *A natureza do corpo feminino em Mulherio: paradoxos de um jornal alternativo feminista brasileiro (1981-1988)*. Londrina, 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.
- RIBEIRO, Anderson Francisco. *Desnudando a ditadura militar: as revistas erótico-pornográficas e a construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985)*. Assis, 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.
- SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *“Em defesa da moral e dos bons costumes”: a censura de periódicos no regime militar. (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1968-1978)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.



SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

A Classificação Indicativa no Brasil e sua desvinculação com a censura

Eduardo de Araújo Nepomuceno¹

Atualmente, regulamentada pela Portaria MJ nº 368 de fevereiro de 2014, a Classificação Indicativa é informação aos pais acerca do conteúdo que pode não ser recomendado a determinadas faixas etárias e atinge a programas de TV (aberta e por assinatura), cinema, vídeo doméstico (DVD), jogos eletrônicos e aplicativos, jogos de RPG e vídeo por demanda (VOD).

A Constituição Federal de 1988, ao mesmo tempo em que põe fim à censura – “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (artigo 5º, IX) –, estabelece como competência da União “[...] exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão” (artigo 21, inciso XVI). E enfatiza: “compete à lei federal regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao Poder Público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada; e “estabelecer os meios legais que garantam à pessoa e à família a possibilidade de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art 221, bem como da propaganda de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente.” (artigo 220, § 3º).

A constituição Federal especifica que “[...] a União poderá, por algum meio, atribuir aos programas de rádio e televisão classificação ou adjetivação indicativa sobre o seu conteúdo. Por analogia às diversões e espetáculos públicos, das quais se trata no art. 220, § 3º, I (CF), a indicação se refere, normalmente, a faixas etárias e/ou horários recomendados. Note-se que a finalidade da norma é apenas oferecer

¹Doutor em Nutrição Humana e Fisiologia pela Universidad de Granada, Espanha, concluído em 2006, e também é graduado em Farmácia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atua como Analista Técnico Administrativo do Ministério da Justiça desde 2010 e como Chefe de Serviço e Coordenador da Política de Classificação Indicativa Substituto.



informação ao telespectador, e não determinar a conduta das emissoras, caso contrário a classificação não seria indicativa, mas cogente, obrigatória.” (Liberdade de expressão, censura e controle da programação de televisão na Constituição de 1988”. (Revista dos Tribunais. São Paulo, ano 90, v. 790, p. 129-152, ago 2001. p. 147). Em verdade, por envolver mecanismo de atuação administrativa que interfere na liberdade de expressão, a competência da União para exercer a classificação indicativa dos espetáculos somente se legitima por expressa disposição constitucional.

Nesse sentido, cita-se o trecho do voto proferido pelo Ministro Celso de Mello durante o julgamento da ADI 392:

“(...) a nova Lei Fundamental, preocupada com a tutela dos valores éticos (art. 220, § 3º, II), e a intangibilidade de certos princípios (art. 221), aquiesceu, inobstante banindo, de vez, como já ressaltado, a censura político-ideológica, na adoção de um sistema de classificação meramente indicativa por faixas etárias, muito embora instituído no âmbito do Estado, o que, nesse ponto, o faz distinguir-se do sistema norte-americano, que atribui à esfera não-governamental a coordenação dos sistemas de classificação dos diversos espetáculos públicos (‘rating process’ e ‘advisoryclassification’). A Constituição do Brasil, portanto, ao repudiar a solução autoritária da censura prévia, institucionalizou mecanismos de tutela destinados a tornar efetivos ‘o respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família’ (art. 221, IV, garantindo-lhes ‘a possibilidade de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão’ eventualmente ofensivos daqueles padrões axiológicos (art. 220, § 3º, II). O ordenamento constitucional deixou, assim, positivada uma fórmula transacional, capaz de operar, num plano em que se projetam relações em situação de permanente tensão dialética – de um lado, o Estado, pretendendo expandir o alcance de seu poder, e, de outro, o indivíduo, na permanente busca da liberdade – a harmonia entre interesses e pretensões que, ordinariamente, se antagonizam. A solução preconizada pelo legislador constituinte, consistente no referido sistema classificatório por faixa de idade, não deve traduzir uma imposição coativa de critérios forjados pelo Estado, que paralise o processo de criação artística ou que inibam o exercício de sua livre expressão. A classificação indicativa representa, no plano das relações dialógicas entre o Poder Público e os mass media, um sistema de mera recomendação que tem, nos veículos de comunicação. (...) Em revisão ADI 2404 / DF o seu instrumento de realização. Desse sistema classificatório não podem derivar situações que, globalmente analisadas, tornem inacessíveis ao público os espetáculos públicos em geral. Se a liberdade de



expressão do pensamento pode induzir, quando abusivamente exercida, a responsabilidade civil ou penal daquele que assim a pratica, não é menos certo que o Poder Público não dispõe de competência constitucional para estabelecer, exceto quando legalmente fixados, critérios de classificação temática e de seleção horária dos programas de rádio e/ou televisão. A imposição unilateral, por via administrativa, desses critérios, sobre tornar veemente os sinais de usurpação legislativa, descaracterizaria, por completo – é a consequência a que esse gesto parece conduzir – o livre exercício da manifestação do pensamento, além de representar uma inobservância explícita – por seus efeitos igualmente nocivos – da ‘fórmula proibitiva da censura.

Importante esclarecer que obras audiovisuais são analisadas levando-se em consideração três temas distintos: “sexo”, “drogas” e “violência”. A análise de uma obra é feita como um todo e não somente por partes isoladas. Além disso, atenuantes ou agravantes de contexto podem elevar ou diminuir as faixas etárias. Por exemplo, se há um contraponto imediato, a gradação etária pode ser atenuada. Por outro lado, se o conteúdo ou a cena é exibida de forma valorizada, sem contraponto, poderá haver alteração nas faixas etárias, que servem apenas como referência. Cabe ressaltar ainda que os critérios que respaldam a política pública da Classificação Indicativa são objetivos e não há interferências de questões morais para defini-los.

O surgimento da Classificação Indicativa no país, sua regulamentação e aplicação, foi uma conquista da sociedade brasileira, que ansiava por um mecanismo de informação que garantisse aos pais os subsídios mínimos para poder decidir sobre quais conteúdos o seu núcleo familiar deveria ter acesso, com segurança e responsabilidade.

Em contrapartida, a história recente, sobretudo devido ao período da Ditadura Militar, mesmo após a redemocratização do país, suscitou uma série de dúvidas e ponderações sobre o real papel desta Política Pública, ainda pela desconfiança de que esta poderia ser uma derivação da censura.

Desmistificando esta desconfiança, o modelo brasileiro foi construído a partir da participação de órgãos públicos e da sociedade civil, e é exercido de modo objetivo

e democrático, a fim de possibilitar que todos os interessados na informação pudessem participar de sua construção, difusão e consolidação.

O processo de classificação indicativa adotado pelo Brasil considera a corresponsabilidade da família, da sociedade e do Estado na garantia à criança e ao adolescente dos direitos à educação, ao lazer, à cultura, ao respeito e à dignidade. Essa política pública consiste em indicar a idade não recomendada, no intuito de informar aos pais, garantindo-lhes o direito de escolha.

Entender a liberdade de expressão como sendo um direito fundamental do homem, como preceito para garantir a manifestação de opiniões, ideias e pensamentos sem retaliação ou censura, seja por parte de governos, órgãos privados ou públicos, ou outros indivíduos, é fundamental e inequívoco, dentro de uma sociedade democrática.

Para referendar tal análise, foi criado o Guia Prático da Classificação Indicativa, que ajudou a consolidar a política pública de Estado e seus símbolos, que hoje são reconhecidos pela maioria das famílias, que os utilizam para escolher a programação televisiva, os filmes e os jogos que suas crianças e adolescentes devem ou não acessar.

A maior atribuição e responsabilidade dessa política pública - que possui critérios em constante atualização e desenvolvimento, além do acompanhamento sistemático por especialistas e acadêmicos - é prestar informação às famílias brasileiras sobre o conteúdo de produtos audiovisuais, em relação à adequação de horário, local e faixa etária para serem exibidos. Ou seja, a Classificação Indicativa tem como principais objetivos proteger crianças e adolescentes de conteúdos a eles inadequados e possibilitar aos pais ou responsáveis decidir se os filhos devem ou não assistir a determinados programas.

Desta maneira, a Classificação Indicativa torna-se, na verdade, o maior indicador de que a censura institucional, experimentada pelo Brasil em diversos momentos de sua história e, mais recentemente, no governo de exceção, não se aplica à presente conjuntura sociopolítica. Não compete, portanto, ao Executivo, proibir

filmes, cortar cenas e vedar o acesso da população à qualquer tipo de obra, bem como promover qualquer restrição à manifestação do pensamento, à criação, à expressão ou à informação.

Deve-se entender que o Estado não pode se furtar de sua responsabilidade de garantir os direitos aos seus cidadãos e, no caso desta política pública, às crianças e aos adolescentes. O direito à informação não pode ser confundido ou eclipsado pela exibição de qualquer conteúdo, sem o devido dever de cautela por parte dos envolvidos, apenas para garantir os níveis de audiência desejados.

A partir desta premissa, entende-se que na real democracia, é de responsabilidade de todos, ao exercer e exigir a aplicabilidade de formas de controle sobre a comunicação social, para que esta possa atender a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; promover a cultura nacional e regional e respeitar valores éticos e sociais, que também estão previstos na carta Magna do país. Portanto, ao contrário da censura institucionalizada, a Classificação Indicativa torna-se mais uma ferramenta de consolidação da democracia.



A CLASSIFICAÇÃO DOS FILMES NA FRANÇA HISTÓRICO DAS GRANDES EVOLUÇÕES DO SISTEMA 1945-2018

Pierre Chaintreuil¹

Introdução

O cinema nas salas: um regime a parte

Nos seus primeiros anos o cinema era considerado mera atração de parque de diversões, um “espetáculo de curiosidades”; isso certamente explica que até hoje esteja sujeito a um sistema de fiscalização de exceção. Enquanto a criação cinematográfica goza das garantias usuais à **liberdade de expressão e de criação**, a exploração das salas de cinema é **a única prática cultural a ser enquadrada num regime especial de polícia, que inclui uma autorização prévia** a qualquer exibição pública. Não é aplicado nenhum controle deste tipo, exercido a priori, sobre qualquer outra atividade cultural, seja o teatro ou o livro, por exemplo.

A especificidade do sistema de classificação francês também tem a ver com o fato de que o escopo dessa classificação é muito limitado já que se restringe apenas à **exibição nas salas de cinema**: à diferença do que pode ocorrer em alguns outros países (Grã-Bretanha, Países-baixos), as demais mídias – televisão, edição DVD, VOD, internet... – não são contempladas ou somente de forma indireta.

Censura?

O que fazem a Comissão e o Ministro que toma a decisão?

A palavra censura nunca aparece nos textos para qualificar oficialmente essa atividade. Como veremos, as diversas mudanças ocorridas no sistema sempre

¹Pierre Chaintreuil é diretor do departamento de cinema do CNC (Centro Nacional de Cinema e de Imagens de Animação, na França). Inicialmente formado em direito, cotinuou seus estudos no Conservatório livre de cinema francês e entrou para o CNC em 1990 como adjunto ao secretário da Comissão de classificação de obras cinematográficas, que atua diretamente junto ao ministro de cultura. Em 1998, assim que foi criado o serviço de vistos e classificação, Chaintreuil tornou-se chefe do departamento.



foram pautadas pela determinação de se distanciar da censura e de afirmar o zelo pela proteção da obra. A Comissão se denominou Comissão de fiscalização dos filmes, depois Comissão de fiscalização das obras cinematográficas, e Comissão de classificação das obras cinematográficas.

Entre 1945 e hoje, diversos textos legislativos e regulamentares trouxeram alterações, marcando, muitas vezes, guinadas decisivas na classificação. Sem ser maniqueísta, devemos admitir que todo o processo resulta de **um frágil equilíbrio entre o respeito à liberdade de expressão e de criação e imposições variadas, conforme as épocas, desde a proteção dos bons costumes e da ordem pública, em 1945, à proteção da infância e da adolescência como e o caso hoje.** Algumas reformas enfatizaram o respeito à criação e à integridade da obra, enquanto outras tinham como objetivo reforçar a proteção dos jovens espectadores.

A portaria de 3 de julho de 1945: o esboço de um sistema

Foi a lei, uma portaria de 3 de julho de 1945, que instalou as bases do sistema de fiscalização dos filmes ainda hoje vigente, isto é, **a criação do visto de exibição cinematográfica que deve ser emitido previamente, antes de qualquer exibição em salas de cinema.** O visto é **decisão ministerial** tomada após parecer de uma **Comissão ad hoc**, paritária na época, com 9 representantes do Governo e 9 representantes da classe cinematográfica.

A Comissão pode propor:

- autorizar o filme para **todos os públicos**,
- proibi-lo para **menores de 16 anos**,
- proibi-lo **totalmente**,
- exigir **cortes**,
- proibir a sua **exportação** por completo, para determinados países ou regiões específicas.



O decreto de 19 de janeiro de 1961: a legitimação do sistema

A proteção da infância e da juventude se torna a motivação principal para a fiscalização

No início dos anos 1960, registrava-se um incremento das interdições pronunciadas localmente pelos prefeitos no território de seus municípios. A fiscalização em nível nacional nunca impediu os prefeitos, que têm essa prerrogativa, de proclamar proibições de filmes na sua cidade. (*O filme “Ligações perigosas” de Roger Vadim foi vetado totalmente nas cidades de Le Mans, Marselha, Nice e Calais*).

Estava muito atuante também naquela época, um poderoso lobby de associações de defesa da família contra o que chamavam de escalada da violência e do erotismo no cinema.

Tais motivos levaram o governo a reformar o sistema vigente desde 1945. O decreto de 19 janeiro 1961 especificou em detalhes a fiscalização cinematográfica. A ênfase é colocada definitivamente na proteção da juventude e não mais, como em 1945, no respeito aos bons costumes e à ordem pública.

Nova composição: acaba a paridade entre representantes dos profissionais e do governo. É criado um colégio que reúne especialistas da proteção da juventude.

Novas proibições: o leque de restrições é ampliado: de agora em diante, a Comissão tem a opção de propor a interdição para menores de 18 anos ou para menores de 13 anos.

Continua aplicável a ***interdição total***.

A Comissão também pode requerer **interdições de exportação:** durante anos, o visto de exportação ficou atrelado ao visto de exibição e as restrições à exportação eram **parte expressiva da atividade da Comissão**. O **Ministério de Relações Exteriores** era a principal fonte das restrições, que visavam principalmente evitar que sejam exibidos nos cinemas estrangeiros, tanto filmes que pudessem prejudicar a imagem da França (em especial das suas forças armadas) quanto

filmes que criticassem negativamente os países com os quais a França queria manter relações diplomáticas pacíficas.

A pré-censura: O decreto de 1961 torna obrigatório o sistema do parecer prévio da Comissão, mais conhecido como “pré-censura”. Antes das filmagens, a Comissão analisa os roteiros entregues pelos produtores e emite seu parecer sobre os riscos de proibições potenciais nos quais os filmes podem incorrer se forem encenados dessa forma. A Comissão pode então propor ajustes no roteiro original eliminando tais riscos. É uma etapa importante da escrita definitiva do filme e uma oportunidade de intenso debate entre a Comissão, as produtoras e os diretores dos filmes. A Comissão pode dar um parecer em várias etapas da escrita, seja a respeito de uma simples sinopse ou da exposição de justificativas, como também sobre os diálogos definitivos. Os ajustes sugeridos podem ser significativos e alterar profundamente o significado do filme.

Os cortes: O decreto confirma a prerrogativa da Comissão de condicionar seus pareceres a alterações ou cortes nos filmes a ela submetidos. As versões definitivas exibidas nos cinemas, às vezes serão muito distintas da ideia original do autor. *(Podemos dar o exemplo, em 1953, do filme “A Sarjeta Foi Meu Berço” de Luis Saslasky, adaptação de um romance de George Simenon, no qual um rapaz, vivido por Daniel Gélin, que passa todo o período da ocupação alemão, no bordel mantido pela sua mãe, na Alsácia, leva uma vida de diletante, entregando-se à preguiça e aos prazeres da carne. A Comissão, na época bastante rigorosa a respeito de tudo que envolvia a imagem da França ocupada, fez questão de mandar tirar do filme qualquer alusão ao fato que a ação se desenvolvia na França: pediram para os produtores acrescentarem um letreiro no início indicando que “a ação se desenvolve em algum país da Europa central”. Depois, pediram algumas alterações: ocultar uma placa de rua muito reconhecível com um efeito de neblina, eliminar um plano no qual se vê uma fachada com os dizeres “Ecole communale” [Escola Municipal], a alteração de um plano com notas de um banco francês muito identificáveis. Só depois de três análises sucessivas foi que o filme conseguiu um visto com interdição para menores de 16 anos).*

A lei de finanças de 30 de dezembro de 1975 e a classificação X

Sob a presidência de Valéry Giscard d'Estaing, frente à proliferação dos filmes eróticos e pornográficos, avalia-se que é mais eficiente tributar.

No meio dos anos 70, **Michel Guy**, Ministro da Cultura recebe a incumbência de “**liberalizar**” o cinema, em especial, acabando com as interdições totais: das 40 **interdições totais** propostas em 1975 pela Comissão, ele não sancionaria nenhuma.

A década de 1970 também é uma época na qual o **cinema erótico e pornográfico se desenvolve**: florescem nos telões várias produções, do erótico-comercial, para um público muito amplo, ao estilo de “Emmanuelle”, até os filmes de sexo explícito procedentes dos Estados Unidos, do tipo “Antologia do prazer”.

Michel Guy tem de enfrentar um problema novo: até então quando a representação do sexo era explícita, a Comissão não tinha outra escolha a não ser decidir pela interdição total. Daí a ideia de criar uma restrição específica, que deixaria os filmes pornográficos serem vistos pelos livremente pelos espectadores adultos (maiores de 18 anos, já que em 1974, a maioridade civil passa de 21 anos para 18 anos).

Uma hiper-tributação

Embora no fundo, a premissa da reforma é de autorizar a exibição dos filmes pornográficos para adultos, o caminho escolhido pelo governo não chega a incentivar a produção desses filmes, mas sim pretende contê-la, ao instituir um regime fiscal específico, classificando-as. De agora em diante, como filmes “X”: trata-se principalmente de **tributar pesadamente** essas produções, de **retirar qualquer apoio** do Centro Nacional do Cinema – CNC – e de confina-los **em cinemas especializados**. Os artigos 11 e 12 da lei de finanças de 30 de dezembro de 1975 estipulam os novos dispositivos, que contemplam não só os filmes “de cunho pornográfico”, como também os filmes “de incitação à violência”.

Cinemas especializados



Os filmes também precisam ser exibidos em **cinemas especializados**. Enquanto explode o número de cinemas especializados em filmes de cunho pornográfico, a partir do início da vigência das novas medidas (em algumas cidades, até 70% ou 80% dos cinemas se dedicam aos filmes X), **nunca haverá cinemas especializados em “filmes de incitação à violência”**.

Hoje, embora ainda esteja presente nos textos, a classificação X caiu em desuso. Os últimos filmes assim classificados o foram em 1996, quando a comercialização dos filmes pornográficos se desinteressou da exibição nos cinemas, adotando um formato muito mais prático para os seus adeptos: a fita VHS. As salas especializadas também foram desaparecendo uma a uma (a última, o Beverley, acabou de fechar as portas em Paris, no fim de 2017).

O decreto de 23 de fevereiro de 1990: a reforma Lang

O texto marca o desejo de afastar qualquer ideia de censura; mas a manutenção da interdição total põe em xeque o objetivo anunciado.

Em maio de 1981, com a chegada da esquerda ao poder, o novo Ministro da Cultura, Jack Lang resolve reformar a classificação. Um dos artífices da reforma est Jean François Théry, juiz do Conselho de Estado (um equivalente do STF), Presidente da Comissão durante mais de vinte anos, que publicaria suas reflexões em um livro cujo título sintetiza o espírito da reforma: **“Para acabar de vez com a censura”**.

As novas disposições constam de um **decreto de 23 de fevereiro de 1990**.

Composição

A **composição da** Comissão é alterada: aos colégios dos Ministérios, dos especialistas e dos profissionais é acrescentado um **colégio de 4 jovens** com idades entre 18 e 25 anos: os autores da reforma avaliam que é interessante dar voz àqueles cuja sensibilidade está mais próxima a dos espectadores menores que se pretende preservar.



Idades das interdições

Outra alteração marcada pela determinação de flexibilizar o sistema, a redução dos limites das interdições por idade de **18 anos para 16 anos e de 13 anos para 12 anos**.

O fim da censura em 3 medidas simbólicas

Outras três medidas também sustentam a determinação de acabar com a ideia da censura e de promover uma ruptura definitiva com o decreto de 18 de janeiro de 1961:

O fim do parecer prévio com base no roteiro ("**pré-censura**" cf. acima);

o fim dos **cortes** solicitados e negociados pela Comissão;

e, por fim, a **mudança de nome**: a Comissão de *fiscalização* torna-se Comissão de *classificação*. (Entretanto, cabe reconhecer que a palavra "censura" ainda é usualmente empregado no dia-a-dia, em especial entre os produtores, distribuidores e proprietários de salas de cinema).

Continua vigente a interdição total

A reforma, porém, não alcançará plenamente seus objetivos: apesar dessas novas disposições de inspiração liberal, a eliminação da interdição total, que seria um ponto alto da reforma, não foi adotada.

Os decretos de 12 de julho de 2001 e de 4 de dezembro de 2003

Longe do sopro liberal que marcara a reforma Lang, essa nova reforma constitui-se numa resposta às ações judiciais da ONG Promouvoir e visa alinhar os textos relativos à classificação com o código penal.

Quando em maio de 2000, a Comissão analisa o filme "**Baise-moi**" de Virginie Despentes e Coralie Trin Thi, não tem outra escolha a não ser adotar uma interdição para os menores de **16 anos com aviso**: classificar o filme "X" na categoria das obras de cunho pornográfico seria o mesmo que proibir totalmente o



seu lançamento, já que todos os cinemas especializados que poderiam exibi-lo já fecharam. Além do mais, o filme, embora contenha cenas de sexo não simuladas, não se **destina ao público usual dos filmes pornográficos**, e com isso não pode ser classificado X.

A ONG Promouvoir, próxima da extrema-direita e dos movimentos católicos integristas recorreu junto ao Conselho de Estado (o equivalente do STF) da decisão da Ministra da Cultura, Catherine Tasca.

O visto foi cancelado e a exibição interrompida 3 dias depois do lançamento. O Conselho de Estado decidiu que era necessário o restabelecimento de uma interdição para menores de 18 anos sem classificação X, para que o regime de classificação continue **juridicamente consistente com as disposições dos artigos 227-23 e 24 do código penal** (*o fato de fabricar, transportar, ou divulgar uma mensagem de cunho violento ou pornográfico é sujeito a pena de três anos de prisão e de multa de 75.000 euros quando essa mensagem é suscetível de ser vista ou percebida por um menor*).

O decreto de 12 de julho de 2001

O decreto de 12 julho de 2001 **restabelece a proibição para menores de 18 anos (sem classificação X)**. Essa nova interdição é muito mal recebida pelos profissionais e os defensores da liberdade de expressão, sendo vista como um retrocesso e uma volta à ordem moral. Para limitar o descontentamento geral e manter o caráter excepcional dessa classificação, decide-se que a medida só pode ser proposta pela Comissão por **maioria de 2/3**. Não se demorou a entender que o colégio dos profissionais, com seus 9 votos, dispunha na prática de uma **minoridade de bloqueio**, tornando ilusória a aplicação da nova regra.

O decreto de 4 de dezembro de 2003

Esse novo decreto substituiu a maioria de 2/3 por critérios no mérito

O decreto de 4 de dezembro de 2003 trouxe nova alteração dos textos. Substituiu a maioria qualificada por uma maioria simples e limitou o emprego da interdição para menores de 18 anos sem classificação X por critérios no mérito; são os mesmos que motivaram a decisão do Conselho de Estado acerca do filme “*Baise-moi*”: essa interdição diz respeito aos ***filmes que incluem cenas de sexo não simuladas ou de fortíssima violência mas que, pela maneira como são filmadas e a natureza do tema tratado, não justificam a classificação X.***

Alterações da composição

A Comissão também sofreu alterações na sua composição que visavam reforçar a presença de especialistas da proteção da infância: desde 2002, já tinham assento no colégio de especialistas a **Defensoria das crianças**, sendo o **Ministério da família** o órgão mais representado na Comissão, já que escolhia os candidatos para 2 assentos no colégio de especialistas, 1 assento no colégio dos Ministérios e 1 assento no colégio dos jovens.

O decreto de 8 de fevereiro de 2017

Diante dos repetidos ataques da ONG Promouvoir, este novo texto visou dar à Comissão maior liberdade de avaliação quanto aos critérios aplicáveis nas proibições para menores de 18 anos.

Multiplicação dos recursos e judicialização da classificação

Desde o caso “*Baise moi*”, a história da classificação foi pontuada pelas sucessivas ações judiciais impetradas pela **ONG Promouvoir pedindo sistematicamente** a anulação dos vistos dos filmes mais emblemáticos com cenas de sexo ou fortíssima violência: “*Ken Park*” de Larry Clark, “*9 Canções*” de Michael Winterbottom, “*Ninfomaníaca*”, “*Anticristo*” de Lars Von Trier, “*Azul é a cor mais quente*” de Abdelatif Kéchiche, “*Love*” de Gaspard Noé, “*Jogos Mortais: O Final*”, “*50 tons de cinza*”, “*Festa da Salsicha*”...



Há uma **judicialização** da classificação: a jurisprudência do Conselho de Estado é que dita a regra e define o escopo de aplicação da proibição para menores de 18 anos.

Morosidade do processo e decisões contraditórias

O processo na justiça administrativa é demorado e as sucessivas conclusões e sentenças dos diversos tribunais podem ser contraditórias; podem se passar vários anos entre a primeira ação (via de regra um pedido de liminar suspensiva no lançamento do filme para interromper a exibição) e a sentença definitiva de mérito. *Para “Jogos Mortais: O Final” por exemplo, a primeira ação, um pedido de liminar suspensiva foi julgado em 6 de dezembro de 2010, com uma decisão mantendo o visto com proibição para menores de 16 anos emitido pela Ministra e o último recurso até agora, junto ao Conselho de Estado foi julgado cerca de 4 anos e meio depois, em 1 de junho de 2015, com uma decisão cancelando o visto do filme. Há muito tempo, o filme havia saído do circuito comercial.*

Com isso, mostrou-se necessária uma nova reforma:

No fim de 2015, Jean-François Mary, então presidente da Comissão de classificação recebeu da Ministra da Cultura e da Comunicação, a Sra. Fleur Pellerin, **a missão de promover uma reflexão visando reformar o processo de classificação**, para acabar com o caráter automático da imposição da proibição para menores de 18 anos, por conta dos textos vigentes e da sua interpretação pela jurisprudência administrativa. **A presença de cenas de sexo não simuladas** em um filme implicava de maneira quase que automática a sua interdição para menores de 18 anos.

Decreto nº 2017-150 de 8 de fevereiro de 2017

Os novos dispositivos deram à Comissão maior liberdade de avaliação, ao eliminar a referência ao caráter simulado ou não das cenas de sexo.

Conforme as recomendações do relatório entregue por Jean-François Mary no início de 2016, a reforma foi concretizada com a publicação do decreto n° 2017-150 de 8 de fevereiro de 2017.

Em termos de critérios, **foi abandonada a referência ao sexo não simulado**, substituída por uma formulação que dá à Comissão maior liberdade de avaliação: o visto de exibição só pode vir acompanhado de proibição para menores de 18 anos ***se a obra incluir cenas de sexo fortíssima violência suscetíveis de perturbar gravemente, em especial pelo acúmulo, a sensibilidade dos menores, de apresentar a violência sob uma luz favorável ou banalizando-a.***

Com isso, a Comissão já pôde decidir que um filme como “*O pornógrafo*” de Bertrand Bonello, em que pese a presença de uma cena de sexo não simulado, porém isolada, fosse proibido apenas para menores de 16 anos.

O novo texto também estipula como a Comissão pode optar entre a proibição para menores de 18 anos e a proibição para menores de 18 anos com classificação X: cabe considerar o ***partido estético ou o processo narrativo que embasa a obra*** que podem justificar que o filme não seja classificado X. Este aspecto da nova regulamentação remete ao que especificava o texto anterior, no qual, para operar a mesma distinção entre as proibições para menores de 18 anos, a Comissão deve considerar ***a maneira como as cenas em questão eram filmadas, além da natureza do tema tratado.***

Simplificação dos recursos na justiça administrativa

Visando encurtar os prazos dos trâmites judiciais, a reforma alterou as disposições do código de justiça administrativa: não é mais necessário ingressar num primeiro momento no tribunal administrativo; de agora em diante é a Corte administrativa de apelações que é competente em primeira e última instância para julgar recursos referentes a vistos de exibição.

Tramitação agilizada e uma única decisão ajudam a superar as dificuldades com uma justiça até então marcada pela morosidade dos processos e os sucessivos e, às



vezes, contraditórios julgamentos dos tribunais administrativos, da Corte administrativa de apelações e do Conselho de Estado.

Essas normas são recentes e a Comissão ainda não precisou lançar mão dos novos critérios para se pronunciar, nem o Conselho de Estado teve que julgar da sua boa aplicação pela Comissão.

A ONG Promouvoir permanece atuante, já que ingressou com um recurso para cassar o decreto da reforma, recurso negado pelo Conselho de Estado, e que atacou recentemente o visto “*todos os públicos*” dado pela Ministra ao filme “**50 tons mais claros**”, conseguindo a proibição para menores de 12 anos, via liminar.

Conclusão

A proteção da infância e o respeito à integridade da obra como fio condutor das sucessivas evoluções

Todas essas sucessivas alterações são pautadas por diretrizes constantes: limitar o escopo de atuação da Comissão de classificação apenas à **proteção da infância e da juventude**, excluindo qualquer classificação inspirada por motivações moralistas, políticas, religiosas, etc. As também sucessivas alterações na composição da Comissão comprovam a preocupação em fortalecer a sua competência em matéria de proteção da infância (colégio dos especialistas, Defensoria das crianças, maior espaço para o Ministério da Família...).

Também foram pautadas pela preocupação em limitar os cerceamentos que se pode impor – em nome da proteção da infância e da adolescência – à liberdade de criação. Impera o princípio da **preservação da integridade da obra**: fim dos cortes nos filmes, sem critérios pré-definidos determinando automaticamente as proibições para menores de 12 anos e de 16 anos, tendo a Comissão total liberdade para avaliar as restrições adequadas, considerando cada filme como um caso único).

Um sistema bem aceito pelos profissionais e os espectadores

Considerando que se trata de limitar a liberdade de criação, e que a classificação é um mal necessário para alcançar os objetivos de proteção dos jovens espectadores, o sistema atual pode ser considerado o menos pior dos sistemas possíveis.

O princípio é bem aceito entre os profissionais que prezam a proteção proporcionada por uma decisão Ministerial contra os riscos de municipalização das proibições (interdições locais decretadas pelos prefeitos no território municipal) e as contingências da judicialização (interdições decretadas pelo juiz administrativo).

Os espectadores também estão satisfeitos: são bastante raras as reclamações enviadas às empresas exibidoras ou ao Serviço de vistos, até mesmo, diretamente à Ministra da Cultura. A Comissão assiste a cerca de 700 longas metragens e 600 curtas metragens ao ano, e os filmes problemáticos cabem nos dedos de uma única mão.

Os efeitos secundários da classificação

Restrição das exhibições

Está cada vez mais difícil um filme com interdição para menores de 16 anos e de 18 anos encontrar salas de cinema que aceitem exibi-los. Hoje, algumas redes recusam sistematicamente tais filmes nas suas salas. A prática, que parece estar se generalizando, nasceu após os incidentes provocados por grupos de adolescentes que foram assistir determinados filmes de horror, como “Annabelle”.

A autocensura dos autores de filmes coproduzidos pelos canais de TV

As proibições decretadas pela Comissão foram aproveitadas pelo Conselho Superior do Audiovisual para determinar as faixas de horário durante as quais filmes de cinema podem ser exibidos na televisão: com isso, um filme vetado em sala de cinema para menores de 12 anos não será exibido em horário nobre na televisão. Ora, hoje os canais de televisão investem alto na produção de filmes de cinema (através de coprodução ou de pré-compra) e é cada vez mais interessante e lucrativo para elas dispor de um filme para o público mais amplo, que possa ser exibido em horário nobre. Com isso, alguns canais já preveem nos contratos o



cancelamento da sua participação financeira caso o filme comercializado não seja liberado para todos os públicos. É razoável pensar que a ameaça de corte do financiamento do canal de TV tenha o poder de influenciar tanto o produtor quanto o autor, desde o momento em que se escreve o filme, até a montagem final.

O que ainda pode um corpo? Da intolerância à diferença

Luiz Camillo Osorio¹

Resumo: Discutir a performance *La Bête* de Wagner Schwarz a partir das questões levantadas depois da sua apresentação no 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, 2017. Um pequeno recorte descontextualizado da performance gerou uma reação de intolerância e violência, com desdobramentos legais e políticos. Trata-los a luz da pergunta sobre o que pode um corpo e pondo em foco a liberdade de expressão, o convívio com a diferença e o poder simbólico da arte de presentificar o desconhecido, é o que se pretende neste artigo.

Abstract: Discuss the performance *La Bête* by Wagner Schwarz, presented at the 35th Panorama da Arte Brasileira at MAM-SP, 2017. An appropriation of a small and de-contextualized fragment of the performance launched a violent and intolerant reaction. This article asks what can a body do, bringing to focus liberty of expression and the symbolic power of art with its capacity to present the unknown.

Palavras-chave: *La Bête*, performance, liberdade de expressão, arte e política.

De início, minha resposta aos desdobramentos tóxicos relacionados à performance *La Bête* de Wagner Schwarz, apresentada no 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP/2017), do qual fui o curador, foi o silêncio. Não por não ter o que falar, mas por ter ficado simultaneamente paralisado e focado diante da necessidade de responder aos ataques na justiça e no Senado Federal. Por um lado, o trauma que cala, por outro, a necessidade de concentração para, junto aos advogados, dar uma resposta objetiva e serena às acusações absurdas que surgiram.

O mais difícil nisso tudo era encontrar um modo razoável de falar sobre o que se passava sem cair na armadilha retórica de aceitar os termos da narrativa daqueles que nos acusavam. A leitura que se disseminava do que era a performance *La Bête* estava completamente deslocada do seu campo semântico. Ao mesmo tempo em

¹Professor Associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Bolsista do CNPq e Curador do 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP).

que precisávamos redefinir os termos do debate, não podíamos escapar do compromisso de ter que atuar em um outro campo, indo além daquele que estávamos habituados. Não discutíamos com especialistas em arte, nem com um público minimamente sintonizado com este jogo de linguagem. Entrávamos em outro território e não dava para recuar. Muitas vezes os trabalhos produzem deslocamentos e nos convocam para o inesperado. Este foi um caso radical, atravessado por um nível de intolerância difícil de digerir. Encontrar o tom certo para as respostas era – e segue sendo – um esforço que deve se fazer caso a caso. O perigo, como explicitou Nuno Ramos em artigo por ocasião de sua instalação *Bandeira Branca* fechada depois de polêmica na Bienal de 2010, é que somos tragados pela histeria de opiniões que já de antemão definem o que é o trabalho e que ele é imoral, “como nos pesadelos ou nos linchamentos, não é possível responder a acusações desta ordem, que circularam pela internet e no boca a boca com força insaciável, criando um caldo de cultura próximo à violência e à intimidação” (RAMOS, N.; 2010; P.1). Os termos da intolerância demandam uma resposta jurídica, enquanto que o debate deve procurar os termos que restituam ao trabalho um mínimo de coerência e um quadro de referência mais alargado que aquele inicialmente definido pela polêmica.

No caso do *La Bête*, de modo a restituir minimamente o contexto da performance, cabe explicitar que ela acontecia em um museu, que havia sinalização sobre a nudez, que todos ali estavam cientes disso e ninguém era obrigado a assistir à performance, que a criança estava acompanhada dos pais, que a nudez nesta performance não tem qualquer apelo sexual, erótico, muito menos pornográfico, que ela só aconteceria na noite da abertura, que fazia referência a uma obra histórica da arte brasileira (os *Bichos* de Lygia Clark), que este diálogo remetia à proposta da curadoria e ao conjunto dos outros trabalhos expostos naquele Panorama - que discutia a atualidade de um texto de Hélio Oiticica de 1967 e os 50 anos da *Tropicália*. Além disso, cabe discutir também a importância da liberdade de expressão, o papel pedagógico dos museus, os diferentes modos de lidar com a nudez e o quanto a arte nos obriga a pôr em causa nossas convenções e formas de vida cristalizadas.

Explicitou-se ali nossa dificuldade, falo agora da sociedade brasileira contemporânea, em lidar com as diferenças e com o campo simbólico da arte. O ir além do dado, do que já é sabido e é reconhecível, é parte do modo como a arte abre novos e, às vezes, arriscados horizontes de sentido. Este ir além não se descola do real, mas o desloca, ampliando-o e complicando-o. A arte é um “exercício experimental de liberdade”, mas também uma afirmação da complexidade. Lidar com o fenômeno artístico, se é que ainda nos interessa falar em arte, significa estar disposto a enfrentar um não-saber instigante, que nos obriga a pensar e sentir por conta e risco próprios. Mais fundamental ainda, é que o que sentimos e pensamos nos leve na direção dos outros que com nós compartilham aquele significante aberto e que buscam, na pluralidade, uma comunidade de sentido por vir. Às vezes este compartilhamento se dá na forma da discordância, do dissenso, do não chegar a um sentir em comum; sendo que os termos usados para traduzirmos nossos sentimentos e diferenças ajudam-nos a compreender melhor, de forma mais complexa, o mundo em que vivemos. O que nos foi jogado na cara neste episódio em torno do *La Bête* é que tem uma quantidade superlativa de pessoas, inclusive “pessoas de bem”, que não estão nem aí para a complexidade, que se acham acima das diferenças e que afirmam seus valores e suas verdades sem qualquer hesitação; além de estarem dispostos a eliminar o outro se isso implicar algum deslocamento de valores estabelecidos.

Em que medida a arte, depois de tudo o que vimos ao longo do século XX, ainda produz desconforto? A performance *La Bête* foi escolhida para o 35º Panorama por sua relação direta com o corpo e com o espectador. Considero o texto de Oiticica “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de 1967, um divisor de águas, que introduz novos critérios críticos e poéticos para pensarmos a arte contemporânea a partir do momento traumático instaurado pelo golpe militar de 1964 e pelo desencanto generalizado com o projeto moderno. Se, por um lado, ele derivava de um contexto específico brasileiro, por outro, suas postulações ultrapassavam esta delimitação geopolítica e apontavam para desafios inerentes ao fazer artístico *tout court*. As seis tendências discutidas neste texto abriram o caminho para uma discussão do



contemporâneo no que diz respeito às relações entre arte, política, cultura popular, produção coletiva, experimentação.

Fui apresentado a este trabalho do Wagner Schwarz por Lia Rodrigues. Quando comecei a pensar sobre este projeto do Panorama a primeira pessoa com quem fui conversar foi com ela. O campo da dança me parecia fundamental para discutir a “linha evolutiva” da arte brasileira que juntaria a participação Neoconcreta e o corpo performático (frágil-potente) tropicalista. Vejo a dança hoje como uma linguagem artística radical justamente por sua questão física, pela ação do corpo não necessariamente virtuosa, mas que sabe de si e que se desdobra na procura por movimento vital. Parte de sua força expressiva é a fragilidade de se mostrar enquanto gesto hesitante, que sabe dos seus limites e de quão mais livre ele é assumindo esses limites. Não se reduzir ao objeto é uma forma do corpo resistir à mercadoria. Coisa rara e difícil. Neste aspecto, a apropriação do *Bicho* de Lygia Clark em *La Bête* me parece crucial dada as constantes diluições desta obra – especialmente na sua dimensão participativa - pelas imposições institucionais e comerciais. Nada contra sua inserção na história da arte e sua impressionante escalada no mercado de arte; entretanto, é junto a esta legitimação que devemos trabalhar pela sua inadequação e pela incansável vontade de desejar esgotar-se no ato. Este retorno ao ato e à inadequação é determinante a *La Bête*. Há neste devir-*bicho* de Wagner Schwarz um corpo passivo do dançarino que se mantém no máximo de tonicidade para se sustentar diante dos movimentos que lhe são impostos pelo outro. Ao longo de mais ou menos 40 minutos o artista-*bicho* fica ali vulnerável e disponível ao manuseio.

Esta entrega ao outro é o grande risco da peça. Tudo pode acontecer e a responsabilidade de quem age determina os rumos do movimento. Como escreveu Lygia Clark em 1966 em um texto intitulado *Nós recusamos*, depois de recusar todas as condições do fazer artístico convencional, ela acrescenta: “propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização na duração” (CLARK, L.; 1999, p.211). Esta precariedade é própria ao risco da participação, de uma obra-processo, de um não saber como as coisas acontecem e estar aberto ao

movimento e à transformação. A impressionante disponibilidade do corpo do artista, sua procura por alguma estabilidade e a incorporação do processo como condição vital da forma, demanda de quem participa uma dose mínima de cuidado, algo tão relevante diante da precariedade. Mais que relevante, necessário, em uma época de excessiva precariedade e reduzido cuidado.

É difícil levar o corpo e a dança para uma exposição. Eles trabalham a duração, não sabem como permanecer, não gostam da imobilidade. Desde o momento em que decidimos, eu e Wagner, levar *La Bête* para o Panorama, a questão de como desdobrar a performance ao longo do período expositivo colocou-se para nós. Várias possibilidades foram discutidas, com este desafio provocando alguma troca de mensagens. Acabou que definimos apresentar no curso da exposição apenas uma edição em vídeo da performance em um monitor e deixar o quadrado de papelão onde ocorreria a performance como a memória do corpo ausente, uma espécie de vazio impregnado. Quis o destino, mesmo que à revelia da performance, que *La Bête* ocupasse todo o desdobramento do Panorama, que contaminasse tudo com a estridência da polêmica e da intolerância. Um parêntesis importante: deve-se ressaltar a perseverança do MAM-SP em manter a exposição aberta até o final e defender a liberdade de expressão; ambas atitudes que ficam nesta história como um exemplo de responsabilidade institucional. Falarei mais sobre isso a seguir.

Gostaria agora de retomar estes ecos do *La Bête* no sentido de compreendê-los como parte do processo de re-significação daquele corpo todo disponível ao outro, manipulável e resistente. De certa maneira, ele segue sendo deslocado a cada texto que se escreve, a cada momento em que com ele refletimos sobre o Brasil, sobre o que se espera da arte, o que queremos enquanto sociedade e o quanto estamos abertos à diferença ou inviabilizados para uma convivência plural. Todas estas perguntas são ecos que seguem. Ecos que acabam também reconfigurando reverberações anteriores da performance. Em crítica a uma apresentação de *La Bête* no Brasil em dezembro de 2015, a crítica de dança Helena Katz, em uma resenha no Estado de São Paulo – intitulada profeticamente “La Bête e a barbárie destes tempos sombrios” – ressaltava a vulnerabilidade do dançarino uma vez que



ele se vê sujeito a todo tipo de movimento imposto de fora, que testa seu corpo “no limite do desconforto, desequilíbrio e dor”. Desta vez no Panorama, não foi o limite da dor física que foi testado, mas da dor existencial de se ver refém da manipulação moralista a partir de um gesto inocente de uma mãe, ela mesma dançarina e amiga do artista, que entrou inesperadamente com a filha - e esta tocou no pé e na mão do “*Bicho*”.

No final do mesmo texto de 2015, Helena Katz faz um último comentário que cabe desdobrar: “E vai ficando muito claro que agora é assim mesmo: pode-se fazer com o outro o que se quer. *La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie avançar” (KATZ, H.; 2015, p.1). Curioso pensarmos que se havia aí o risco da violência dos participantes manuseando o artista-*bicho*, agora foi justamente a partir do toque lúdico de uma criança, fazendo cócegas no pé do artista, que se disseminou uma manipulação violenta por parte do público que não viu a performance ao vivo, mas um fragmento desvirtuado dela na internet. O corpo, ao que parece, não pode nunca se vincular à inocência do gesto infantil sem produzir desconforto e histeria. Mas como aquele corpo passivo, entregue ao gesto alheio, deserotizado, sem vontade própria, podia ser acusado de incitar a pedofilia? Como deixamos aparecer com tanta violência aquela barbárie que só viu o que quis e sem nenhuma capacidade de ir além dos discursos pré-fabricados, alimentados por ódio e intimidação?

Em texto recente no Jornal El País, a jornalista Eliane Brum faz uma interrogação fundamental a partir do escândalo suscitado pela performance: “O que perturbou tanto essas pessoas, homens e mulheres que encontramos o tempo todo no elevador ou no supermercado e que tudo indica não serem particularmente más? Tornou-se claro que aquilo que os perturbava era o corpo nu de um homem e o toque de uma criança. Não há justificativa para a violência. Os ataques são inaceitáveis e deixaram sequelas. Mas é necessário compreender o que é tão insuportável para essas pessoas, as que não são robôs nem membros das milícias de ódio, a ponto de se transformarem em linchadoras” (BRUM, E.; 2018, p.1). No transcorrer do texto, Brum vai trazendo questões bastante pertinentes sobre a

polêmica e sobre a violência sofrida pelo artista, pela mãe e, muito especialmente, pela criança. “É necessário perceber o quanto é absurda – ou mesmo violenta – a ideia de que um corpo nu de homem seja sinônimo de violência sexual”, acrescenta ela a certa altura, para logo em seguida, desdobrar a discussão na direção do quanto estamos alienando as crianças do mundo da vida e dos corpos com a nossa realidade mediada pelas mídias sociais. Reproduzindo uma reflexão da psicanalista Ilana Katz realizada a partir da performance e sua polêmica, ela vai desdobrando novas perguntas, “o que a gente transmite sobre estar com o outro para essa criança? O que é para ela estar com o outro? Qual é o lugar do corpo?” perguntas estas da maior pertinência. A criança, a mãe e o artista estavam lidando com a presença física e real dos corpos, fazendo isso, com o cuidado necessário, sem abrir mão da responsabilidade, do respeito, da tolerância. Todavia, segue o artigo, “era preciso destruir o corpo que teve a ousadia de se dar ao outro como objeto lúdico. Era preciso destruir o artista e, também, culpar a mãe por acreditar que é possível ter uma experiência de corpo presente. Assim como tornar vítima uma criança que não era vítima. Diante do espanto com a possibilidade dos corpos presentes sem violência, era preciso converter o acontecimento em violência, fazendo a denúncia de uma violência que nunca houve. E então, sim, violentar os corpos” (BRUM, 2018, p.1). Todas estas interrogações vão desdobrando a performance *La Bête*, oferecendo-lhe novas camadas de significação, explorando o que há aí de pedagogia e de matéria para esclarecimento e debate. O corpo fazendo política em seus gestos passivos e imprevisíveis, respondendo à intolerância, restituindo ao debate outros termos, novas afecções, menos estridência, mais cuidado com a precariedade que nos cerca.

Não querer saber o que houve e não querer diferenciar formas de nudez e de participação, não perceber o espaço da arte e do museu como um espaço do ver além do sabido e onde outras formas de vida e visões de mundo podem ser imaginadas, é querer fechar o campo simbólico de sua constante abertura para a diferença. Fechar o campo simbólico de suas virtualidades é uma maneira de desidratar nossa vida espiritual tornando-a refém da vida ordinária. Este fechamento do simbólico – a incapacidade de imaginar além do já visto e sabido e



experimentar a liberdade do desconhecido - remete diretamente para o retraimento da política no mundo contemporâneo. Tomo política aqui em um sentido menos institucional e mais como espaço de imaginar formas de viver juntos ainda não instituídas, mas que se viabilizam na negociação dos conflitos. Este momento é determinante para definirmos se ainda queremos reinventar a política ou se deixaremos a barbárie como legado para as gerações futuras.

De forma a contextualizar historicamente o acontecido e propor alguns desdobramentos possíveis na direção do fortalecimento de nossas instituições e da própria democracia brasileira - como lugar de convivência entre diferentes e de defesa da expressão das minorias - recuarei um pouco no tempo. Este recuo tem também o intuito de perceber o papel das instituições, sua capacidade de renovação e afirmação de direitos inerentes a uma sociedade aberta e plural. Por ocasião da exposição de NanGoldin no MAM-Rio, em 2012, com curadoria de Ligia Canongia e Adon Peres - período no qual eu era o curador do museu - uma onda de contestação começou antes mesmo da abertura. Isso se deveu ao cancelamento por parte do Oi Futuro às vésperas da abertura e da decisão, no calor do acontecido, de levá-la para o MAM dois meses depois - diga-se de passagem que o Oi Futuro manteve o patrocínio à exposição quando da sua vinda para o museu.

Evidentemente, com todo o barulho ecoado pela mídia, um oficial de justiça chegou ao museu já no dia da abertura com uma intimação acusando o MAM de incitar, com as imagens expostas, os crimes de pedofilia e violência à mulher. Toda uma ação jurídica e educacional foi montada para enfrentar a adversidade daquele momento. O museu “comprou” a briga e fez do episódio uma plataforma pedagógica através de um fórum de debates em torno da questão *o que significa expor NanGoldin?* A curadoria e o educativo do MAM - àquela altura coordenado por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan -, junto com advogados, sociólogos, psicanalistas, educadores e artistas, constituíram um espaço de discussão junto à exposição, buscando esclarecer o público em relação às questões levantadas pela obra de NanGoldin. O debate franco e aberto, ouvindo um leque variado de



perspectivas de abordagem, é sempre a melhor forma de enfrentar a estridência embrutecedora das polêmicas midiáticas.

Felizmente, o fim da história foi-nos favorável. Reproduzo agora um parágrafo do parecer do Ministério Público encaminhado ao fim da exposição, determinando o arquivamento do processo. Nele o Procurador da República Antonio do Passo Cabral faz o seguinte esclarecimento depois de um longo arrazoado: “A propósito, devo frisar, por dever de consciência, que muitas das fotografias experimentadas na exposição ora em análise parecem a este signatário completamente fora de tom e inadequadas. Não obstante, se jamais seria nosso objetivo impor nossos valores morais ou nossa visão de mundo a quem quer que seja, também estamos plenamente convictos que, no seio de um Estado Democrático, o *acesso* à arte é condição essencial para que haja debate, consenso e crítica”. Terminando, logo em seguida, com uma conclusão a meu ver impecável, a saber: “Sem embargo, a maior demonstração de amadurecimento institucional, em uma sociedade democrática e plural, é acomodar as divergências numa moldura de tolerância e reconhecimento da diversidade, até porque o dissenso depende da liberdade tanto quanto a concordância”².

Será que nosso “amadurecimento institucional” foi abalado nos últimos anos? Como buscar reforçá-lo para que sigamos com um mínimo de segurança jurídica diante da grita que quer atropelar princípios constitucionais básicos, antes de todos, o da liberdade de expressão? Trago também este episódio de 2012 à memória por duas razões que me parecem antecipar o que aconteceu em 2017 – com a sequência envolvendo o Queermuseum e o Panorama: 1 – a coincidência de um centro cultural corporativo recuar diante de exposições que produzam atrito e polêmica; 2 – o compromisso dos museus, enquanto instituições artísticas, na defesa das exposições independentemente do teor de crítica e de valores não canônicos veiculados pelas obras.

² Este parecer do Procurador encontra-se arquivado no Ministério Público Federal, ofício nº 4406/12/MPF/PRRJ/APC, datado de 3 de abril de 2012.

Não se trata, evidentemente, de negar o direito das instituições corporativas decidirem e terem autonomia sobre o que querem ou não expor. O ponto é vacilar diante de pressão conservadora ocasional e não sustentar o valor de atrito e a liberdade de expressão como determinantes da dimensão dissensual da arte em uma sociedade plural e democrática. Os dois casos ilustrados acima, somados ao do CCBB-Rio quando da censura a uma obra de Marcia X, mostram que os interesses corporativos muitas vezes falam mais alto do que o compromisso com a arte e seus atritos eventuais. É fundamental que as empresas patrocinem cultura e que venham a veicular suas marcas em instituições culturais próprias, mas como criar alguma regulação para que defendam os interesses artístico-culturais e não apenas os corporativos? Que tipo de diferença deveria ser pensada, por exemplo, no acesso à renúncia fiscal quando se trata de um museu e de um centro de cultura corporativo?

Vimos no rescaldo da polêmica de 2017 aparecer a discussão de classificação indicativa obrigatória nas exposições. Importante que o debate se faça. As novas formas de arte, a presença da performance e de meios expressivos não convencionais obrigam reflexão institucional, responsabilidade e adaptação legal. O objetivo, entretanto, não pode ser restringir o acesso, mas qualificá-lo e ampliá-lo. O museu é e deve continuar a ser um espaço educativo. Uma educação pautada na diversidade, na complexidade e no debate. Importante lembrarmos que no meio da polêmica do Panorama as escolas de São Paulo mantiveram as visitas sem qualquer alteração, evidenciando a credibilidade institucional do MAM-SP e a maturidade das escolas.

Um ponto importante que não podemos esquecer é relativo aos limites da arte. Quais seriam esses? Quem estabelece? Como imaginar uma auto-regulação institucional que escape de censura externa? Será possível imaginarmos compromissos relacionados a uma regulação institucional que não implique restrição à liberdade de expressão? Como apostar na liberdade de criação e respeitar o outro, o que não compartilha nossa forma de vida? Como ser intolerante na defesa da liberdade sem correr o risco de ser tolerante com o

intolerável? Nenhuma dessas questões é meramente retórica – não tenho uma resposta encaminhada para qualquer uma delas. Discutir limites a partir da afirmação do princípio constitucional e civilizatório da liberdade de expressão, implica trazer para os sujeitos autônomos um problema sempre circunstancial das condições concretas de cada ato. A liberdade é um imperativo a ser afirmado para que possamos assumir os conflitos, os incômodos e as diferenças como para parte de uma sociabilidade plural e em rede. Ela existe para que o jogo democrático – como respeito às vozes inapropriadas - possa seguir sendo jogado. Restringir a liberdade em nome do incômodo pode ser mais um veneno que um remédio. A restrição não pode vir como norma, pois esta sempre favorecerá o mais forte e hegemônico. O princípio de responsabilidade vem junto à autonomia de cada um e de todas as instituições, sem que isso implique a formulação de regras e de leis. A liberdade produz desconfortos e é melhor convivermos com eles que abriremos espaço para a censura. Como salientou o Procurador Geral da Índia, Soli Sorabjee, tratando deste assunto na complexa e plural democracia indiana contemporânea,

“Experience shows that criminal laws prohibiting hate speech and expression will encourage intolerance, divisiveness and unreasonable interference with freedom of expression. Fundamentalist Christians, religious Muslims and devout Hindus would then seek to invoke the criminal machinery against each other’s religion, tenets or practice. That is what is increasingly happening today in India. We need not more repressive laws but more free speech to combat bigotry and promote tolerance” (GARTON ASH, T.; 2017; P.227).

É diante destes embates que a liberdade e o corpo se afirmam ou sucumbem. Em alguma medida, a potência da arte tem a ver com sua incondicional adesão à singularidade, aos acontecimentos que abrem no tempo histórico a condição de seu passado e do seu futuro, sem determinismo de qualquer ordem. Neste aspecto quando dizemos que a arte é estranhamento e deslumbramento, estamos falando de um modo de sentir e pensar que não se submete ao já sentido ou pensado. É o lugar do heterogêneo, da “imaginação sem fio” que se projeta na construção de

uma comunidade por vir. A partir daí podemos começar a discutir as instituições de arte, seus papéis e competências e as possíveis redefinições de seus procedimentos jurídicos. Além disso, é a barbárie.

BIBLIOGRAFIA

BRUM, ELIANE – “A invenção da infância sem corpo”, El Pais, 12/3/2018 - https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html

CLARK, LYGIA – “Nós recusamos” in *Lygia Clark*, RJ, Catálogo exposição retrospectiva, Paço Imperial, 1999.

GARTON ASH, TIMOTHY – *Free Speech: ten principles for a connected world*, New Haven / London, Yale Universitypress, 2017.

KATZ, HELENA – “La Bête e a barbárie destes tempos sombrios”, O Estado de São Paulo, SP, 01/12/2015.

<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>

OSORIO, LUIZ CAMILLO – *Brasil por multiplicação: 35ª Panorama da Arte Brasileira*, SP, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

RAMOS, NUNO. – “Bandeira branca, amor”, Folha de São Paulo, Ilustríssima, 17/10/2010. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>



Conferência

Conferência de Edwy Plenel no Colóquio " A Censura à prova do tempo", Rio de Janeiro, em 3 e 4 de maio de 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=6P9QUGwiyks>

O Eterno Nascimento da Forma Fotopoemações de Anna Maria Maiolino

Bárbara Bergamaschi¹

Resumo: A série fotográfica intitulada *Fotopoemação* (1973 a 2011) da artista Anna Maria Maiolino é inspirada em seus poemas autorais e resultado de registros de suas performances. Híbridas como a artista são obras que transparecem uma constelação de *leitmotifs* que atravessam sua trajetória. Através de diferentes camadas de leituras, como Georges Bataille, Roland Barthes, Jacques Rancière, entre outros, sintetizamos em uma narrativa a tensão que atravessa o conjunto de suas obras, sem, no entanto, apaziguar as questões que suscitam. A análise opera dentro do gênero da crítica genética onde considera-se o processo como parte constitutiva da obra.

Palavras chave: Cena Expandida, Fotografia, Arte Contemporânea, Arte e Gênero, Literatura Comparada.

The Eternal Birth of the Form Anna Maria Maiolino's "Fotopoemações"

Abstract: The Anna Maria Maiolino's photographic serie entitled "Photomoeaction", that begun on 1973 and lasted until 2011, was created inspired by her poems and as part of the *making of* process of her performances. As the artist, these are hibrid works of art in which we can glimpse the leitmotifs that crosses her artistic trajectory. Under a "genetical critics" emphasis, we attempt to "read" her photographs through several authors such as Roland Barthes, Georges Bataille, Clarice Lispector and Jacques Rancière.

Key Words: Gender Studies, Photography, Contemporary Art, Expanded Scene, Comparative Literature.

¹ Bárbara Bergamaschi Novaes é doutoranda pelo PPGCOM-ECO/UFRJ e PPGLCC-LETRAS/ PUC-RIO. É mestre em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ) dentro da linha de pesquisa Poéticas da Cena: Teoria e Crítica. Formada em Comunicação Social (2014) pela ECO-UFRJ com habilitação em Rádio e TV. Em 2012 participou do programa de intercâmbio Acadêmico na Universidade de Paris 8 onde estudou Cinema durante 1 ano letivo. Tem certificado em Fundamentação em Artes (2010) pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Atualmente é pesquisadora-bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa, no departamento de Filologia, coordenador por Flora Sússekind e Tânia Dias.



Anna Maria Maiolino é artista plástica de origem italiana, nascida em 1942, natural de Scalea, na região da Calábria. Em 1954, aos doze anos, emigra para a Venezuela onde se forma em Belas Artes. Em 1960, Maiolino desembarca em terras brasileiras no ápice do projeto de construção de um país moderno, momento histórico imantado pelas utopias modernistas e projetos de esquerda que mobilizavam os debates nacionais. Sua chegada ao Brasil coincide com a data de nascimento da nova capital do país, Brasília. No Rio de Janeiro, se matricula na Escola Nacional de Belas Artes como aluna ouvinte do renomado gravurista Oswaldo Goeldi (1895-1961). Durante o curso, se une ao grupo de jovens artistas composto por Antonio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. O grupo busca uma ruptura em relação ao neo-concretismo de Ferreira Gullar, vendo o mundo pelos olhos de uma “nova figuração”, chamado também de “neo-pósconcretismo”. Em 1966-1967 participa das exposições *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os textos de Hélio Oiticica² e Waldemar Cordeiro no catálogo sobre a exposição conferem reconhecimento ao grupo.

Eterna nômade desterritorializada, seu trabalho aborda os temas do deslocamento, da imigração, da fome, da falta, da incomunicabilidade humana, e, em especial, a busca de um sentido de pertencimento. Neste artigo analisamos a série fotográfica intitulada *Fotopoemação*, da artista Anna Maria Maiolino, trabalhos do campo ampliado³ que se iniciaram em 1973 e se estenderam até 2011. Estas obras não se limitam a uma temática, e nem privilegiam um suporte, apresentação, ou técnica fotográfica específica. Inspiradas em poemas autorais da artista, as imagens são também resultado de registros *makings ofs* de suas performances. São obras

² *Esquema geral da Nova Objetividade*. Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967); republicado em *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986) e, mais recentemente no livro *Escritos de Artistas* organizado por Gloria Ferreira publicado pela Editora Zahar.

³ Conceituado de diferentes maneiras ao longo das décadas, o campo de atuação do artista pós-moderno foi primeiramente definido pelo termo “Campo Ampliado” cunhado por Rosalind Krauss em seu livro *Escultura no Campo Ampliado* (1969). “No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (...) A lógica do espaço das *práxis* pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.” (Krauss, pág. 136, 1984)



híbridas como a artista - filha de pai italiano calabrês e mãe equatoriana - que já nascem contaminadas⁴. Cada *Fotopoemação* é um desdobramento inventivo de outros trabalhos de Maiolino, artista polimorfa que transita pelas práticas do vídeo, da fotografia, da performance, da instalação, da pintura, da escultura e da poesia. Sua poética é uma espécie de palimpsesto dinâmico, um cruzamento de variadas linguagens contemporâneas que conjugam uma constelação de *leitmotifs* que atravessam toda a sua trajetória artística.

Neste artigo não se deseja retomar ou reforçar um discurso ontológico, nostálgico, romântico ou essencialista em relação ao meio fotográfico. Debates que colocam os processos analógicos e o digitais em posições dicotômicas, não são o foco desta exegese. Hoje mais do que entrar em debates em torno da especificidade dos meios, da ontologia, ou da veracidade das imagens, procuramos pensar a imagem não como representação, cópia, semelhança, documento ou ponto de vista capaz de interpretar o mundo - e através de uma hermenêutica revelar uma verdade teológica e metafísica- mas sim uma como formas de experiência afetiva, corporal e sensorial.

Para Márcio Doctors (2012), as imagens de Anna Maria Maiolino seriam "resultado de um conjunto de pulsões que a artista é o epicentro de linhas de força, que vão desde sua história pessoal, passando pela história sociocultural e envolvendo percepção da relação da forma, da matéria e do conteúdo como uma unidade plástica". Dessa forma, tomamos a liberdade de realizar uma análise expandida das *Fotopoemações* de Maiolino, não nos detendo apenas na materialidade e imanência das obras em si, mas considerando, em igual hierarquia, todo o universo circundante sensível que propiciou sua criação: os escritos e anotações da artista, suas entrevistas, os episódios familiares, históricos e políticos.

⁴ Esta imagem da contaminação e da sujeira é recorrente na retórica da artista. Em entrevista com Helena Tatay, Anna Maria Maiolino afirma: "Há algo mais contaminado que o nascimento de uma criança? No sul da Itália, para expressar que alguém teve sorte, dizem que 'nasceu cagado'. E também a semente apodrece antes de germinar. Felizmente, a natureza não se passa a limpo." (Maiolino, 2012, p. 38)



Assim, produzimos, portanto, uma análise dentro do gênero “crítica genética”, como proposto por Jean Claude Bernardet⁵ que considera o processo como parte constitutiva da obra. A obra não seria o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação. As imagens fotográficas da série *Fotopoemações* convocam uma relação íntima e aproximada com sua produção escrita. Consideramos indispensável apresentar os poemas ao lado das obras em questão. A nosso ver, através das diferentes camadas de leituras, inclusive de outros autores que a atravessam, mesmo que indiretamente - como por exemplo, Georges Bataille, Roland Barthes e Clarice Lispector - seria possível traçar uma “narrativa”, que sintetiza, em tese, a tensão que atravessa o conjunto de suas obras sem, no entanto, apaziguar ou encerrar as questões que suscitam.

Gritos e Sussurros Antropófagos

(Fotopoemação *In-Out Antropofagia*)

O primeiro trabalho com fotografia de Anna Maria Maiolino é resultado do processo de filmagem do filme *super 8: In-Out (Antropofagia)* de 1973. No filme de oito minutos e quatorze segundos, vemos duas bocas, uma de um homem e outra de uma mulher, filmadas com uma câmera fixa, em plano fechado close up. A boca da mulher está pintada de um vermelho carmim, enquanto a boca de homem está pintada de preto. As bocas se alteram em um frenesi: sorrisos agradáveis subitamente se tornam dentes agressivos, bocas feéricas que mastigam, rosnam e esbravejam logo em seguida se acalmam e nos seduzem. A cada momento uma nova cena apresenta diferentes performances das bocas. As cenas montadas sem causalidade ou narrativa linear aparente, parecem justapostas ao acaso, como um jogo de linguagem passível de diversas re-combinações. Estamos em uma montagem de

⁵ Nos referimos ao artigo: *O PROCESSO COMO OBRA* de Jean-Claude Bernardet publicado na Folha de São Paulo em 13 de julho de 2003. Pode ser acessado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>



tempo circular e diacrônico, uma característica constante no trabalho de Maiolino: “não sou uma artista linear no processo, sou uma artista que anda em espiral”.⁶

O trabalho fotográfico da *Fotopoemação* homônimo (figura 1), é desdobramento da performance filmada em *Super 8*. Nele Maiolino opta por escolher apenas seis cenas do filme: uma boca raivosa mostrando os dentes, uma boca que expela um ovo, uma boca com uma linha saindo do seu interior, uma boca aberta gritando, uma boca com fumaça, e uma boca com várias linhas escorrendo como em uma baba ou vômito visceral (o que nos remete à proposição “Baba Antropofágica” de Lygia Clark, datada do mesmo ano de 1973). Boca, ovos e linhas, são objetos que Maiolino nomeia “signos interiores”, elementos recorrentes em diversas de suas obras.

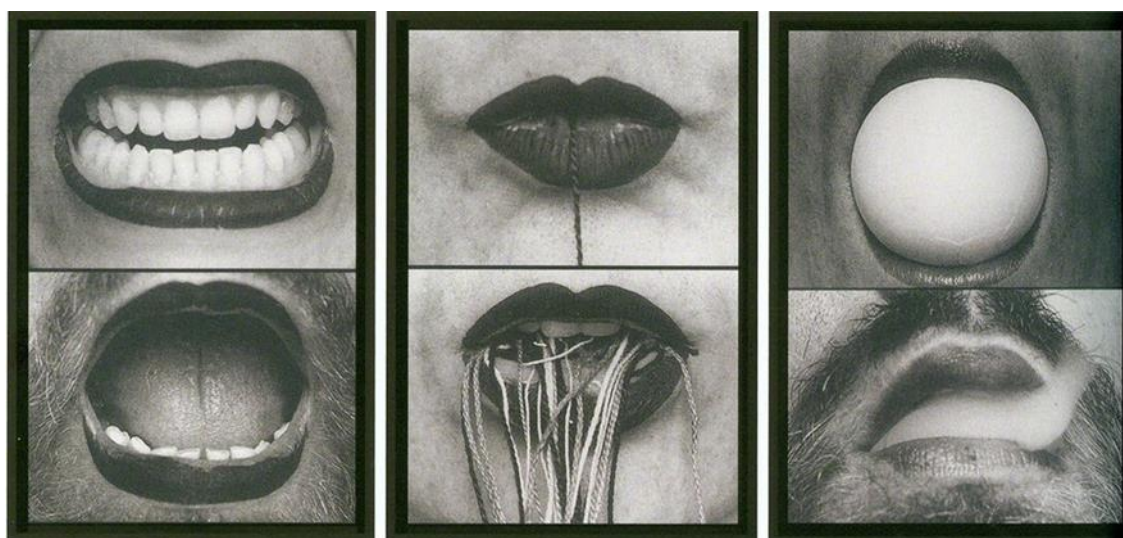


Figura 1 - Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)* Série “Fotopoemação”, 1973, fotografia analógica em branco e preto, 25x 38cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto: Max Nauenberg.

Na poesia datada de 1971 - ano chave quando a artista decide se separar de Rubens Gerchman e voltar para o Brasil - a expressão *in-out* já aparece premonitória. Sua poesia de 1971 já está prenhe de suas obras ulteriores.

⁶ Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).

In-Out (Antropofagia)

AJJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
in
out
vivo
AJJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
ar
respiro
vida-corpo
expiro
atravesso a janela do mundo
AJJJJJJJJJ
HAAAAAAAAAA
aspiro
respiro
ritmo
sopro vital
AJJJJJJJJJ
aspiro
sobrevém a escuridão
o silêncio.
(1971)

O poema orgásmico⁷ de 1971 de Ana possui todos os elementos que aparecem em suas *Fotopoemações* seguintes: a boca, os sons primitivos, o movimento circular de ida e vinda, a relação homem e mulher (*in-out* não seriam os movimentos da cópula?), a passagem do dentro para o fora, a dissolução do eu, o orgasmo como morte (em francês: *petit mort*), o desejo de totalidade no outro, a completude no vazio, o limite entre a vida e a morte, a ambiguidade e indiferenciação que se produz

⁷ Para Maiolino enquanto o gozo masculino é reto e ascendente, como uma linha, o gozo feminino se realizaria em círculos. "(...) esse discurso em espiral feminino tem muito a ver com a maneira que a mulher goza. É um gozo em espiral, e não em linha reta, ela se desdobra.". Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).



no encontro de dois seres, que buscam preencher suas faltas um no outro, sempre falhando, e um “eu” em constante processo de formação. É pela boca que se come e que se grita por socorro, é a mesma boca que libera os sons do prazer produz os sons da dor. Pela boca nos comunicamos e nos silenciemos. A boca é a passagem que limita e separa o dentro e o fora. A mesma boca que beija e ama, morde e rasga, dilacera, em suma, violenta. “Da boca ao ânus vivamos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais e vitais. Por sorte, no campo das artes todos os aspectos altos e baixos da existência são suscetíveis a transformação.” (Maiolino, 2012, p. 38).

Em *In-Out (Antropofagia)* a temática da incomunicabilidade humana, em especial entre mulher e homem, está latente. Bataille constrói seu pensamento acerca do Erotismo, justamente na beira desse abismo de Maiolino: “Entre um ser e o outro, ha um abismo, há uma descontinuidade (...) não há possibilidade de superação dessa diferença primeira. Esse abismo é profundo e não podemos suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.” (BATAILLE, 2013, p. 37). Para Bataille, a reprodução da vida não é estranha a morte e é nesse sentido paradoxal que o filósofo traça a íntima relação entre erotismo, morte e violência. O erotismo seria este local de experiência sagrada, onde se oscila entre os sentimentos de continuidade e descontinuidade de ser e estar no mundo, em sua máxima, “o erotismo é aprovação da vida até na morte”.

A primeira cena do filme *Super 8* da boca feminina asfixiada e sufocada com esparadrapo é geralmente associada à denuncia da violência e censura que ocorriam durante Ditadura Militar no Brasil, como analisa Paulo Herkenhoff⁸, entretanto, o filme de Maiolino consegue transbordar para além do contingente histórico, abarcando questões existências e, principalmente de gênero. Aqui, cotejamos a obra com episódios biográficos da artista durante o exílio⁹:

⁸ Artigo *A trajetória de Maiolino. Uma Negociação de Diferenças* de Paulo Herkenhoff disponível no site oficial da artista: <https://annamariamaiolino.com/pt/textos/a-trajetoria-de-maiolino.pdf>

⁹ Em 1968, curiosamente no ano em que finalmente obtém a nacionalidade brasileira, seu marido, Rubens Gerchman, recebe uma bolsa de estudos para ir morar em Nova York. Assim ambos os artistas



“Foram dois anos e meio difíceis. Cheguei sem saber falar inglês, com duas crianças, uma tinha dois anos e a outra quatro. Falava espanhol, a língua dos imigrantes e dos desqualificados, e italiano quando ia a Little Italy fazer compras (...) em 1970, um jornal do Brasil, não me lembro qual, fez uma reportagem sobre os artistas brasileiros que estavam vivendo em Nova York. Estavam Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberto Delamonica, claro, meu próprio marido, Rubens Gerchman. Ninguém me convidou para participar da reportagem e me coube passar a bandeja com café.... Imagine meu estado de ânimo. De nada me havia valido participar das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira em 1967. A culpa seria minha? Era evidente que meus colegas e meu marido me viam como uma estrangeira. E tinha uma parcela de razão. Só me restava seguir adiante com projeto de me construir como pessoa e como artista.” (MAIOLINO, 2012, p.41)

Apesar de italiana, fora do Brasil, sente-se brasileira, e apesar de brasileira, quando no Brasil, Anna sente-se estrangeira. É interessante pensar a condição de Maiolino sob a perspectiva dos escritos de Boaventura dos Santos (2009), quando este conceitua as “epistemologias do Sul”. Para o autor, o Sul seria uma figura metafórica e não uma localização geográfica, representaria todas as regiões do mundo submetidas ao colonialismo europeu e que ainda não atingiram níveis de desenvolvimento econômico. Boaventura (2009) nos chama atenção para o fato de que o Sul e o Norte nunca são homogêneos, há sempre grupos de imigrantes, indígenas, e outras minorias que transitam, migram e ocupam os territórios hegemônicos, assim como “pequenas Europas”, ilhas de influência nas colônias, representadas pelas elites locais, que até hoje se beneficiam da dominação colonial capitalista. O capitalismo chega nestes países não apenas com um modelo de domínio político e econômica macro-estrutural, mas também na ordem micro, colonizando a episteme local. Maiolino, devido a sua mutabilidade, de acordo com a circunstância e o local era, por vezes, lida como pertencente ao Sul e em outros contextos interpretada como natural do Norte. Esta indefinição identitária a coloca

partem para o “auto-exílio” nos Estados Unidos com seus dois filhos, Veronica e Micael, de 2 e 4 anos, respectivamente. O fenômeno do “Auto-exilamento” ocorre, segundo Paulo Herkenoff, devido ao que Foucault identificou como essencial à estrutura de funcionamento do Panóptico: quando os sujeitos passam a interiorizar a vigilância e a censura, que se torna subjetiva, e por isso, constante e sufocante. Nas palavras de Maiolino: “havia muitos artistas latino-americanos vivendo ali e a maioria éramos autoexilados, não porque estivéssemos sendo perseguidos pela ditadura, mas por que era muito difícil produzir arte no estado de repressão que nos encontrávamos na América Latina. (...) Em depoimento disponível no primeiro volume da série de livros *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2018).



em uma indeterminação epistemológica que a submete a apagamentos múltiplos. Maiolino, se deparou, durante o exílio, com sua dupla condição minoritária: a de mulher e imigrante, veremos que este lugar limiar é o que norteia toda a poética de seus trabalhos artísticos.

Mesmo antes do exílio Maiolino já se debatia com sua própria língua. Em diversas entrevistas¹⁰ a artista sempre se desculpa pelo seu sotaque estranho, uma fala com sonoridade ítala-hispânica-portuguesa, que parece não pertencer a nenhuma região do mundo. Hélio Oiticica, costumava dizer para consolá-la quando se queixavam do seu português: “James Joyce renovou a língua inglesa porque era irlandês”. Esta anedota nos remete ao processo criativo de Samuel Beckett, que, em 1947, passa a escrever seus livros primeiro em francês, língua que não dominava completamente, para, em seguida traduzi-los para sua língua materna. Dessa maneira ele evitaria “vícios de linguagem”, retirando a língua de seu lugar de conforto, não mais “pacificada” ou “domesticada”, a língua se torna nua, crua, desnudada de artifícios, sempre em estado potencial de criação.

O trabalho *In-Out (Antropofagia)* de Maiolino nos remete também, de forma bastante instantânea, ao filme de Beckett, *Not I (1979)*, realizado, curiosamente, como peça teatral no ano anterior, de 1972¹¹. É de se perguntar se a artista viu a peça do escritor, ou se trata de uma “afinidade eletiva”, *stimmung*¹² dos debates que atravessaram a classe artística de sua época. No filme de Beckett vemos apenas a

¹⁰ Em entrevista para o Sesc TV no programa *Museu Vivo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZJ1bF1p8Yk&t=1131s>

¹¹ Estreia inaugural da peça ocorreu em 22 de novembro de 1972 no Forum Theatre, do Lincoln Center, em Nova Iorque dirigida por Alan Schneider, com Jessica Tandy como atriz. Foi então reencenada no ano seguinte em 1973 no Royal Court Theatre de Londres com Billie Whitelaw no papel principal. Em 1977a BBC2, realizou a filmagem das peças de Beckett na série “*The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett*”, em que a Billie Whitelaw reencena para as câmeras seu papel da boca de 1973.

¹² Há várias traduções possíveis para *Stimmung*. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em a alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *Stimmen*. A primeira significa ‘voz’; a segunda ‘afinar um instrumento musical’; por extensão, *stimmen* significa também ‘estar correto’. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum* como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p. 12).



boca da atriz Billie Whitelaw, que ocupa todo quadro e *close-up*. A boca desencarnada do corpo, solta no espaço em um fundo infinito negro, derrama verborragicamente um texto caudaloso, sem espaço para respiro ou reflexão, como um jorro de consciência desenfreado. Um texto difícil de ser apreendido de forma inteligível, que logo se torna “rumor da língua”¹³, aparição da linguagem concreta em sua materialidade, língua sem sujeito que se torna objeto se encerrando em si mesma.

Como Beckett, há em Anna Maria Maiolino, tanto no conteúdo como na forma, uma tentativa de construir uma fala “não-articulada”, uma literatura da despalavra, uma fala “desprogramada”, em que um sujeito assujeitado primordial fala sem ‘ter’, sem “ser”, sem verbo, sem nominativo. Um “eu” que busca vertiginosamente se dar forma, numa vã tentativa que se verifica irrealizável, uma repetição *ad eternum* de dissolução, de falhas e recomeços, há em ambos uma experiência da falta, da escassez, de uma força transformadora da desfiguração que abre uma fenda na própria representação, enfim, um devir em constante agenciamento.

O espectador que assiste *In-Out (Antropofagia)* busca a todo instante uma palavra, um som, algo para se “apegar” que dê sentido a experiência fílmica. Se assistido com calma e repetidas vezes é possível “pescar” algumas das palavras mudas. Uma leitura labial permite ler os sussurros da boca: “an-tro-po-fa-gia”, “Anna”, “eu”. As bocas de Maiolino e Beckett parecem advindas da pré-história da linguagem, que se comunicam através de balbucios e gunhidos, em uma vã tentativa de estabelecer uma espécie de diálogo gutural que nunca se estabelece plenamente.¹⁴ Como no grau zero da escrita de Barthes, estamos diante de uma linguagem nua, habitando territórios neutros, uma fala em estado seminal.

¹³ “(...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar.)” (Barthes, 1988, p. 66)

¹⁴ Como diria Philip Roth: “Viver é entender as pessoas errado, entendê-las errado, errado e errado, para depois, reconsiderando tudo cuidadosamente, entender mais uma vez as pessoas errado. É assim que sabemos que continuamos vivos: estando errados.” (Pastoral Americana, Companhia das Letras, 1998, tradução: Rubens Figueiredo)



Finalmente, a artista vê no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade uma saída para a indefinição da própria língua e a falta de contornos de identidade e culturais em que sempre se encontrou. No texto *Banquete Antropofágico* (2009) Maiolino afirma:

“Logo ao desembarcar no Rio de Janeiro, fui tragada pela beleza da paisagem fulgurante: água, céu azul, sol e montanhas. Entreguei-me feliz à boca aberta da Bahia de Guanabara¹⁵. Fui comida como um ‘inimigo sacro’ digerida e expelida eu mesma, uma antropófaga. Na nova condição de antropófaga fui à busca de comida. O primeiro a ser degustado foi Oswald de Andrade e por identificação seu manifesto antropofágico.” (MAIOLINO, 2012, p. 93)

Maiolino, antropófaga da antropofagia, digere então Oswald à sua maneira se tornando “calabra-tupi-guarani”, livre das gramáticas que a amarravam à uma língua ou à uma cultura específica e a qualquer movimento artístico. Maiolino absorveu também o neo-concretismo e a nova figuração à sua maneira, no canibal polimorfo e no constante “exercício experimental da liberdade” de Mario Pedrosa. Na artista não há, portanto nada puro que sobreviva, tudo se torna híbrido, contaminado, sujo. Leitora de Bataille, Maiolino (2012, p.38) o parafraseia: “Amo a pureza até o ponto de amar a impureza, sem a qual não conheceríamos a impureza.”

Retrato de uma Artista Enquanto Coisa - Feminino como Dissenso

(Fotopoemações *De...Para..., É o que Sobra e X,II*)

eu + tu
corpo + corpo
corpo a corpo
corpo no corpo
individualidade perdida
dupla estrutura corpo
encontro
eu + tu
novo corpo

(1970)

¹⁵ Neste trecho nos perguntamos se esta seria uma citação do relato do antropólogo francês, Levy-Strauss, quando este, ao chegar no Rio de Janeiro, afirma que a Baía de Guanabara parecia uma “boca banguela”, registrado em seu livro autobiográfico *Tristes Trópicos*.



A série *Fotopoemação* se inicia logo após a separação de Maiolino em 1971. A experiência de exílio de três anos morando em Nova York seria traumática para a artista, colocando seu casamento em crise e inaugurando um compromisso íntimo com uma busca de realização profissional¹⁶. A formação de subjetividade e individualidade do sujeito: se dá através da linguagem e da sua relação com o outro. A verificação da impossibilidade de completude no outro são o cerne das *Fotopoemações* de 1974: *De...Para..., É o que Sobra e X,II*. Segundo Márcio Doctors, os trabalhos de Maiolino não seriam uma dialética da negação e posituação, mas uma dinâmica que se constitui no espaço que o outro não ocupa: no vazio do outro. A falta de origem permitiria exorbitar os limites e buscar o “sempre outro”. Nestes autorretratos em preto e branco, predominam as questões da reconstrução da identidade, a busca do “eu” que parece descentrado, oscilante, bem como ressurgem com força a condição oprimida do gênero feminino.

Em *De.... Para...* (figura 4) a série de cinco fotografias a artista realiza um autorretrato com uma fita que sai de dentro de sua boca, que nas imagens seguintes, vai se enrolando em sua cabeça até se transformar em um laço decorativo. Estruturado como uma narrativa de história em quadrinhos, ou em um filme de *animação stop motion*, a cabeça é aos poucos “embalada” pela fita, para ao fim se tornar um produto que poderia ser disposto em uma prateleira em uma loja de souvenirs, aguardando para ser adquirida. Uma imagem que ironiza a ideia da mulher como um “presente”, objeto a ser usufruído e manipulado. Ideia associada a uma condição feminina tradicional que vê a mulher como sujeito passivo, doméstico, que deve suprir a subsistência do marido e dos filhos, ser agradável e belo, se “doar” e se sacrificar em prol da família.

¹⁶ Sobre o exílio, Maiolino declarou em entrevistas para Helena Tatay (2012 p. 41): “Eu me sentia desconfortável, porque era como tentar comer a migalhas da mesa dos ricos, e da mesa de um país que estava apoiado as ditaduras em nosso continente.” Neste período, sua produção artística entra em um período de estagnação, já que não lhe restava muito tempo para o trabalho artístico, pois se via sempre ocupada com afazeres domésticos e o cuidado dos filhos. Maiolino compreende, neste momento, que seria de extrema importância conquistar uma independência econômica de seu marido, pois “se você é dependente economicamente, instala-se uma ruptura interna que mina qualquer propósito.” Ela passa a trabalhar como uma imigrante ilegal na indústria de tecidos e produção de estampas, durante as horas em que seus filhos estavam na creche e na escola.



Em *É o que Sobra* (figura 2) e *X, II* (figura 3), munida de uma afiada tesoura metálica, a artista posiciona as lâminas em seu nariz, língua e olhos, em um gesto que nos lembra a cena de abertura do filme surrealista de Luis Buñuel, *O cão Andaluz* (1929). Tirando seus sentidos: visão, olfato, e paladar, o que sobra? Haveria ainda algo de humano? O título das duas obras, longe de serem esquemáticos, ou meras muletas explicativas da imagem, expandem o próprio significante já presente nelas, são títulos que vem para adicionar sentido, e não o interpretar, fogem da "aparência" para fazer surgir a "aparição", em outras palavras, se relacionam com a imagem não de forma epidérmica, mas sim com sua proposição conceitual. A letra 'X' por exemplo remete a forma da tesoura aberta, e 'II', (em inglês "I, I" poderia ser traduzido como "eu, eu") ideia de corte que divide algo em dois. Nestes dois trabalhos a ideia da "separação" é materializada. Realizado pela artista na própria carne, vemos o corte simbólico que nos sugere uma ruptura com o passado. O que antes era um (o casal) se converte em dois, agora seres individuais.



Figura 2 - Anna Maria Maiolino, *É O Que Sobra*, Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 28,5 x 40cm, tiragem de 3. Col. particular.

Foto: Max Nauenberg

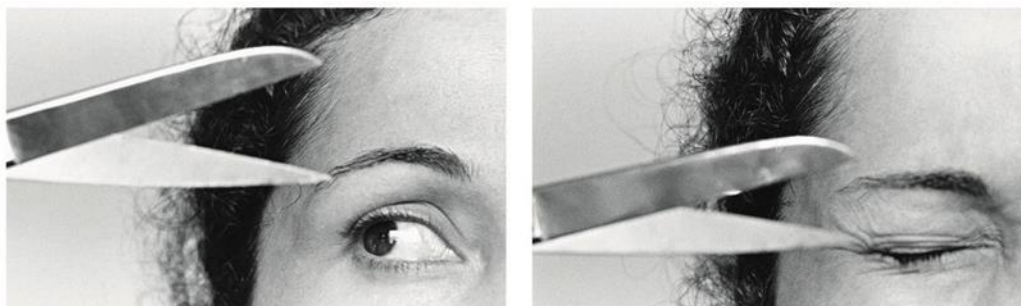


Figura 3 - Anna Maria Maiolino, *X, II*, Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 35 x 57,5cm, tiragem de 3. Col. particular. Foto: Max Nauenberg



Figura 4 - Anna Maria Maiolino, *De... Para...* Série "Fotopoemação", 1974, fotografia analógica em branco e preto, 63,5 x 48cm, tiragem de 3. Col. Michael M. Herschmann. Foto: Max Nauenberg

Nestas *Fotopoemações* de 1974 o corpo da artista aparece fragmentado, nele pressentimos um desejo pulsante de reconstrução um rosto, que se anuncia a todo instante, prestes a vir à tona. Maiolino se desmonta como uma boneca que pode ter sua identidade remodelada, como a argila que passará a utilizar como matéria prima no futuro. Tirados o nariz, olhos e língua, os traços particulares se apagam, a mulher se converte uma cabeça, em outras palavras em qualquer mulher: a mulher universal. Não há mais rosto, apenas buracos, aguardando serem preenchidos, *yeux sans visage*, máscara, esfinge, ou mesmo a própria morte. A ideia de máscara pode ser associada à noção do neutro, já que funda uma relação dialética onde quem olha a máscara projeta nela suas próprias emoções. Além disso, o rosto para Deleuze seria o lugar prioritário da imagens-afecções¹⁷, portas abertas para o

¹⁷ Deleuze afirma que a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto..." (DELEUZE, 1985, p. 114). Deleuze coloca então o rosto como algo que pode ser construído permitindo



atravessamento de *afectos* e *perceptos*, potências afetivas que dotam os objetos/paisagens de rostidade, que nos coloca diante do aberto da linguagem. O branco e o neutro surgem também como metáfora para renovação, começar do “zero”. Nas palavras de Maiolino:

“Decidi me separar de Rubens e regressar ao Brasil. (...) Regressei ao Brasil e ao trabalho. E em tudo tinha que começar do zero: retomar minha carreira, conseguir me manter financeiramente, sem um companheiro ao lado que me representasse, porque ainda era uma sociedade na qual o homem representava a mulher, estou falando do início dos anos 1970 (e, na verdade, não sei se mudou tanto).” (MAIOLINO, 2012, p.43)

Em *A Partilha do Sensível*, Rancière (2009) retira seu conceito de Estético da noção Kantiana de “formas de sensibilidade a priori”, que não se referem de gosto ou à uma discussão do campo das artes, mas se tratam, acima de tudo, de uma questão divisão do tempo e do espaço. Rancière identifica três modalidades de regimes de representação nas artes que são definidos em termos do que o regime permite ver e ouvir, uma configuração conceitual do sensível, que permite que algo seja reconhecido como “real” ou não.

Um novo regime se inicia quando surge um dissenso no modelo paradigmático anterior. Em outras palavras, quando há uma reconfiguração de uma partilha do sensível e de experiências “comuns”. Isso envolve um processo de “desidentificação” que funda uma nova relação dos sujeitos com os discursos e visibilidade que antes não eram ouvidos ou vistos. Para Rancière (2009), quando surge uma nova cosmologia ficcional ou literária esta também seria resultado de uma nova narrativa social e discursiva. Dessa maneira a experiência estética nunca estaria desvinculada da experiência política, com efeito, o político estaria imbricado no estético, um refletindo o outro, necessariamente. A estetização da política não

assim que qualquer objeto seja dotado de “rostidade”, qualquer lugar passível de ser rostificado, “o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). O afeto para Deleuze ocorre quando há a combinação de dois elementos reflexivos: a imobilidade e uma expressividade intensa, quando há a descoberta destes dois pólos em uma imagem pode-se considerar que a imagem foi “rostificada”, ou seja está repleta de uma densa afetação. Assim surge a imagem-afecção que com sua “rostidade” nos olha e nos afeta sensorialmente.



seria vista por Rancière (2009) como alienação e forma de dominação do capital, mas sim espelho de novas formas de partilhar o espaço e os lugares no tecido social.

Ainda, para Rancière (2009), o nascimento do regime estético é o que marca o início da era dita “moderna”, quando caem por terra os temas e gêneros superiores e inferiores, quando há o fim da divisão entre alta e baixa cultura, fim da superioridade aristotélica da ação sobre a vida e do esquema racionalista ficcional em termos de fins, causas e efeitos. Momento em que se clama pela autonomia das artes - temática que perpassa todos os manifestos modernos da vanguarda histórica. Muitos desses manifestos, imantados por projeções utópicas do futuro, se apoiavam em uma “opacidade da linguagem” e em uma auto-referencialidade hermética que se opunham à lógica do entretenimento, da comunicação de massa e se colocavam em atrito e tensão com o mercado.

Rejeitando a transparência e afirmando sua diferença na dificuldade e na ilegibilidade, neste momento, segundo Sianne Ngai (2012), a arte e discurso se tornam *paraegornai*” - em outras palavras, a divisão entre retórica e prática se tornam indiscerníveis. O trabalho (*ergon*) artístico se torna dependente de sua elaboração teórica (*parergon*) para se considerado internamente integro. A capacidade de conceitualizar o próprio trabalho artístico se torna um elemento determinante para a feitura, a disseminação e a recepção das obras. Neste momento as fronteiras que separavam imagem e palavra entram, cada vez mais, em curto-circuito. Para Rancière (2009, p. 140), estes episódios seriam definidos como experiências dissensuais, e para o filósofo o dissenso seria o âmago do regime estético, noção central para uma conexão entre arte e política. O regime estético seria marcado por diversas “experiência de emancipação” quando as vanguardas passam a pensar a arte e vida de forma intimamente ligadas e onde ocorreria uma fusão entre produção e criação.

Depois de muito tempo silenciada, surge, nos anos 1970, uma produção feminina de resistência, que vai abordar o corpo de diferentes formas. Ana Mendieta, em Cuba, Martha Rosler, nos Estados Unidos, e um grupo de mulheres formado por Lygia Pape, Lygia Clark, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger e a própria Maiolino no Brasil.



Esta nova geração de artistas refletia em suas obras o surgimento dos debates de emancipação feministas bem como os movimentos de contra-cultura de sua época, sendo responsáveis por fundar, assim, uma nova harmonia na distribuição de corpos, palavras, modos de ser e ver. Anna Maria Maiolino traz à tona nestas três *Fotopoemação*, bem como em diversas outras de suas obras, as temáticas do feminino como: a maternidade, o trabalho doméstico, a condição passiva da espera, a fertilidade, a reprodução, a tradição, os trabalhos manuais, o apagamento aos quais as mulheres estiveram sempre sujeitas, refletindo dessa forma, nas palavras de Rancière, “uma metapolítica” de um programa mais amplo que estava sendo engendrado na sociedade como um todo. Segundo Paulo Venâncio (2013), a experiência e o pensamentos das obras de Maiolino não comportam uma cultura específica localizada, e por isso exprimem valores comuns e cotidianos. É no cume do particular de Maiolino que desabrocha o universal.

Além disso, Anna Maria Maiolino fez parte de diversos movimentos artísticos das novas vanguardas brasileiras, passando pela Nova Figuração e o Neoconcretismo. Veremos no sub-capítulo a seguir como suas obras apostam na ilegibilidade, na opacidade da arte, através das questões suscitadas pelo Manifesto Neoconcretista e a Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar. Como herdeira das vanguardas históricas Maiolino participa ativamente dos debates da autonomia das artes, operando dentro da lógica e das problemáticas suscitadas pelo regime estético.

Cura pela Linguagem

(Fotopoemações Aos Poucos e Por um Fio)

Após um período dolorosos de cegueira e silenciamento, a identidade da artista parece aos poucos (como o título) ir se restaurado e se consolidado nas *Fotopoemações* de 1976. A *Fotopoemação Aos Poucos* (*figura 5*), consiste em uma série de quatro fotos em preto e branco, dispostas de forma vertical, em que retratam a artista com uma venda preta que cobre seus olhos. A venda vai lentamente caindo, passa pelo nariz, olhos e boca até revelar seu rosto. Além de remeter, novamente a ideia da censura e da tortura do período da ditadura militar,



aqui o rosto surge finalmente em sua totalidade. A artista não está mais desfigurada, nem fragmentada em pedaços de corpo, é enfim, literal e simbolicamente “desvendada”. A revolta submersa nas imagens anteriores se apazigua, menos violenta Maiolino se liberta das temáticas que pautavam as *Fotopoemações* anteriores. Para a artista (2012, p.40): “a busca da linguagem foi também um processo de cura para mim. O trabalho de arte me facilitou situar no mundo meus sentimentos, o invisível e transformar a ‘falta’ em compensação por meio do constante processo de elaboração de signos e metáforas.”



Figura 5 - Anna Maria Maiolino, *Aos Poucos*, Série “Fotopoemação”, 1976, fotografia analógica em branco e preto, 40 x 44cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto:Max Nauenberg.

Já na *Fotopoemação Por um Fio* (1976) (figura 6) encontramos a artista restituída em sua inteireza, da cintura para cima, ao menos, sua identidade parece, em parte, reestabelecida. Agora a artista se voltar para o passado, em busca de suas origens. Na fotografia vemos a artista ao centro, do lado esquerdo sua mãe e do lado direito sua filha adolescente, Verônica. Elas estão sentadas olhando frontalmente para a

objetiva da câmera, como em um retrato de álbum de família. As três mulheres estão conectadas por um fio de barbante que sai de suas bocas. Os conceitos de linhagem, herança e da tradição oral são as primeiras associações que nos assaltam.



Figura 6 - Anna Maria Maiolino, *Por um Fio* Série “Fotopoemação”, 1976., fotografia analógica em branco e preto, 52x79cm, tiragem de 5, col. particular Foto: Regina Vater

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (1973) relembra que o texto pode assumir a forma de tecido. A palavra ‘texto’ possui mesma etimologia que origina as palavras: trama e enredo. Para Barthes, um texto seria uma tecitura de vários fios difusos que envolvem leitor e autor em um enlace único, envolvendo o sujeito em sua teia. Uma relação que envolve necessariamente dois corpos: o *corpus* da escrita e corpo do leitor, que é afetado neste encontro proporcionado pela prática da leitura. Esta seria uma dinâmica erótica e lúdica do texto, onde a obra só se completaria, finalmente, no leitor. Walter Benjamin (2010), ao analisar a obra de Proust, também cria uma relação entre o trabalho do escritor e o da tessitura, ao lembrar a personagem de Penélope na *Ilíada* de Homero.¹⁸ As operações da memória, da rememoração e da

¹⁸ (...) não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? ” (Benjamin, 2010, p. 37).



reminiscência estariam intimamente associadas ao gesto da costura. Para Benjamin, Proust não escreve sobre o que se lembra ao acaso passivamente, mas, pelo contrário, por meio de processo de criação, ativo e laborioso. Nesse sentido, o escritor rememora a partir de sua memória voluntária e involuntária, costurando, diz Benjamin, um texto que se constrói ameaçado a todo instante pelo signo do esquecimento.

O gesto de Penélope que desfia de noite o que teceu durante o dia para ganhar tempo e aguardar a chegada de Ulisses é a mesma de *Mil e Uma Noites*, em que a protagonista, Sherazade, escapa do seu destino mortal ao tecer uma eterna tessitura de novas narrativas à cada noite. Essas duas mulheres, através do gesto do desfilar e fiar, buscam fugir do violento poder de dominação sob seus corpos e desejos, em última instância subvertem e dobram a lei dos homens. Elas traçam seus caminhos de forma autônoma, burlando as leis vigentes por meio da narração e da tradição oral, assim seduzem e enredam os homens em suas tramas. Curiosamente, tanto Proust, Sherazade, quanto Penélope, invertem a lógica do dia e da noite, pois trabalham durante horário do sono, momento a princípio reservado ao esquecimento. Além disso, as três mulheres da *Fotopoemação Por Um Fio* nos remetem à mitologia greco-romana das Parcas ou Moiras: *Nona (Cloto)*, *Décima (Láquesis)* e *Morta (Átropos)*, três divindades femininas, também ligadas pela linhagem de sangue, que seriam responsáveis por controlar o destino dos homens mortais.

Na alegoria, as três irmãs são consideradas filhas da noite, fruto da relação amorosa entre Zeus e Témis. Eram divindades responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o “fio da vida”. Durante seu trabalho, as Moiras faziam uso da Roda da Fortuna, um tear utilizado para tecer os fios da vida de cada indivíduo. *Cloto* (*Κλωθώ; klothó*) segurava o fuso e tecia o fio, atuava como deusa dos nascimentos e dos partos. A palavra Cloto em grego significaria “fiar”. Já *Láquesis* (*Λάχαισις; láchesis*) em grego significaria “sortear”. Era a irmã responsável por puxar e enrolar o fio tecido, determinando assim, a extensão e a direção dos “caminhos” tomados pelos mortais. *Láquesis* estipulava o quinhão de sorte e de revés de cada um, ao longo do percurso de suas vidas. Por fim, *Átropos* (*Ἀτροπος; átropos*) que em grego



significaria “afastar”, era a irmã responsável por cortar o fio. *Átropos*, juntamente a *Tânato*, determinava o momento da morte, o fim da vida. Assim essas três mulheres controlavam o destino e determinavam o curso da vida humana. São também designadas pelo nome *fates*, que viria a dar origem ao termo “fatalidade”, *fate* em inglês também poderia ser traduzido como: “destino” ou ‘fardo’.

Assim o fio está se associa ao universo feminino, ao fardo de preservação da linhagem, seja através da narrativa e das tradições orais, seja devido às condições biológicas e reprodutivas do gênero feminino. Ainda o título *Por Um Fio* nos remete à fragilidade da vida, já que a expressão coloquial popular diz respeito a uma situação de perigo, quando se escapa da iminência da morte “por um fio”. O símbolo do fio, da linha, e o trabalho da costura está presente com frequência em outros trabalhos de Maiolino, em especial na série de livros/objetos *Ponto a ponto* e *Percursos*, também datados de 1976.

A Aparição da Visão

(Fotopoemações *Vida Afora e Entrevistas*)

Cogito que
se Leonardo tivesse nascido antes da galinha
teria inventado o OVO
com a Divina Proporção e extrema razão

no OVO nada sobra
sem machucar sai do pequeno orifício do corpo
simplesmente sai e sempre original entra no
mundo

O OVO é o OVO
protótipo de inteireza
mesmo aberto na frigideira

...
reverencio a galinha e a invejo
(2007)



Na séries de *Fotopoemações* de 1981, *Vida Afora* (figura 7) e *Entrevidas* (figura 8) diversos ovos são fotografados em situações insólitas. Na beira do abismo de uma escada, no vão de uma porta semi-aberta, dispostos sobre uma cadeira gasta e velha, sob a cama, entre as pernas na virilha de uma garota. Em todos esses acontecimentos o ovo parece estar diante da iminência de sua destruição, no limite de sua existência, prestes a cair, se quebrar, e ser esmagado em duras superfícies. Ao mesmo tempo, o ovo parece dotado de interioridade, possui uma disposição ativa, pronto a caminhar e explorar o espaço. Novamente estamos diante dos *leitmotifs* limiaries de Maiolino: o dentro e o fora, no espaço do “entre”, limite frágil entre a vida e a morte.



Figura 7 - Anna Maria Maiolino, *Sem Título, Série Fotopoemação Vida Afora*, 1981, fotografia analógica em preto e branco, 40x 27 cm, tiragem de 5, col. particular.
Foto: Henri Virgil Sthal



Figura 8 - Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, Série “Fotopoemação”, 1981, fotografia analógica em preto e branco, 105x64,5 cm (cada) , tiragem de 3, col. Eliane e Álvaro Pereira Novis. Foto: Henri Virgil Sthal

A performance *Entrevidas*, também feita com ovos denota esse perigoso território limiar. A proposta da performance, que depois viria a se transformar em instalação e *Fotopoemação* em formato de tríptico, consistia na travessia de um caminho repleto de ovos galados (ou seja, fertilizados), espalhados pelo chão. O pé, ao mesmo tempo que seria uma ameaça para a vida dos embriões dentro dos ovos, era ao mesmo tempo ameaçado por eles. Nas palavras da artista: “Para mim (a performance) é uma preposição de como você quer atravessar a vida. Quais são os seus propósitos?” Além disso, o início dos anos 1980 foi marcado pelo processo abertura política, quando a ditadura no Brasil se abrandava. Nas palavras de Maiolino, neste momento-chave para os rumos do país todos se sentiam a beira de uma situação delicada e perigosa, literalmente: “pisando em ovos”.

Barthes (2018) ao analisar o romance de Bataille, *A História do Olho*, afirma que a narrativa surrealista do autor se move a dentro de uma lógica da imaginação poética, desvinculada de qualquer compromisso com o real. Para o filósofo, o livro se trata de uma composição metafórica, ou poética, de um único termo: o Olho. Na narrativa erótica de Bataille, por meio do procedimento surrealista da livre associação, o Olho passa por variações de um certo número de objetos substitutivos, que mantêm com

ele a relação estreita de objetos afins e, contudo, dessemelhantes. Como um verbo o Olho perde sua condição de substantivo e é declinado em “substitutivos” diversos. “Citado como formas flexionais de uma mesma palavra; revelados como estados de uma mesma identidade; estendidos como momentos sucessivos de uma mesma história. (...)”. O Olho, portanto, assemelharia-se, à matriz de um percurso de objetos que seriam como diferentes ‘estações’ da metáfora ocular.

Para Barthes (2018), a primeira variação de olho (*oiel*) seria justamente a do ovo (*oeuf*). Uma variação dupla tanto de forma quanto de conteúdo - já que as duas palavras têm um som comum e um som diferente, e ainda que absolutamente distantes, os dois objetos são globulares e brancos. Assim, suas características plásticas e formais, como a brancura e a rotundidade, permitem novas extensões metafóricas, e desdobramentos em novas imagens análogas, como por exemplo: o leite, a boca, os buracos circulares, o sol, e assim sucessivamente. De forma semelhante, a aproximação de Anna Maria Maiolino com o objetos que ela nomeia “signos interiores” parecem obedecer a mesma lógica essencialmente poética de Bataille. Elementos como o ovo, os olhos, o útero, a vulva, o intestino, a linha, a espiral, em suma diferentes formas de aparição de orifícios, desenhos orgânicos e formas circulares, atravessam toda sua trajetória e conjugam uma espécie de vocabulário na “gramática visual” de Maiolino.

Ainda refletindo acerca da forma-ovo, relembremos que as premissas neoconcretas foram os pilares fundadores de Anna Maria Maiolino enquanto artista. O manifesto da “Teoria do Não-objeto” de Ferreira Gullar é baseado nos conceitos de fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, bem como na tese de Mário Pedrosa acerca da Gestalt. Nele, segundo Márcio Doctors (2012, p. 161), Maliévich é lembrado como exemplo “do esforço que o artista faz para liberta-se do quadro convencional da cultural, para reencontra aquele 'deserto'(...) onde obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (...). O Deserto de Malevich corresponderia ao momento em que a imagem cria sua aparição e está livre de qualquer outra implicação que não de sua própria imanência. É o momento em que a imagem se permite ver em sua



transparência, deixando de lado qualquer outra implicação que não ela própria e abandonando qualquer opacidade. (...) Onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja seu próprio aparecimento.

Neste caso, não se trataria da autonomia da arte pela pura arte, voltada sobre si mesma independente do mundo exterior, e sim de um conceito que busca surpreender o momento da aparição da imagem em que ela é parte da realidade do mundo enquanto tradução direta e transparente do "espírito subterrâneo da realidade". O quadrado preto de Malievich apesar de fruto da capacidade de abstração não seria símbolo de nada: não remete a nenhuma outra coisa nem está no lugar de nenhuma outra coisa. Ele é apenas um quadrado. Portanto, não necessita interpretações." Aqui invocamos Clarice Lispector e Murilo Mendes:

"O ovo é uma coisa suspensa. (...). Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito." (LISPECTOR, 1975)

"O ovo é um monumento fechado, automonumento; plano-piloto, realizado agora, do germe inicial da criação." (...) " (MENDES, 1994, p. 995)

Estas duas citações dos escritores modernistas nos remetem a teoria neo-concreta de Gullar. Não seria a forma do ovo, portanto, a mesma experiência imanente do quadrado de Malievich, o deserto buscado pelas vanguardas concreta, onde a pura aparição fechada e completa em si mesma, que não exige sentido ou explicação, poderia vir à tona? A forma do ovo, não é pura em si, abstrata, se encerra em si mesma, a linguagem em si? O ovo não remeteria àquela do rosto sem face, pura imagem-afecção de Deleuze, devir em potencial, abertura total de uma linguagem porvir? Nas palavras da artista: "Quem não tem o ovo na cabeça? É nosso imaginário, é o embrião. Todos temos em comum a questão do ovo."

Uma das últimas *Fotopoemação* que Maiolino vai produzir será a intitulada *Leonardo Engenho* (2007) agora produzida em suporte digital (o que demonstra que a questão da técnica e processo fotográficos específica não são o determinante



nestes trabalhos). Nela uma mão articulada de boneco anatômico - própria para estudo do desenho- segura um ovo. Aqui o ovo surge como um comentário a respeito da proporção áurea, o desejo de perfeição renascentista da pureza da forma, e o clássico embate entre sociedade e natureza, artificial e orgânico, razão e emoção, empirismo e cognição. Os trabalhos de Maiolino atuais denotam, cada vez mais, seu compromisso com uma arte fenomenológica, na corrente da contra- interpretação de Susan Sontag da “erótica da arte”¹⁹.

Em sua *Fotopoemação*, mais recente, *A Flor da Pele* (2009) (figura 9) a artista fotografa suas próprias mãos tocando a fotografia de um homem com rosto e cabeça repletos de tatuagens. Fotografia da foto, nesta obra a artista invoca sentidos outros, para além da visão e razão cartesiana, ela busca as sensibilidades hápticas, táteis e corporais, realizando um comentário acerca da predominância dada a percepções retinianas e da ilusão da profundidade realista privilegiadas ao longo de toda a história da arte ocidental.

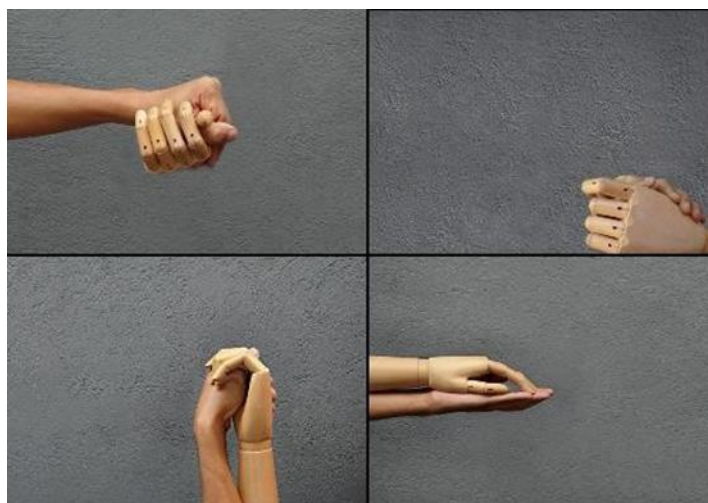


Figura 9 - Anna Maria Maiolino, *Sem Título*, série "Leonardo Engenho - Fotopoemação", 2007, fotografia digital, 35x50cm (cada) , tiragem de 5, col. particular. Foto da artista.

¹⁹ Susan Sontag (1987), na esteira de pensamento de Merleau-Ponty, expressa a máxima “No lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte” em seu texto original *Against Interpretation*, a autora busca recuperar uma interpretação que invoca “sentidos outros”, propondo assim um vocabulário mais descritivo que prescritivo e uma maior atenção à forma. Para Sontag, os “sentidos outros” - como por exemplo: tato, olfato e audição- estariam sendo relegados à segundo plano em favor de um modelo cognitivo-cartesiano que se fundamentou prioritariamente na **visão** como forma privilegiada para interpretar o mundo. Sontag, portanto manifesta-se contra a interpretação assente única e exclusivamente no conteúdo da obra.



Hoje a artista produz majoritariamente esculturas seriais em argila, que para o crítico de arte aulo Paulo Venâncio Filho (2013): “retomam as práticas arcaicas e elementares”, em uma associação direta com à primeira metáfora da criação - o mito sagrado bíblico que afirma que o homem veio do barro. Por mais que hoje as obras da artista aparentem caminhar no movimento contrário das velocidades tecnológicas, seus gestos não contradizem o mundo contemporâneo e sim inauguram mais um dos seus capítulos de uma longa narrativa ‘ato antropológico experimental’. Buscamos, neste artigo, nos aproximar dessa narrativa autoral de Maiolino, que conjuga a pré-história, o nascimento e a superação da forma, em constante agenciamento e em eterno processo de porvir.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1a Ed. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2014.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BERNADET, Jean-Claude. **O Processo Como Obra**. publicado na Folha de São Paulo em 13 de julho de 2003. Pode ser acessado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Percepto, Afeto e Conceito**. In: **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DOCTORS, Márcio. **Nervuras do Devir**, disponível em: https://annamariamaiolino.com/pt/textos/as_nervuras_do_devir.pdf
- LISPECTOR, Clarice. **O Ovo e Galinha in Felicidade Clandestina**. Editora Rocco, São Paulo, 1971.
- GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera Ambiente Stimmung - Sobre um Potencial oculto na Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.
- HERKENHOFF, Paulo. **A trajetória de Maiolino. Uma Negociação de Diferenças** disponível em: https://annamariamaiolino.com/pt/textos/a_trajetoria_de_maiolino.pdf



MENDES, Murilo. O OVO in, **Poliedro, Poesia Completa** e Prosa, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

RANCIÉRE, **Jacques A Partilha do Sensível**, estética e política. 2ª Ed. São Paulo. EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. 2a Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014

_____ - **“The Aesthetic Revolution and Its Outcome”**, NLR 14, Mar/Apr 2002.

NGAi, Sianne. – **Our Aesthetic Categories**. Harvard University Press, assachusetts, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Editora Almedina S.A, Coimbra, Portugal. 2009.

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.) **Cultura Brasileira Hoje: Diálogos**. Vol.1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino. Catálogo**. São Paulo, Cosac Naif, 2012.

VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo, Cosac Naif, 2013.

Filmografia: **Not I** (1977) de Samuel Beckett

O Cão Andaluz (1929) de Luis Buñuel.



Queermuseu: decifra-me ou te devoro.

Clarissa Diniz¹

Este ensaio surge em meio às turbulências sociais, políticas e morais que o Brasil tem atravessado. À beira das eleições de 2018, escrevo sobre uma das situações que, a partir da arte, tem integrado este tumultuado momento histórico: a exposição *Queermuseu: cartografias da arte brasileira*.

Ainda que enfiada (posto que enfiadxs estamos todxs) nesse contexto que nos atravessa violentamente, este ensaio não percorre o caminho de uma reflexão sobre os processos sociais e políticos *em torno* da mostra. A surpreendente trajetória de *Queermuseu* diante do irresponsável e arrivista boicote perpetrado pelo Movimento Brasil Livre (MBL); sua perversa censura por parte do Santander Cultural (instituição realizadora do projeto); sua passagem pelo Museu de Arte do Rio e a ameaça de afundamento institucional feita pelo prefeito Marcelo Crivella – diante da qual o MAR preferiu boiar – e, por fim, sua recente reabertura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) mediante um processo de financiamento coletivo e sua relevante mobilização política em favor da cultura e da liberdade não são, portanto, focos deste escrito. Tampouco me proponho a analisar a versão ampliada da iniciativa no Parque Lage, contexto no qual à exposição foi politicamente *contraposto* um projeto educativo com visitas, debates, shows e inclusive uma nova exposição – determinação institucional sob a coordenação de Ulisses Carrilho, curador da EAV. Nesse sentido, o foco deste ensaio é a própria exposição *Queermuseu* e, ainda mais especificamente, sua dimensão de *plataforma curatorial*, conforme proposto por seu curador, Gaudêncio Fidelis.

¹Crítica de arte e curadora. Graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela UFPE e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Entre 2006 e 2015, foi editora da Tatuí, revista de crítica de arte. Foi Gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR desde 2013 até 2018. Publicou os livros “Gilberto Freyre” em coautoria com Gleyce Heitor; “Montez Magno”, em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e “Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX” em coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares.



A escolha por este recorte não foi, obviamente, feita por qualquer desconsideração à importância e urgência das mobilizações realizadas – e das quais, ao contrário, inclusive fiz parte – a partir da censura à exposição, das quais seu curador foi figura fundamental. É necessário reconhecer a clareza e o firme posicionamento de Fidelis desde os primeiros ataques realizados à mostra. Sublinho também uma de suas posições, aquela que me pareceu medular: a absoluta disposição ao debate. Pois, como vimos, o curador esteve amplamente presente em todos os tipos de debates públicos sobre *Queermuseu*, não refutando discussões inclusive com um de seus principais opositores, o MBL. Sua incansável postura – constituinte da *persona* por vezes acionada ao longo do texto sem que, com isso, esta crítica reivindique personalizar-se no curador – se inscreve num regime de exceção, pois, como podemos testemunhar cotidianamente, as polarizações em curso no país frequentemente conduzem a momentos em que as partes nelas envolvidas se recusam a tratar umas com as outras, sob as mais diversas justificativas ou mesmo explicação alguma.

Parece-me que a inclinação de Gaudêncio Fidelis ao debate integra a exposição justamente em sua dimensão de plataforma curatorial: um dispositivo que não corresponde exclusivamente às obras de arte e seus arranjos em *Queermuseu* (portanto, não se caracteriza apenas por sua dimensão expositiva) mas que, de modo expandido, atua desde o pensamento que a constitui e que, desse modo, é por ela mobilizado. Não à toa, o curador produziu dezenas de textos (publicados nos dois catálogos² do projeto) que refletem sobre esse pensamento – suas bases, estratégias, implicações. É também por essa fartura de reflexões que é possível nos relacionarmos criticamente com *Queermuseu enquanto plataforma curatorial*, constituindo não uma crítica da exposição num sentido tradicional, mas uma

² O primeiro catálogo da exposição foi publicado pelo Santander Cultural e está fora de circulação desde a censura realizada por parte da própria instituição. Por sua vez, a reabertura da mostra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage editou também novo catálogo, no qual textos inéditos de Gaudêncio Fidelis estão publicados. Em sua primeira versão, o catálogo apresenta a ideia de uma plataforma curatorial e as obras dela participantes. No segundo há, como não poderia deixar de ser, um foco no processo social e político provocado não só pela exposição como por suas posteriores censura e reabertura.



análise epistemológica que se funda eminentemente em suas prerrogativas curatoriais.

O desafio em fazê-lo não é, mais adiante, nutrido unicamente pelo interesse em pensar sobre *Queermuseu*. Ele é igualmente impulsionado pelo desejo de realizar uma reflexão (o que, por atuar como curadora, implica em autocrítica) sobre o exercício da curadoria face às turbulências de agora e para além (bem como aquém) delas. *Queermuseu* protagoniza esta análise não só porque em torno dela esses processos tectônicos foram se tornando, no que tange à arte, especialmente visíveis. Seu protagonismo se dá porque, como plataforma curatorial, ela foi concebida justamente para gerar debate crítico. O que este ensaio faz é, então, aceitar seu convite e seguir o rastro de suas provocações epistêmicas.

Contradições originárias

Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira se define como uma plataforma curatorial que deixa evidente o desejo de inscrever-se na “história das exposições no contexto mundial”³, “Ingresso que depende da boa vontade dos grandes centros de produção do conhecimento”⁴. Ao mesmo tempo em que ambiciona ser benevolmente integrada à narrativa curatorial hegemônica em termos globais, *Queermuseu* reivindica ser anticanônica no que tange à história da arte e, mais amplamente, afirma não ser heteronormativa ou heterocentrada: “*Queermuseu* é um museu desviante”⁵, “plataforma curatorial [que] produz (...) uma abordagem da diversidade. (...) São poucas ainda as exposições que nos permitem situações mais desafiadoras (...) de repensar o cânone da história da

³ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.



arte”⁶. A contradição que surge entre a programática intenção de inserir-se na hegemonia da arte justamente por meio de uma exposição que dela seria desviante configura, já nas intenções do projeto, um território complexo e escorregadio, cujas implicações políticas me parecem de relevante problematização.

Dando um passo adiante dessa contradição inicial, devemos atentar-nos especialmente para a estratégia curatorial desse “empreendimento cultural”⁷ que toma a história e o imaginário *queer* como uma “grande sombrinha”⁸ sob a qual se produziria “conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio da norma canônica”⁹. O *queer* é “instrumentalizado”¹⁰ para “subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista, pois permite a desconstrução de barreiras de gênero sem impor outras”¹¹, donde seu simultâneo foco nos debates sobre sexualidade e sobre diferença. A ‘sombrinha *queer*’ é armada para selecionar alguns de seus ‘aspectos’ que, tidos como conceituais, são “instrumentalizados” para pensar a arte, sua história e a prática curatorial: “*queer* é, portanto, uma porta de entrada, um dispositivo, um gerador de conflito, uma evidência a partir da qual se gerou esta exposição para construir uma plataforma de investigação crítica da formação de sentido através de exposições”¹².

A sombrinha como dispositivo pode obliterar a esquiva originária da exposição em relação ao *queer*, uma vez que o projeto se afasta de uma relação efetiva com a

⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visita*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 17.

⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

¹⁰ A ideia de “instrumentalização” é recorrentemente usada pela plataforma curatorial, tanto em referência à instrumentalização do *queer* quanto à arte enquanto instrumental.

¹¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 18.

¹² FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.



trajetória social, cultural e política dessa perspectiva ao atribuir a tal aproximação um caráter “temático”, “existencialista” ou “ilustrativo”. Além de essas abordagens não se integrarem às estratégias da plataforma curatorial em questão, vale sublinhar que, para Gaudêncio Fidelis, tampouco o *queer* teria uma densidade por assim dizer “artística” a ponto de legitimar a dedicação de *Queermuseu* ao próprio território que a batiza: “não se trata de sugerir que existe uma produção *queer* que tenha um corpo tão relevante a ponto de ser abordado em uma exposição com tal dimensão”¹³. Assim, ao julgar o *queer* insuficiente para *Queermuseu*, ao passo que julgar como “primárias” abordagens menos difusas em relação à sua dimensão social, esse “empreendimento cultural” situa a produção e os sujeitos *queer* num patamar de insuficiência sobre o qual erige e “justifica”, por sua vez, o processo de apropriação e ressemantização perpetrado pela exposição. O caráter de ‘excepcionalidade’ e de “conhecimento avançado” atribuído a *Queermuseu* vem, portanto, de um gesto inaugural que é camuflado: a desqualificação e a deslegitimação do *queer* em nome do próprio *queer*.

Mais do que indicar, como corolário dessa operação fundacional, a ‘ausência de *queer* em *Queermuseu*’ (esforço já realizado pela crítica Daniela Name¹⁴), o que move este texto é o desejo de compreender quais são os pressupostos que sustentam tal estratégia, bem como algumas de suas implicações – pois, como nos mostra a trajetória de censura da exposição, elas são de fato incalculáveis. Nessa direção, proponho uma aproximação às premissas indicadas por seu curador para a ressemantização do *queer* que foi perpetrada em *Queermuseu*, o que, espero, possa apontar para um campo de problemáticas fundamentais não apenas a essa exposição, mas à prática curatorial de modo mais amplo.

Representação e formalismo

¹³ Idem.

¹⁴ NAME, Daniela. *Falta queer em Queermuseu*. Disponível em <http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/>.



Definida como uma “plataforma não heterocêntrica e não heteronormativa que explora conceitualmente, por meio de uma estratégia não tematizante ou ilustrativa, a expressão e a identidade de gênero e a diferença na arte brasileira”¹⁵, *Queermuseu* refuta abordagens curatoriais diretamente implicadas/engajadas com o *queer*. Tal recusa estende-se, ainda, como crítica a certa ideia de representação: “a construção modernista da lógica de exposições é movida pelo argumento de que obras, uma vez na parede, representam a presentificação da personalidade de quem as produziu, um testemunho da sua existência expressiva como indivíduos artistas. Esse mecanismo de representação é remanescente de antigos modelos ultrapassados de bienais onde para cada artista era designada uma sala ou uma parede de representação, com sua obra, e a autoridade estilística de sua produção era vista como uma assinatura a ser celebrada, muitas vezes sob extensas negociações políticas e diplomáticas”¹⁶.

Ainda que estejamos vivendo, há décadas, a emergência e a luta de muitos movimentos e grupos sociais invisibilizados pela colonização (ainda em curso) em prol do reconhecimento e da efetivação de seus direitos (os quais, teoricamente, já deveriam universais), a ideia de representação convocada por *Queermuseu* passa ao largo da luta por participação e representação política. Tampouco é a recente história de políticas afirmativas que, assim como a lei de cotas, visa combater o racismo estrutural do Brasil e realizar o debate das reparações históricas, que serve de pano de fundo para sua crítica à representatividade.

Por sua vez, é a crítica a outra ideia de representação – a prática canônica das “representações artísticas” no seio do campo hegemônico da arte – que, situada entre o subjetivismo biográfico e a diplomacia cultural, justifica a negação das preocupações com a representatividade na prática curatorial: *Queermuseu* “promove a desconstrução do gênero de exposições como “representações de

¹⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

¹⁶ Idem, p. 49.

artistas” nos termos compreendidos pela rotina de execução de equivalências: um artista negro para uma exposição de diversidade negra, um artista *queer* para uma exposição *queer*, uma artista mulher para uma exposição feminista e sucessivamente”¹⁷. É justamente na “equivalência” entre determinados aspectos da “arte” e da “sociedade” – o que, vale salientar, oblitera o fato de que a arte é, em si, um campo social – que a curadoria ancora seu argumento de que exposições com tais intentos seriam “temáticas” ou “ilustrativas”, de “recorrente padrão formalista: lista de nomes de artistas para formar um campo temático e ilustrativo com correspondência real”¹⁸.

Aparentemente, a crítica que faz a perspectiva *queer* ao entendimento da sexualidade enquanto “psicologia individual” ou “orientação pessoal” – abordagem subjetivista que ignora as relações de poder que são inextrincáveis, do ponto de vista social e cultural, da sexualidade – tampouco encontra ressonância em *Queermuseu*. A centralidade das discriminatórias dinâmicas sociais que faz com que umxtrans seja excluídx do âmbito das representações de uma sociedade não é, por exemplo, trazida à tona para amparar a dimensão política e antinormativa que teria a inclusão da produção de umxartistxtrans numa exposição que se imagina inscrita na narrativa hegemônica global. Ao contrário da consideração de sua dimensão social, é uma ideia personalista do sujeito (“presentificação da personalidade (...), um testemunho da sua existência expressiva como indivíduos artistas”) – eco da ideia de autor – que é usada como argumento para afirmar que a representatividade na curadoria seria “uma lógica primária de pensamento que ignora que obras de arte produzem e alavancam problemas artísticos e que estes devem ser nominados antes da expressão individualista e representacional do indivíduo-artista na forma de uma perspectiva essencialista de sua representação no campo da instituição”¹⁹.

¹⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 15

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

Constitui-se, assim, o que me parece uma politicamente problemática inversão entre “representação”, “formalismo” e “essencialismo”: ao invés de a representatividade ser entendida como programa político, ela é definida, por Gaudêncio Fidelis, como essencialista ou existencialista. Por sua vez, não é o distanciamento em relação às implicações sociais da arte que é, como de hábito, taxado como formalista, senão seu exato oposto: formalismo seria, para o curador, “tematizar” ou “ilustrar” aspectos não-estéticos na arte justamente pela intenção de nela indicar “correspondências” ou “equivalências” com o “real”.

O exercício de inversão poderia, é verdade, ser epistemologicamente produtivo se não fosse, por fim, conservador. Pois seu corolário central é a absoluta aposta na obra de arte como instância totalitária capaz de endereçar e problematizar, em amplo sentido, o *queer*: “a indiscutível singularidade de se trabalhar com obras como dispositivos deflagradores de problemas estéticos, históricos, culturais, políticos e artísticos. Fora isso, o que vemos é a falência do essencialismo como alternativa de representação e o fracasso desse tipo de estratégia para construir um espaço de alteridade diante do complexo enfrentamento que é preciso fazer para que ultrapassemos o cotidiano do pensamento e cheguemos a produzir conhecimento avançado”²⁰.

A aposta de *Queermuseu* é, como vemos, numa espécie de “distanciamento crítico” em relação ao “cotidiano” que a arte seria supostamente capaz de instaurar, produzindo um conhecimento socialmente distinto (“avançado”) que se apoiaria nos “interstícios do significado” articulado “em dois pontos de força: aquele da obra e o da sua convivência com outra obra ou um conjunto de obras”²¹. Noutras palavras: a complexidade do *queer*, transformada em sombrinha, tem suas dimensões sociais, políticas e culturais subalternizadas diante da intenção de, tomando o *queer* somente como disparador, manter a arte como protagonista ao

²⁰ Idem.

²¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 49.



objetivar “continuar repensando o cânone artístico a partir de uma investigação profunda da realidade material e conceitual dos objetos de arte”²².

Não apenas o cânone central da história da arte – *a ideia de arte* – não é posto em questão como, mais adiante, é protegido por seu próprio território epistêmico, uma vez que *Queermuseu* se sustenta na fricção de arte contra a própria arte (obras que convivem exclusivamente com outras obras, exposição que se pensa exclusivamente a partir da história das exposições), desinteressando-se e por vezes negando a legitimidade e a qualidade de outros parâmetros ou modos de conhecimento que possam vir a se interpor a ele. Ainda que a antinormatividade seja reconhecida pela curadoria como “uma indisposição à “normalidade” (...) cuja aspiração é atingir um estado de liberdade de expressão que se baseia na aceitação múltipla de diversos padrões comportamentais (...) que residem fora do terreno da normatividade”²³, ao que parece, quando a normatividade questionada é a própria arte, o *outro* que com ela não se identifica é violentamente atacado como “inteligência maléfica do submundo”²⁴, “parasita de instituições”, “dublê de artista”, “rapaz sem escrúpulos nem caráter” ou mesmo “estuprador em potencial”²⁵, numa impressionante virulência cuja contradição – inclusive ética – parece residir na demonização da diversidade epistemológica dos sujeitos em prol da sacralização de uma espécie de “episteme diversa” da arte.

Potencial queer

Como visto até aqui, uma vez refutada a ideia da “representatividade existencialista, ou seja, de mostrar (no sentido de representatividade) artistas

²² FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

²³ Idem, p. 14.

²⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 14.

²⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *A Queermuseu e a transformação da luta política no Brasil*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 36



*queer*²⁶, a plataforma curatorial optou não por “obras que tematizassem o assunto, mas, sim, obras que os problematizassem conceitualmente”²⁷, a saber: “(...) o vasto universo que podemos conceber como *queer*, seja por vocação ou inclinação. Utilizo a palavra inclinação sistematicamente, desde o início deste projeto, porque ela designa uma vocação pendular para um determinado estado, nesse caso, um que se curva em direção a determinadas prerrogativas pertencentes (história e culturalmente) à experiência *queer*, mas que não são necessariamente determinantes em torná-las *queer* ou mesmo que seja atribuída a ela tal característica por natureza”²⁸. Reiterando a crença no distanciamento da arte em relação ao cotidiano social como modo específico de produção de “conhecimento avançado”, o distanciamento das obras de arte em relação ao contexto *queer* igualmente as conferiria algum atributo de “problematização conceitual” o qual, como se depreende, não poderia ser realizado pelo próprio campo *queer* senão como “tematização” ou “ilustração”.

O esforço de inclinações arqueológicas de vasculhar coleções públicas e privadas em busca de obras não-exatamente-*queer* que pudessem problematizar conceitualmente o *queer* é realizado como o maior gesto anticanônico da exposição ao pretensamente incidir contra as interpretações canônicas da história da arte que excluiriam, da narrativa hegemonicamente já estabelecida pela mesma, o *queer* como caráter conceitual (e não temático, social ou político). Como evidencia Fidelis, “*Queermuseu* nunca foi uma exposição ilustrativa da produção *queer* (...), mas antes um espaço de possibilidades para desvendar a produção com

²⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 19

²⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitação*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

²⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 13.



inclinações *queer* que se encontrava também obscurecida pelos artifícios e mecanismos da interpretação crítica ou historiográfica”²⁹.

A pretensão de *Queermuseu* é “rearticular uma segunda vida institucional e historiográfica” para obras queer que não estariam “ausentes nos acervos dos museus, apenas escondidas, disfarçadas, como em um ‘armário’ (*in the closet*)”³⁰. Novamente, o problema do caráter excludente e discricionário da arte não estaria tanto em sua constituição social enquanto campo mas, sobremaneira, no suposto limite interpretativo de sua historiografia canônica³¹, que interpretaria obras “a partir de abordagens formalistas ou de outra natureza totalmente discrepante de sua intrínseca inclinação artística e estética, dissimulando uma eventual vocação *queer* que estas possam ter”³². Assim, não somente *Queermuseu* refuta a preocupação e as estratégias políticas da representatividade social na arte como, mais adiante, coextensivamente termina por afirmar que essa problemática tampouco existe nas políticas institucionais do campo artístico – “ao contrário do que possamos pensar de imediato, a produção artística queer se encontra dentro do museu. Não se pode dizer, é claro, que ela foi absorvida por eles”³³.

Essa não-absorção implicaria, portanto, na adoção de outra lógica interpretativa diante dos mesmos objetos, propondo, ficcionalmente, por meio de um museu circunstancial, uma “conversão” estratégica: “é justamente por isso que encontramos nesta exposição uma conversão temporária de obras de caráter

²⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *A emergência da performatividade política do queer e por que ela é indispensável para a epistemologia*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 30.

³⁰ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.

³¹ Tampouco ignoro que circunscrições sociais também estão implicadas em práticas interpretativas, na arte ou qualquer outro campo do conhecimento.

³² FIDELIS, Gaudêncio. *A emergência da performatividade política do queer e por que ela é indispensável para a epistemologia*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 30.

³³ FIDELIS, Gaudêncio. Em direção a uma curadoria não heteronormativa: exposições queer e curadoria olfatória no contexto museológico. In: FIDELIS, Gaudêncio; TAVARES, Márcio (ed.). *Escola experimental de curadoria*. 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma nova América. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015. P. 72.



formalista ou outras que tratam de questões não relacionadas a nenhum dos principais subtemas aqui tratados na exposição em dispositivos *queer*. Essa condição temporária consiste em um estado momentâneo de imprevisibilidade conceitual que desestabiliza noções consolidadas de interpretação e das quais essas obras são suprimidas como modo de reconciliar os diversos estados da diferença no campo da estética”³⁴. Essa ‘conversão do não-*queer* em *queer*’ (a capacidade de elucidar o “potencial *queer*explícito, inerente ou ocasional”³⁵ a qualquer obra) como crítica à historiografia canônica da arte seria, segundo Gaudêncio Fidelis, eminentemente produzida em dois movimentos: a seleção de obras diversas e sua justaposição no espaço expositivo.

Como já apontado anteriormente, a fricção entre obras – o que, em termos museográficos, opera fundamentalmente por sua justaposição no espaço, procedimento antiformalista nos termos colocados por Fidelis por distinguir-se da “harmonia compositiva” característica da “ambientação patriarcal”³⁶ – seria a estratégia fundante da produção de “conhecimento avançado” a que se propõe *Queermuseu*. A aposta política por trás dessa estratégia seria, se bem compreendi, a de que sem a atenção à diversidade na arte e “nas escolhas das obras [da exposição], não teríamos sequer como começar a pensar a diferença em outras esferas da vida pública e privada. Incluindo aquela da razão epistemológica e sua constituição programática”³⁷.

Argumentado noutra direção, tem-se que, por meio do “choque de imagens”³⁸ promovido pela exposição, bem como por meio produção de diferença e

³⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.

³⁵ Idem.

³⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 16.

³⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

³⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.



antinormatividade que seriam supostamente intrínsecas à arte, podemos aprender a constituir uma existência não heteronormativa: “*Queermuseu*é, sobretudo, uma exposição que pretendia dar projeção à arte e à cultura por meio das inúmeras questões artísticas que ultrapassam os mais diversos aspectos da vida contemporânea (...) [e que], em última análise, são determinantes na construção do gênero, da diversidade e da diferença”³⁹. “Transformar o mundo do ativismo curatorial em algo possível em favor da não heteronormatividade é a vocação de *Queermuseu* como plataforma”, (...) resultando num “instrumento político de construção de novas avenidas de pensamento militante”⁴⁰. Paradoxalmente, uma exposição que, refutando a dimensão contextual e implicada da arte no social no que tange ao *queer*, por outro lado acredita que, na direção contrária – a saber, partindo da “arte” em direção ao “social” –, essa relação não só não é “temática” ou “ilustrativa” como seria, fundamentalmente, “significativa” e “inovadora”.

Desvendamento

Para melhor entendermos a hipótese da plataforma curatorial é necessário circunscrever a “problematização conceitual” do *queer* realizada por obras não-exatamente-*queer* que, todavia, tiveram seu “potencial *queer*” revelado mediante a capacidade interpretativa da curadoria. Antes, devemos sublinhar que seu gesto ‘interpretativamente anticanônico’ o seria por desviar-se da “norma formalista das exposições”, o que seria “construir o sentido por meio da equivalência entre aparência e significado”⁴¹. *Queermuseu* operaria um desvio entre a “aparência e o significado” ao conceder sentido *queer* a obras aparentemente desprovidas de qualquer relação com o mesmo. Ao fazê-lo, a curadoria intenciona devolver o caráter político dessas obras, o qual teria sido alijado por interpretações e historiografias canônicas: “muitas dessas obras tiveram sua interpretação

³⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaão*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 50.

⁴⁰ Idem, p. 51.

⁴¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.



convergida para estratégias de interpretação formais, conceituais ou de ordens diversas, porém raramente politizadas em seus aspectos *queer*⁴². Como, para Fidelis, toda essa problemática seria eminentemente uma questão de interpretação é, obviamente, uma estrutura narrativa interpretativa que não só sustenta a mostra, como também é uma capacidade interpretativa específica que é demandada de seus espectadores.

Queermuseu engendra, desse modo, o que adjetiva como uma “perfeita engenharia na construção conceitual e espacial da exposição”, produzindo “pequenas constelações (ou ilhas)”⁴³ por meio do entrecruzamento de obras significativamente distintas entre si. Vejamos um exemplo: a constelação formada por uma obra de 1930, a pintura *Imigrante lituano*, de Paulo Osir; uma obra de 1962, da série *Desenhos gestuais*, de Montez Magno e o vídeo *Come/Cry* (2008), de Maurício Ianês – três obras distintas em termos de linguagem, período histórico e problemas conceituais.

Nesse arranjo, indica Gaudêncio Fidélis em *Cartografias da experiência museológica: uma visão transversal das obras na exposição Queermuseu* – ensaio de fôlego no qual o curador interpreta e analisa todas as obras que integram a mostra, pontuando o que seriam os “links secretos”⁴⁴ que sustentam sua convivência e justaposição –, se daria a perturbação do protagonismo do olho⁴⁵ por meio do tato, metafórica e materialmente aludido por meio de um “jato que estabelece equivalência com os fluidos do corpo”⁴⁶ (o esperma jorrado sobre o rosto de Ianês, sugerindo lágrimas), da pintura gestual calcada no escorrimento da tinta e no

⁴² Idem.

⁴³ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 20.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman *apud* Gaudêncio Fidelis. FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 15.

⁴⁵ Cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Cartografias da experiência museológica: uma visão transversal das obras na exposição Queermuseu*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p.70-71.

⁴⁶ Idem, p.70.



retrato de um imigrante triste, de olhos semicerrados, ao fundo do qual repousa um copo de água. É, portanto, em torno do ocularcentrismo que operaria a provocação não-normativa dessa constelação, uma vez que o “olho não desfruta mais do privilégio de construção das prerrogativas do cânone porque outros sentidos (...) ganham privilégio”⁴⁷. Citando Bataille, Fidelis sublinha, em referência a um dos raros momentos menos higienizados da exposição (onde, portanto, o abjeto que integra o *queer* é ativado), que “o olho chora, o pênis ejacula, a boca cospe e saliva. Os sentidos são elevados a um patamar de relevância que provém não da ausência de formas, mas do choque com a formalização e a força de sua tentativa”⁴⁸. Assim, a inscrição dessas obras em *Queermuseu* residiria não porque tratam de aspectos *queer* (somente o vídeo o faria ao claramente referir-se a relações não heteronormativas), senão porque sua problematização do *informe* e as metáforas em torno da hegemonia (no caso, da visão) as relacionam à problemática da diferença e da diversidade que cabe embaixo da sombrinha em que o *queer* se transformou naquela plataforma curatorial.

Como demonstra o exemplo, “é uma batalha de metáforas que está em curso, na qual a percepção constitui o mecanismo desencadeador dos problemas e das possíveis soluções”⁴⁹. Como indica Gaudêncio Fidelis, os “estágios da estrutura curatorial foram metodicamente pensados para propiciar ao espectador um conjunto de alternativas durante o processo de desvendamento da exposição com o objetivo de expandir o campo do conhecimento”⁵⁰. Trata-se de um “intrincado “quebra-cabeça” de obras”⁵¹ cujo “impacto desconcertante” intenciona estimular o público a buscar a “lógica produtiva por trás dessas relações colocadas em

⁴⁷ Idem, p.71.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

⁵⁰ Idem, 51.

⁵¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.

movimento”⁵², numa espécie de jogo em torno de uma exposição-charada, a ser desvendada.

São muitas as constelações que compõem a “engenharia” de *Queermuseu*. Além do “choque de imagens” perpetrado como estratégia de desvio diante do que, para a curadoria, seria um formalismo interpretativo, considero fundamental ressaltar dois aspectos que igualmente constituem a plataforma curatorial e que me parecem interessantes e produtivos, ainda que pouco explorados nos próprios textos da exposição: a destituição da hegemonia geopolítica da produção artística do Sudeste brasileiro e a provocação ao gosto burguês que, na arte, historicamente configurou hierarquizações epistêmicas entre obras que seriam dignas de adentrar o campo da “excelência” e outras, dele apartadas por seu desvio em relação às preferências (estéticas, morais, linguísticas) de classe que produziram a arte burguesa a qual, hoje – pela operação lacunar⁵³ que, cara à ideologia, suprime dados contextuais para gerar imagens unitárias, inteligíveis e “reais” –, naturalizamos como *arte*.

Pensada originalmente para o Santander Cultural de Porto Alegre, *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* se constitui, fundamentalmente, a partir de obras de artistas do Sul do Brasil. Além de muitos gaúchos, artistas do Paraná e de Santa Catarina são apresentados como matrizes da exposição, num gesto duplamente decolonial do ponto de vista da geopolítica da história da arte: a partir do – nesse caso, não apenas metafórico – Sul do Sul político do mundo, tanto o imperialismo cultural quanto o colonialismo interno são tensionados. É, decerto, instigante tomar contato com obras cuja circulação é lamentavelmente ainda muito restrita, para o que a reabertura da mostra no Rio de Janeiro foi absolutamente oportuna.

⁵² Idem.

⁵³ Cf. Marilena Chauí em *Crítica e ideologia* (1977). In: CHAUÍ, Marilena. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011. p. 32.

O verificado estranhamento de alguns críticos em relação ao “excesso” de artistas do Sul denota, nesse sentido, uma face desse colonialismo interno: tais mensurações não costumam ser aplicadas à história e à atualidade das exposições do eixo hegemônico do Brasil, cujas proporções entre artistas do Rio de Janeiro, de São Paulo e outros (provenientes da vastidão social e cultural do Brasil continental) são raramente colocadas em questão. Opostamente, é a naturalização da hegemonia do Sudeste (evidente, por exemplo, desde leituras como as que apresentam o modernismo paulista como modernismo brasileiro) que está por trás do questionamento em relação ao suposto excesso sulino de *Queermuseu*.

Junto aos artistas do Sul e a partir da pesquisa quase arqueológica da curadoria em busca de obras com “potencial *queer*”, nota-se também que a diversidade artística que interessava a *Queermuseu* se configura não somente em polissemia, como, igualmente, num corpo informe, assimétrico e marcado por arestas em relação à tradição do gosto (burguês) na arte (burguesa). Dessa forma, a plataforma curatorial não perturba os valores estético-sociais-morais entrepostos somente na relação entre a arte e seus espectadores numa perspectiva subjetiva e individualista, mas sobremaneira – como brilhantemente nos ensinou Pierre Bourdieu – engendra essa perturbação a partir das obras enquanto dispositivos de classe e de gênero. Obras não conformadas à hegemonia (como tal, burguesa) – portanto, *desclassificadas* – são cruzadas com obras *degeneradas*, que buscam escapar aos gêneros (seja da arte, seja da sexualidade). O resultado que, para muitos, é de “mau gosto”, parece-me alcançar seus objetivos, ainda que parcialmente.

Isso porque a inexistência de contextualização das obras joga, por outro lado, contra a dimensão antinormativa que a provocação ao gosto enquanto “marca de classe” (Bourdieu) – e, portanto, como parte da luta de classes (assim como das disputas entre gêneros ou raças) que é obliterada pela ideia de uma “cultura legítima”, “especializada” ou de “bom gosto” – poderia ter. Ordens diversas de contextualização são refutadas em *Queermuseu*: os contextos das poéticas dos



artistas cujas obras integram a mostra de modo recortado e isolado; os contextos histórico-políticos que circunscrevem as obras anacronicamente justapostas; a dimensão contextual de certas obras (como as de Lygia Clark ou Flávio de Carvalho), apresentadas tão-somente como objetos/vestuários; os contextos do debate *queer* que, mesmo sob o efeito-sombrinha, estariam sendo mobilizados pela conversão temporária ao *queer* realizada pela curadoria. Há, contudo, um motivo para a recusa à contextualização: a aposta numa ideia essencialista de obra de arte.

Ontologia

Devemos, aqui, revivificar as já mencionadas inversões entre as ideias de “representação”, “formalismo” e “essencialismo” perpetradas por *Queermuseu* para agora chegarmos ao último dos termos dessa tríade, o essencialismo. Contudo, antes de nos dedicarmos ao entendimento essencialista em relação à obra de arte sobre o qual se sustenta a plataforma, é preciso pontuar que não é apenas a arte que, no projeto, está circunscrita a uma chave ontológica.

Temos, em relação ao *queer*, um duplo movimento nesse sentido. De um lado, poderíamos talvez nos deixar levar pelo argumento de que, ao evitar uma abordagem social, histórica, política e culturalmente implicada com o *queer* para, noutra direção, favorecer o *queer* como “potencial”, estaríamos deixando de encará-lo de modo “existencialista” para abri-lo à diversidade. De outro, contudo – e ainda dentro do território da operação de traços catequéticos da ‘conversão *queer*’ –, podemos atentar para uma outra ontologia que, fundamentada na linguagem, é o que sustenta a transformação do *queer* em sombrinha e sua subsequente negação em razão de uma suposta abordagem não-essencialista: “trata-se de uma exposição que aborda em toda a sua extensão as ramificações que a palavra *queer* como um centro ontológico irradia”⁵⁴.

⁵⁴ FIDELIS, Gaudêncio. O museu do desvio. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 13.

Uma vez que *Queermuseu* refuta o *queer* enquanto campo social, histórico e cultural, o que dele fundamentalmente se explora é, como adverte o Gaudêncio Fidelis, a dimensão ontológica da *palavraqueer*, descontextualizada de seu território semântico-político. A ressemantização do *queer* implementada pela plataforma baseia-se, portanto, ainda que argumente refutá-la, numa perspectiva radicalmente essencialista do mesmo, cuja corolário último seria a possibilidade epistêmica de que o *queer* existisse fora de si mesmo. Corolário esse claramente convocado por *Queermuseu* a ponto de afirmar, numa chave politicamente conservadora, que o *queer* já se encontra institucionalizado nos museus brasileiros, ainda que invisível diante de nossa cegueira interpretativa.

A ontologização linguística do *queer* é, precisamente, um dos riscos (e equívocos) apontados por seus ativistas: “em português “*queer*” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmiconão fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos queer. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil”⁵⁵. Por isso, visando retexturizar a dimensão lisa que o termo adquire em português, teóricos e artistas diversos irão propor outros modos de “traduzi-lo”, contextualizá-lo e mesmo canibalizá-lo, como *cuir*⁵⁶ ou *teoria cu*⁵⁷, cuidando para sustentar sua politização (e sua abjeção) desde a linguagem – gesto inscrito no projeto de uma gramática não heteronormativa que também irá, por exemplo, problematizar o binarismo dos artigos de gênero na língua portuguesa, donde *artistx*, *artisty* ou *artiste*, dentre outrxs. Mais adiante, há outro essencialismo fundamental em *Queermuseu*: o da arte.

⁵⁵ PELÚCIO, Larissa. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?*. In: Revista Periódicus. V. 1, n. 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. de Larissa Pelúcio.

⁵⁶ Conforme Jota Mombaça, dentre outrxs.

⁵⁷ Conforme Larissa Pelúcio.

Natureza da arte

Além de ser uma curadoria tradicionalista do ponto de vista dos esgarçamentos promovidos pela própria arte (são mormente *objetos de arte* que estão em exposição, cuja ausência de “gêneros” menos canônicos – mesmo as já tradicionais performances, instalações, textos ou vídeos (que tendem ao zero na mostra) – contradiz, sem dúvida, a pretensão à diversidade da plataforma curatorial), *Queermuseu* é também uma exposição estética e politicamente conservadora por essencializar a arte. A negação de diversas ordens de contextualização é, como já dito, um dos aspectos de sua ontologização, frequentemente tratada como “natureza”⁵⁸.

Ainda que a ênfase interpretativa defendida pela curadoria pudesse dar-nos a impressão de uma concepção ‘contingente’ da arte – inextricável de suas interpretações e, portanto, por elas constituída e transformada ao passo que dialogicamente transformadora –, não é essa sua premissa, senão outra: “uma obra é o que ela é, independentemente do que é dito sobre ela pela crítica ou pela historiografia. Essas instâncias promovem apenas interpretações, expandindo seu significado”⁵⁹, mas a “intenção artística não pode ser em essência mudada”⁶⁰. Para Gaudêncio Fidelis, as “obras de arte têm (...) características inalienáveis que as caracterizam como obras”⁶¹, o que será kantianamente indicado como a “natureza das obras de arte”⁶².

Nesse sentido, a disputa em torno dos significados de uma obra de arte não é acolhida como parte inextricável de sua existência social, senão apontada como uma “disfunção entre a propriedade da imagem e o seu conceito”, “cisão que ocasiona uma quebra dramática entre a condição de existência dos objetos, sua

⁵⁸ O catálogo publicado pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage contém, inclusive, na página 21, um texto intitulado *Sobre a natureza das obras de arte*, de autoria de Gaudêncio Fidélis.

⁵⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 21.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.



evidência por meio da sua realidade material e a incompatibilidade de visões que se opõem a ela”⁶³. A negatividade com a qual Fidelis parece encarar as “dramáticas” disputas político-semânticas em torno da arte – no caso específico de *Queermuseu*, adjetivadas como “insanidade visual e curto-circuito da inteligência”⁶⁴ – fundamenta-se na ontologização da mesma: na perspectiva defendida pela plataforma curatorial, não só a arte tem sua dimensão de campo social obliterada como, mais adiante, mesmo que por vezes silenciosamente, é a aposta numa “dimensão verdadeira da expressão do objeto”⁶⁵ que sustenta a crítica anticanônica realizada pela exposição.

Noutras palavras: a provocação interpretativa da plataforma curatorial não se faz somente para colocar historiografias em movimento, mas, fundamentalmente, para erigir sobre as narrativas em curso uma outra que, por pretensamente ser mais próxima à verdade e à natureza das obras em questão, seria, assim, “conhecimento avançado”. Trata-se, portanto, de uma perspectiva desenvolvimentista da história da arte, cuja não-linearidade de traços warburgianos a todo tempo imiscui-se com uma perspectiva ontológica da arte.

Decorre, dessa ontologia, o essencialismo em torno de seus objetos, as famigeradas obras de arte. Dentre os vários aspectos a ele relacionados, gostaria de ressaltar aqueles que possuiriam implicações morais, conforme delineia Gaudêncio Fidelis: “obras de arte não podem por sua natureza ser maléficas da mesma forma que não podem fazer apologia ao crime, caso contrário não seriam obras de arte. Está na própria natureza das obras de arte uma perspectiva ética de visão de mundo (...), pois o ato criminoso revogaria seu caráter estético”⁶⁶; “uma obra de arte possui o que eu gostaria de chamar de “externalidade positiva”, ou seja, mais pessoas, além de seu proprietário (coleccionador ou artista), beneficiam-se de sua existência”⁶⁷;

⁶³ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 15.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 22

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

“obras de arte (...) contabilizam características intangíveis da ordem da beleza e da transcendência”⁶⁸.

Como se vê, além de serem benéficas⁶⁹, belas e transcendentais, as obras de arte são ‘boas por natureza’. Possuiriam, portanto, uma moral a elas intrínseca e inalienável. Não uma moral social, cultural e politicamente construída como as demais, mas uma moral ontológica (noutro sentido, uma ontologia moral) – como tal, superior⁷⁰: “a arte (...) é um instrumento privilegiado do conhecimento, ou seja, o conhecimento em essência; (...) questiona a todo momento a lógica capitalista da moral como uma manifestação de uma rotina infinita ao qual o sujeito precisa se submeter para viver uma vida sem questionamentos”⁷¹ – “o conhecimento avançado desafia inclusive impedimentos morais arraigados na cultura da sociedade”⁷².

A afirmação de que a arte seria ontologicamente não-maléfica ou criminosa a situa inclusive numa instância supra-jurídica, inalcançável mesmo pela garantia constitucional e “universal” do direito à liberdade de expressão, uma vez que à arte não bastaria apenas ser livre. Mais do que isso, ela seria moral e ontologicamente superior e exemplar porque boa e insubstituível – “nada pode ser colocado em seu lugar, nem por similaridade, parentesco ou continuidade. Assim é a obra de arte,

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Vale sublinhar, na afirmação de Fidélis, a perspectiva tradicionalista da arte – entendida como “objeto” – e de sua inscrição no social, considerada como um “bem” necessariamente vinculado a um proprietário (o qual, por sua vez, é reduzido ao comprador ou autor). As expressões não-capitalistas da arte (no sentido de não se adequarem à lógica da propriedade e dos bens) parecem ser desconsideradas, talvez por não serem garantidamente “positivas” ou, de outra maneira, por não estarem irrevogavelmente inscritas no entendimento da história da arte que subjaz a essa afirmação.

⁷⁰ Versa sobre esse tema o primeiro parágrafo do texto *As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz* que, escrito em 1933, é considerado a primeira crítica de Mário Pedrosa, cuja reprodução aqui – ainda que sob a descrição de uma nota de rodapé – me parece absolutamente válida: “A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais”. In: *O Homem Livre*. N. 6-9 (2, 8, 14 e 17 de julho de 1933).

⁷¹ FIDELIS, Gaudêncio. A Queermuseu e a necessidade de pensarmos uma teologia de militância política de resistência. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 39.

⁷² Idem.



seja ela relegada ao *status* da irrelevância ou aquela que acendeu ao patamar da canonicidade”⁷³. A perspectiva ontológica que a situa fora dos regimes de violência ofusca, por sua vez, a violência que ela pode produzir.

À estratégia de desqualificação do *queer* em nome do próprio *queer* que é perpetrada pela plataforma curatorial concebida por Gaudêncio Fidelis ao, de um lado, indicar que não haveria uma produção *queer* que pudesse ser suficiente para uma exposição com “tal dimensão” e, por outro, julgar normativa, improdutiva, temática e ilustrativa a consideração e o exercício de uma lógica de representatividade na arte, devemos contrapor uma pergunta fundamental, lançada por Jota Mombaça: “ao invés de por em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, [interrogo] a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?”⁷⁴

A negação do *queer* em nome do próprio *queer* nos termos em que foi engendrada por *Queermuseu* parece-me uma estratégia “sofisticada” para, numa “engenharia” de difícil “desvendamento” (por isso o inevitável tamanho desse texto), camuflar o óbvio: o fato de que a resposta à pergunta de Jota Mombaça é **não**. O saber dominante – nesse caso, a arte em sua versão ontológica, moralizante e sócio-culturalmente hegemônica e hierarquizante – não só não está sabendo escutar como está criando estratégias para justificar a não-escuta. Afinal, já não é mais possível argumentar de que a fala subalternizada não seja audível. Estamos diante, portanto, de um processo de violência epistêmica.

Violência epistêmica

O modelo civilizatório moderno – a hegemonia – produziu, por meio da colonização e do imperialismo cultural, processos de epistemicídio:

⁷³ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 22

⁷⁴ MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>.



destruiçãoomaciza de experiências e conhecimentos (...) considerados inadequados ao projeto colonial⁷⁵. O epistemicídio integrou e viabilizou, desde os imaginários, a subalternização do *outro*, tornando-se parte inextricável do genocídio colonial. Mesmo após as independências e a transformação das estratégias da colonização, o epistemicídio persiste enquanto política de aniquilação da diversidade, bem como em formas complexas de violência epistêmica, conforme definido por Spivak em *Pode o subalterno falar?*: “a alteração, a negação e em casos extremos como o das colonizações, a extinção dos significados da vida cotidiana, jurídica e simbólica de indivíduos e grupos”. A violência epistêmica é uma forma de invisibilização do outro cuja operação central é retirar-lhe a possibilidade de representação através da “anulação tanto dos sistemas de simbolização, subjetivação e representação que o outro tem de si mesmo, como das formas concretas de representação, registro e memória de sua experiência”⁷⁶, produzindo silêncios.

A violência epistêmica é de difícil percepção por se dar não como interdito à representação, senão justamente pelo poder de representar, duplo do silenciamento. Como lembra Spivak, *representar* também pode ser *substituir*. O que torna a discussão especialmente problemática no âmbito da arte é precisamente a sobreposição entre dois sentidos da representação, elevando os riscos de violência epistêmica: “a representação como “falar por” como na política e a “representação”, como aparece na arte ou na filosofia (...). Sentidos relacionados, mas (...) irredutivelmente descontínuos”⁷⁷.

Enquanto alguns epistemicídios são facilmente identificados, há outros “revestidos de justificações para ocultar a violência da imposição de uma cultura ou universo

⁷⁵SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. VOL 1. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2007.

⁷⁶BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. *Descarados y deslenguadas: elcuerpo y lalengua índia enlosumbrales de lanación*. Debate Feminista, ano 12, vol. 24, outubro 2001. Disponível em http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/024_14.pdf.

⁷⁷SPIVAK, GayatriChakravorty. (1988) *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



simbólico”⁷⁸, a exemplo das estratégias de ressemantização, práticas que histórica – como atualmente – serviram para salvaguardar hegemonias, processos para os quais concorreram inclusive ideias de educação (e de evangelização) cuja “violência era apresentada como sacrifício salvador em benefício dos colonizados”⁷⁹. Essa circunscrição ética e política é semelhante àquela de certa arte e sua hegemonia (que, como vimos, se imagina supra-jurídica).

Todavia, como adverte Spivak, é preciso ter clareza da “violência geral que é a possibilidade de uma episteme”⁸⁰, de forma a buscar não substituir uma centralidade epistemologicamente opressora por outra. Por isso, é necessária uma atenção (e a crítica ideológica contígua) à “demanda implícita de que o sujeito da opressão (...) apareça na história como uma narrativa resumida de um modo de produção”⁸¹, ressemantizando-o para conservar as hegemonias, ou seja, para salvaguardar as referências e autoridades históricas da arte – como, espero, tenha ficado evidente em relação às estratégias de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*.

Como sublinha Boaventura de Sousa Santos, devemos “(...) fazer a pergunta, em um gesto auto-reflexivo, se o conhecimento que identifica as ausências não é ao final o mesmo que antes legitimara as condições que levaram à supressão da possibilidade de realidades alternativas, agora identificadas como ausências”, reencenando, desta vez por meio da arte, algo como *a substituição do outro em nome da representação do outro*, assim como testemunhamos “a destruição da democracia em nome da democracia (...), restrições das liberdades fundamentais em nome da preservação da liberdade e da segurança” e outras “inversões

⁷⁸SOARES DO BEM, Arim. *Dominação da subjetividade e repressão à religiosidade africana: uma práxis transatlântica secular*. In: *Revista Kulê-Kulê*. Maceió: EDUFAL, janeiro de 2008.

⁷⁹DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade y eurocentrismo*. In: LANDER, Eduardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectiva latino-americanas*. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

⁸⁰SPIVAK, GayatriChakravorty. (1988) *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁸¹Idem.



ideológicas empregadas para esconder [as discrepâncias que] são tão massivas quanto a brutalidade das referidas práticas”⁸².

É, por isso, inevitável concluir este texto com um fato e uma pergunta – como tal, inconclusiva. Gaudêncio Fidélis é, nestas eleições de 2018, candidato a deputado federal pelo PT do Rio Grande do Sul, com o slogan “coragem para defender as liberdades”: “uma decisão como essa envolve coragem, vontade e uma imensa responsabilidade pública, mas especialmente uma nova inteligência política, capaz de entender a complexidade do mundo contemporâneo e colaborar para definir um modo de atuação que seja eficaz e estratégico, capaz de obter vitórias importantes para a democracia em seu sentido mais amplo”⁸³. Legitimando sua candidatura por meio da luta contra a censura perpetrada em torno de *Queermuseu*, ainda que essa plataforma curatorial tenha deslegitimado a ideia da representatividade *queer* em suas estratégias de construção, é, agora, justamente o lugar da representação política que é reivindicado por seu curador para inaugurar uma “nova inteligência política”. Mas que inteligência seria essa?

Decifra-me, ou te devoro.

⁸²SANTOS, Boaventura de Sousa. *Justicia entre saberes: epistemologias do Sul contra o epistemicídio*. Madrid: EdicionesMorata, 2017.

⁸³ Extraído do vídeo de campanha do candidato, publicado em sua página de Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/gaudencio.fidelis.1308/videos/138628717079011/>.



O romantismo de Caetano: da Tropicália ao exílio

Iuri Vieira de Assis Aleixo¹

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima²

Renato da Silva³

Rosane Cristina de Oliveira⁴

Este artigo nasce de uma conversa, que passa a uma orientação, torna-se uma monografia e finaliza, ou se inicia, aqui. A proposta do presente estudo é analisar como o romantismo se faz presente no álbum *Caetano Veloso* (PHILIPS, 1971), gravado durante o exílio político em Londres, entre 1969 e 1972, compreendendo como alguns autores evidenciaram este tema.

Nascido em 07 de agosto de 1942, na cidade de Santo Amaro, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso cresceu numa família numerosa: além de seus pais, José Teles Velloso e Claudionor Viana Teles Velloso, mais conhecidos como seu Zezinho e dona Canô e mais sete irmãos, sendo a cantora Maria Bethânia a irmã caçula que, segundo o próprio Caetano, “foi influência determinante na formação do meu perfil profissional e mesmo no estilo de compor canções, cantá-las e pensar as questões relacionadas com isso” (VELOSO, 1997, p. 55).

Santo Amaro está situada a 72km da capital, Salvador, no Recôncavo baiano, região localizada no entorno da baía de todos os santos que abrange não somente o litoral, como algumas cidades do interior da Bahia. Foi nesta cidade que Caetano começou a demonstrar suas afinidades para com o mundo das artes, transcendendo para além do “céu de uma cidade do interior”. Desde muito pequeno, já cantava em festas na cidade, tocava no piano de casa as melodias que ouvia das músicas no rádio, reproduzia em telas paisagens ou abstrações que lhe

¹ Graduado em História, pela UNIGRANRIO.

² Professora e Pesquisadora do PPGHCA-UNIGRANRIO. Historiadora e Socióloga. JCNE/FAPERJ (2014-2018). Bolsista de Produtividade 1A FUNADESP/UNIGRANRIO.

³ Professor e Pesquisador do PPGHCA-UNIGRANRIO. Historiador das Ciências. JCNE/FAPERJ (2015-2018). Bolsista de Produtividade 1A FUNADESP/UNIGRANRIO.

⁴ Professora e Pesquisadora do PPGHCA-UNIGRANRIO. Socióloga.



inspiravam. Nunca foi um entusiasta para os estudos, embora tivesse uma predileção pela literatura e pelo cinema, chegando a escrever críticas em um jornal santamarense, porém, em 1959, no bar do Bubu, junto com outros amigos, ouviu pela primeira vez o disco inaugural da bossa nova: *Chega de saudade* (Odeon, 1959) de João Gilberto. O impacto da audição se deu num aspecto “que não se limitava à música, mas atingia também a literatura, a filosofia, o cinema, todas as questões de cultura” (FONSECA, 1993, p. 69).

Em 1960, aos dezoito anos, junto com Maria Bethânia, mudam-se para Salvador para continuar os estudos (ele, para cursar o antigo clássico, e ela, para cursar o antigo colegial), porém, ambos entraram de vez para o circuito das artes. Durante o começo década de 1960, Salvador vivia um período fértil no campo cultural, com exposições no Museu de Arte Moderna da Bahia de pintores consagrados, como Van Gogh e Renoir e o cineclube que funcionava dentro do museu, onde um jovem Glauber Rocha já mostrava sua genialidade em debates que ocorriam após as sessões, além dos concertos de música erudita com execuções de Van Gogh à John Cage. Seu gosto por pinturas o levou a frequentar o ateliê das pintoras Lena Coelho e Sônia Castro, que lhe apresentaram o diretor de teatro Álvaro Guimarães. Caetano afirma que “foi Álvaro Guimarães, Alvinho, quem nos lançou, a mim e a Bethânia, como profissionais da música” (VELOSO, 1997, p. 61).

De fato, Álvaro Guimarães encomendou a Caetano a trilha musical de uma peça, o que o próprio recusou, mas por fim, compôs todas as músicas da peça, além de ter tocado piano nos espetáculos. Com Bethânia, sua estreia se deu em uma adaptação de Alvinho para uma peça de Nelson Rodrigues, porém, de uma maneira um tanto inusitada: “ao se apagarem todas as luzes, [...] ouvia-se, no escuro, a voz única de Bethânia, então uma total desconhecida, cantando, sem acompanhamento e sem amplificação, “Na cadência do samba”, de Ataulfo Alves” (VELOSO, 1997, p.62).

Caetano, até então, nunca tinha almejado uma carreira artística de compositor, sobretudo como cantor. Imaginava-se “ensinando filosofia para secundaristas”, apesar de ter abandonado a faculdade de Filosofia no meio do curso, porém, lhe atraía a carreira de professor. Gostaria de “estar entre jovens e explicar coisas, ter

um grupo de pessoas admiradas e gratas pelo meu saber era uma fantasia frequente” (VELOSO, 1997, p. 92). No entanto, a chegada de Gilberto Gil em sua vida, ressignificou sua visão em relação à música. Entre 1962 e 1963, Caetano já acompanhava as apresentações de Gil, em Salvador, quando se apresentava em programas de auditório, na TV Itapoan. A admiração por Gil é retratada de maneira tocante em sua autobiografia “Verdade tropical”, onde lembra com muito gosto quando dona Canô

se referia a ele (pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo) dizendo: “Caetano, venha ver o preto que você gosta”. Isso de dizer “o preto”, sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha – teve, *tem* (grifo do autor) – um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma benção, intensificasse sua beleza. Eu sentia alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele – e por minha mãe saudar tudo isso de forma tão direta e tão transcendente. Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa – eu via que se tratava de um músico de primeira linha, desde já um grande entre os grandes – e minha mãe festeja comigo a descoberta (VELOSO, 1997, p. 283).

Intermediado por Roberto Santana, outro diretor de teatro em Salvador, o encontro com Gilberto Gil foi de empatia imediata, sobretudo por parte de Gil, que “se sentiu saindo de uma espécie de solidão” ao ter certeza que “achara verdadeira companhia” (VELOSO, 1997, p. 285). Mas no campo político, a empatia não estava na pauta do dia: em 01 de abril de 1964, os militares orquestraram um golpe, instaurando uma ditadura que se perpetuaria por vinte anos.

Caetano enxergava o golpe militar de 1964 como um

gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que têm se mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) – e, no plano internacional, pela defesa da liberdade de mercado contra a ameaça do bloco comunista (guerra fria) [...] (VELOSO, 1997, p. 15).



Daniel Aarão Reis também observa que

tratava-se de destruir, em seus fundamentos, a ordem e as tradições nacional-estatistas, consideradas anacrônicas. Em seu lugar, seria construída uma alternativa *liberal-internacionalista, modernizante* (grifos do autor), baseada num Estado diminuído, apenas regulador, na revogação das estruturas corporativistas fundadas no Estado Novo, na abertura econômica para o mercado internacional, no incentivo aos capitais privados, inclusive estrangeiros, numa sólida aliança com os Estados Unidos no quadro da Guerra Fria (REIS, 2014, p. 50).

Roberto Schwarz (2014), no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, observou que no campo da cultura, “apesar da ditadura de direita”, houve “relativa hegemonia cultural da esquerda do país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo⁵, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris” (SCHWARZ, 2014, p. 08). De fato, enquanto o governo militar se preocupava em agir diretamente contra “aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (SCHWARZ, 2014, pp. 08-09).

O teatro foi a primeira forma de resistência em que “marxistas, partidos, movimentos de esquerda e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 60, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes” (RIDENTI, 2000, p. 57) e em 11 de dezembro de 1964, o espetáculo *Opinião* estreava no Rio de Janeiro. Produzido e dirigido por integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), uma organização formada por intelectuais de esquerda, associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), que foi extinta com o golpe de 1964 e seu prédio criminalmente incendiado, o espetáculo era formado por Nara Leão – musa da bossa nova, moradora de bairro nobre da zona sul carioca, pelo sambista Zé Ketí, que trazia em seus sambas toda a essência dos morros cariocas para o asfalto, apesar de nunca ter morado em um morro, e João do Vale, que vinha

⁵ O depoimento do filósofo Carlos Nelson Coutinho ao sociólogo Marcelo Ridenti, traz um esclarecimento sobre a literatura marxista dentro do período da ditadura militar. Cf. RIDENTI, 2000, p. 67.

do interior do Maranhão, onde a seca é característica desta região e cuja ave de rapina, certamente foram inspiração para a principal música do espetáculo: “Carcará”.

Em Salvador, Caetano forma um coletivo com Bethânia, Gil e mais dois personagens que serão fundamentais em um outro momento: Gal Costa e Tom Zé. Dirigidos por Roberto Santana, apresentaram os espetáculos *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, no Teatro Vila Velha, que traziam em seu bojo “referências às questões políticas e sociais”, além de criarem uma “perspectiva histórica [...] no desenvolvimento da música brasileira” (VELOSO, 1997, p. 78).

O sucesso do espetáculo rompe as fronteiras de Salvador, chegando ao Rio de Janeiro, especialmente aos ouvidos de Nara Leão, que convida Bethânia para substituí-la no espetáculo. Após a mudança de Salvador para o Rio em 1965, para integrar o *Opinião* no lugar de Nara Leão, Bethânia alcança o estrelato, e consequentemente, também Caetano, onde sua primeira música e seu primeiro sucesso como compositor, “É de manhã”, é gravada e interpretada no primeiro disco de sua irmã (RCA, 1965). Em São Paulo, o coletivo baiano torna a se apresentar juntos, agora sob a direção de Augusto Boal, no Teatro de Arena, com o espetáculo *Arena canta Bahia*, contudo, sem o mesmo sucesso de público de *Arena conta Zumbi*, que Boal assinava com Gianfrancesco Guarnieri e com músicas de Edu Lobo. Bethânia fica em São Paulo e Caetano volta para Salvador, onde deixou sua namorada – e futura esposa, Dedé Gadelha, com quem se casaria em 1967 – e naquela altura, começara a arquitetar outras opções para sobreviver, que não com a música. Contudo, a chegada do produtor Solano Ribeiro em Salvador, mudaria novamente seus planos.

À procura de canções para concorrer no *Festival Nacional da Música Popular Brasileira*, de 1965, na TV Excelsior, Solano pede a Caetano uma música sua, que seria defendida pela cantora Maria Odete e alcançaria o 5º lugar com “Boa palavra”. Sob a pressão de amigos, sabedores de seu talento para a música, volta para o Rio de Janeiro, instalando-se no Solar da Fossa, uma antiga chácara que foi transformada em um conjunto de apartamentos no estilo de pensão, entre o bairro

de Botafogo e Copacabana, onde uma miríade de novos talentos estavam prestes a abrilhantar o campo das artes, da dramaturgia, da poesia e da música. Ao enviar mais uma música para o *II Festival da MPB*, de 1966, da TV Record, leva o prêmio de melhor letra com a música “Um dia”, novamente defendida por Maria Odete. Os grandes vencedores, tecnicamente empatados e com justa razão, foram Chico Buarque com “A banda”, e Jair Rodrigues com “Disparada”.

Ao buscar o prêmio do festival em São Paulo, que lhe garantiria um alívio financeiro em relação aos paupérrimos direitos pela gravação de “É de manhã”, Caetano é convidado a participar do programa *Esta noite se improvisa*, que consistia numa competição entre cantores e compositores, cujo objetivo é cantarolar uma música conhecida de acordo com as palavras que eram ditadas pelo apresentador. Chico Buarque sempre se destacava, tanto pelo seu profundo conhecimento sobre a música brasileira, quanto por inventar canções de cabeça, no calor da hora, que remetiam ao repertório popular. Caetano também ganhou muitos prêmios, o que lhe permitia se sustentar satisfatoriamente, fazendo sempre o percurso Rio-São Paulo, onde estreitou amizades com Chico Buarque, Toquinho, e poetas que já eram conhecidos seus, tanto de Salvador, quanto do Rio: Capinam e Torquato Netto.

Em 1967, mediado por Dori Caymmi – filho de Dorival – e autorizado por João Araújo, na época diretor artístico da gravadora Philips, e pai de um ainda desconhecido Cazuza, Caetano grava o LP *Domingo* (Philips, 1967), em dupla com Gal Costa, onde cantam juntos em algumas faixas, como o clássico “Coração vagabundo”, e outras em que ele e Gal cantam sozinhos. Ambos também gravaram, cada um, em 1965, um compacto que não obteve qualquer tipo de sucesso ou repercussão. O empresário Guilherme Araújo ficou interessado na turma de baianos que despontava no cenário e empresariou todos: Caetano e Gal com o primeiro LP, Maria Bethânia já consolidada como cantora, e posteriormente, Tom Zé e Gilberto Gil.

Gil vinha se destacando no programa *O fino da bossa*, sob o comando de Elis Regina e Jair Rodrigues, e devido ao sucesso de suas músicas e apresentações,

decide largar o emprego na Gessy Lever e viver exclusivamente de música. Já famoso, faz uma excursão pelo interior de Pernambuco e se encanta com um grupo de tocadores de flauta: a Banda de Pífanos de Caruaru, ao mesmo tempo em que, a fase psicodélica dos Beatles também lhe chamava a atenção. Ao voltar para o Rio, propõe a Caetano uma transformação radical nas estruturas da música popular brasileira. A proposta de Gil era, a partir do que faziam os Beatles, “transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores” (VELOSO, 1997, p. 170).

Caetano acatou a ideia e decidiram deflagrar, no *III Festival de Música Popular Brasileira*, a revolução que reconfiguraria, de fato, “o tecido da MPB”. Porém, outras influências dariam mais consistência para o amadurecimento da ideia se concretizar. Daí muitas histórias aparecem e constroem o artista que conhecemos.

Patrícia da Silva Santos (2008) em “Ditadura, exílio e canções: uma análise dos discos Caetano Veloso (1971) e Transa (1972), de Caetano Veloso”, propõe uma discussão sobre a relação entre música e história, “tratando a música como um documento histórico” (SANTOS; FIUZA, 2008), dentro do contexto sócio histórico da ditadura militar, além de analisarem o processo de criação do artista quando o mesmo se encontrava “desenraizado”.

Amailton Magno Azevedo (2012) em “Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos”, procura identificar e reconstruir os rastros de um modo de ser jovem nos trópicos brasileiros, a partir dos tropicalistas e de suas “imagens dos encartes dos discos, nas letras de música, nos arranjos, instrumentações e interpretações vocais [...]” (AZEVEDO, 2012, p. 281) e cita a capa do álbum *Caetano Veloso* (Philips, 1971), onde se mostra explícita “uma juventude entristecida e melancólica. Seu rosto parece dizer que uma solidão insuportável toma seu cotidiano” (AZEVEDO, 2012, p. 284).

Júlio Cesar Lobo (2013) discute em “Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972”, como as músicas compostas por Gilberto Gil, e os artigos enviados para o semanário *O*



Pasquim por Caetano Veloso, dialogavam com a questão do exílio imposta aos baianos.

Thiago do Nascimento Lobo (2016) em “Hospitalidade x Exílio: a análise da hostilidade através das canções de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, trata de questões sobre hospitalidade e hostilidade a partir das canções de Caetano e Gil no exílio, em Londres, apresentando indicadores que evidenciam o sentimento de exclusão imposto pelos militares, durante o período da ditadura militar.

Sobre o romantismo na música popular brasileira, Sheyla Castro Diniz (2012) em “Romantismo e resistência na música popular brasileira: o Clube da Esquina entre a “fé cega” e a “faca amolada”, analisa o coletivo mineiro Clube da Esquina, liderado pelo cantor Milton Nascimento, sob a ótica de dois elementos que estariam intrinsicamente ligados ao seu conteúdo: Resistência e Romantismo.

Resistência, como propõe a autora, no sentido “cultural de cunho político e econômico, crença em utopias revolucionárias mescladas com o compadecimento para com o “povo” e os “pobres”, e categorias como o existencialismo, a “mineiridade”, a “latinidade” e o romantismo” (DINIZ, 2012, pp. 967-968). E Romantismo, de acordo com a autora, como “visão de mundo para além de um momento histórico ou estético determinado”, especificando um tipo de “autocrítica da modernidade capitalista” (DINIZ, 2012, p. 969). Para a argumentação do Romantismo, a autora se vale do conceito de Romantismo revolucionário, assinalado pelo sociólogo Michael Löwy e o crítico literário Robert Sayre (2015)⁶.

Os autores definem que

esse tipo de romantismo [...] vai além dos tipos já evocados para “investir” na nostalgia do passado pré-capitalista, na esperança de um futuro radicalmente novo. Recusando tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aprimoramento por meio de

⁶ A citação mencionada é da atual edição pela editora Boitempo. Originalmente, o livro foi publicado em 1992, na França.

reformas, aspira – de uma maneira que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 102).

Quem trabalhou com este conceito para compreender os movimentos culturais e as lutas políticas da década de 1960 até o começo dos 1970 no Brasil, foi o sociólogo Marcelo Ridenti (2000). Ridenti afirma que “versões diferenciadas desse romantismo estavam presentes nos movimentos sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964”, porém, “havia grupos mais romântico que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional” (RIDENTI, 2000, pp. 24-25), destacando o papel das esquerdas como agentes fundamentais na disseminação desses ideais, no plano cultural, sobretudo com a atuação dos Centros Populares de Cultura (CPC), onde Caetano Veloso frequentava já na Bahia, contudo, ressalta que “apesar da simpatia”, nunca se identificou “com a poesia panfletária e o teatro didático que eles produziam” (VELOSO, 1997, p. 309). Em entrevista a Ridenti (2000), o filósofo Carlos Nelson Coutinho diz que

ele fez um samba seguramente marcado por uma concepção cultural do CPC, que dizia alguma coisa assim: *O samba vai crescer/ quando o povo perceber/ que é o dono da jogada*⁷. Algo muito naquele espírito da época (RIDENTI, 2000, p. 275).

Mas Caetano nunca se posicionou definitivamente à esquerda⁸, apesar de ter atuado politicamente em toda a sua carreira., sobretudo quando viu-se “em meio a

⁷ O trecho que Coutinho cita é a música “Samba em paz”, lançada num compacto junto com outra música “Cavaleiro”, em 1965, pela RCA Victor.

⁸ “Muitos [...] achavam que os tropicalistas eram alienados porque não fazíamos o papel da esquerda convencional. Mas acho que as pessoas da esquerda convencional estavam certas, porque eu realmente não me identificava com elas, embora me identificasse com alguma coisa da esquerda. Eu me sentia à esquerda, sim, mas tinha muitos problemas com todo o pessoal de esquerda. Tinha e tenho, ainda hoje.” (VELOSO; FERRAZ [org.], 2003, p. 35).

uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos atos individuais” (VELOSO, 1997, p. 315).

Talvez seja na contracapa do disco *Domingo* (Philips, 1967), que Caetano começa a agregar os elementos do romantismo à sua obra, quando escreve: “A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro” (Cf. VELOSO; FERRAZ [Org.], 2005, p. 203).

Mas foi a partir do tropicalismo que isso foi possível, pois, de acordo com Ridenti, “o tropicalismo reconstruía à sua maneira o romantismo revolucionário do período” (RIDENTI, 2000, p. 45).

Em seu primeiro disco solo, *Caetano Veloso* (Philips, 1968), a partir da faixa de abertura, Fernanda Silva e Jaqueline Silva (2013) identificam na letra de “Tropicália” “os termos românticos estilizados “como olhos verdes e cabelos negros” de José de Alencar e Gonçalves Dias” (SILVA; SILVA, 2013, pp. 39-40) e Luís Carlos Junior (2004) aponta as referências à herança indígena, literatura romântica, anagrama de América” (JUNIOR, 2004, p. 46) no trecho “Viva Iracema-ma-ma”. Na faixa “Soy loco por ti, America”, composta por Gilberto Gil e Capinam, Caetano evoca signos como “homem, povo, guerrilheiro, morte do herói, no ritmo anárquico de uma rumba”, “em homenagem a Che Guevara, assassinado na Bolívia. Cantava-se o nome do homem morto, louco pela América, que a censura não permitiria dizer com todas as letras” (RIDENTI, 2000, pp. 44-45).

Caetano mantinha ressalvas em relação ao PCB, pois este estava

sempre atrelado ao que parecesse útil a Moscou na política interna convencional praticada em cada país. A Revolução Cubana, que nos aparecia como uma promessa de socialismo mulato nos trópicos, sem as sombras cinzentas da Europa do Leste, não contara em Cuba com o apoio do PC. Acreditávamos - parafraseando o dito leninista de que “o esquerdismo é a doença infantil do comunismo” - que os estudantes franceses, brasileiros e



americanos, em sua identificação com Fidel contra o PC - e com Guevara contra Fidel -, curassem as esquerdas da doença senil do comunismo ortodoxo (VELOSO, 1997, p. 316).

A Revolução Cubana, que “também tocou meu coração”⁹, ou seja, o de Caetano, dos tropicalistas e sua “identificação à distância, de caráter romântico” com o heroísmo dos guerrilheiros, pode ser reforçada com o argumento de Schwarz (1987), observando que

o prestígio do terceiro-mundismo esteve ligado ao entusiasmo pelas lutas de emancipação nacional e a reservas em relação à União Soviética. De fato, nada mais bem-vindo que um movimento histórico em que pareciam reunidos o anti-imperialismo e o anti-stalinismo. [...] Assim, encabeçados por figuras nacionais, como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, o terceiro-mundismo deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho” (SCHWARZ, 1987, p. 127).

No disco-manifesto *Tropicalia ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), na faixa “Geléia geral”, Gilberto Gil faz uma paródia com o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Na faixa “Baby”, Lucchesi e Dieguez a definem como “neo-romântica”, por agregar e adquirir “outros contornos significativos, como a evocação de uma quase supra-realidade, o contraponto utópico a um contexto extremamente conflitante, tenso” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 40). Em “Enquanto seu lobo não vem”, Marcos Napolitano (2010) argumenta que a faixa é “um anti-hino às passeatas estudantis” (NAPOLITANO, 2010, p. 211), prefigurando assim, as músicas que dialogariam diretamente com as revoltas de maio de 1968, como “É proibido

⁹ Trecho da música “Mamãe eu quero ir à Cuba”, do disco *Uns* (Philips, 1983)

proibir”, que Caetano retribuiu em canção o que a França lhe deu em inspiração (Cf. FONSECA, 1993, p. 58) e com a luta armada promovida por grupos guerrilheiros em solo brasileiro, como “Divino, maravilhoso”, que com sua melodia “deliberadamente, o pop mais doce”, “trazia sugestões do clima de rebeldia estudantil contra a ditadura e quase prefigurava, em suas imagens violentas, a luta armada” (VELOSO, 1997, p. 330).

No segundo álbum *Caetano Veloso* (Philips, 1969), a faixa “Não identificado”, em que o enamorado fará “um iê-iê-iê romântico” para sua amada, afirmando ele ser um “anticomputador sentimental”¹⁰, Luís Carlos Junior (2004) argumenta que a canção “produz o efeito de estranhamento ainda pela combinação do romantismo com os temas da conquista espacial” (JUNIOR, 2004, p. 80), muito explícitas quando o enamorado diz que fará uma canção de amor e “gravar um disco voador”, cuja temática será “dizendo tudo a ela”, que ainda está “sozinho, apaixonado” e que está disposto a “lançar no espaço sideral” o seu lamento.

Essa mesma faixa foi, também, lançada em forma de compacto junto com a regravação de “Charles, anjo 45”, de (à época) Jorge Ben. Jorge também fez parte do movimento tropicalista, porém, assim como Nara Leão, nunca foi um membro efetivo, mas chegou a gravar um disco considerado “tropicalista”, desde o projeto gráfico da capa, com cores vibrantes e caleidoscópicas, até a produção capitaneada por Manoel Barenbein e arranjos do maestro Rogério Duprat (*Jorge Ben*, Philips, 1969).

À parte de Tom Zé, o núcleo-base do tropicalismo gravou algumas de suas canções: Os Mutantes com “Minha menina”, Gilberto Gil com “Queremos guerra”, Gal Costa com quatro faixas como “Que pena”, “Deus é o amor”, “País tropical” e “Tuareg”. Em “Charles, anjo 45”, Jorge conta a história do bandido Charles, considerado o “protetor dos fracos e dos oprimidos”, o “Robin Hood dos morros”, “o rei da malandragem”, “um homem de verdade, com muita coragem”, mas que “marcou bobeira” e “foi tirar férias numa colônia penal”. Com a prisão de Charles, “os

¹⁰ No disco *Outras palavras* (Philips, 1981), Caetano supostamente se desmente na faixa homônima: “Tinjo-me romântico/ Mas sou vadio computador”.

malandros otários deitaram na sopa e uma tremenda bagunça o nosso morro virou”, “pois o morro que era do céu, sem o nosso Charles um inferno virou”. Os moradores do morro se apegam à fé, acreditando que “Deus é justo e verdadeiro” e antes mesmo do fim da sentença de Charles, ele estará de volta ao comando do morro, levando “alegria geral”, no que “todo morro vai sambar antecipando o carnaval”, com direito a “batucada”, “uma missa em ação de graças”, “feijoada”, “whisky com cerveja e outras milongas mais”, como “muitas queimas de fogos e saraivada de balas” para celebrar uma possível volta de Charles.

Esse tipo de proximidade entre artista e criminoso, mesmo que posta numa canção como a descrita acima, Isaiah Berlin (2015) argumenta que, “ambos desafiam as regras, ambos são pessoas apaixonadas pelo poder, a magnificência e o esplendor, e ambos chutaram para longe os traços da vida normal e de toda a existência submissa do homem supercivilizado” (BERLIN, 2015, p. 88).

Hélio Oiticica levou essa questão com mais radicalidade¹¹: sendo amigo pessoal do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia com 52 tiros (cf. VENTURA, 1994, p. 46), Hélio o homenageou com a obra “B33 Bólide-caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo”, de 1966, que consistia numa caixa sem tampa, com a parede anterior indo até o chão, onde

nas faces internas [...] há fotografias do bandido Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, morto pela polícia. Aí ele jaz, como um crucificado. No fundo da caixa (caixão), sobre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transparente, contendo pigmentos. Nele está escrito: “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”. Da borda da parede posterior até o extremo da anterior estende-se uma tela através da qual se observam as imagens por transparência. O simbolismo do bólido é evidente; encarna o mito da revolta (FAVARETTO, 2000 p. 131).

¹¹ Marcelo Ridenti lembra que Oiticica foi elogiado pelo poeta Waly Salomão como “romântico radical”. Cf. RIDENTI, 2000, p. 272

A homenagem se repete, agora sob forma de uma bandeira, onde os dizeres “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”, estão postas acima do cadáver do bandido alvejado. Esta bandeira fez parte de um conjunto de obras chamada “Parangolé social”, que consistia em capas e bandeiras, em que Hélio se utilizava da palavra, “não só no sentido poético como no polêmico discursivo, etc.”, mas também como forma de “homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta”¹². Durante a temporada tropicalista na boate Sucata, a bandeira fez parte da cenografia dos shows, mesmo que discreta, mas o suficiente como prova para despachar Caetano e Gil para o exílio. Com breves paradas em Lisboa e Paris, os baianos se fixaram em Londres. Gilberto Gil tirou proveito da estadia, estudando inglês, interagindo com músicos e com agitada vida cultural da *Swinging London*. Caetano ficou depressivo, não saía de casa, deixou o cabelo e a barba crescerem novamente, “um período de fraqueza total” (VELOSO, 1997, p. 424). Mas contribuía com artigos¹³ enviados para o semanário *O Pasquim*, onde criticava tudo e todos.

A gravadora Philips, no Brasil, enviou uma carta aos executivos da filial inglesa, explicando a condição em que os músicos brasileiros radicados em Londres estavam passando, contudo, foi um ex-funcionário da Philips inglesa, Ralph Mace, que antes de se desligar, ouviu falar de Caetano e Gil, e ficou interessado em seus trabalhos. Sabendo da estadia dos baianos em Londres, entrou em contato com Guilherme Araújo e mostrou interesse em gravar um disco de cada um, agora que gozava de autonomia com o seu selo, o Famous Music.

“A little more blue”

¹² Texto de Hélio Oiticica para o jornal *O Globo*, datilografado em 14 de agosto de 1966, intitulado “Parangolé poético e parangolé social”. Disponível em <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0254.66%20p01%20-%20236.gif>. Acessado em 22/11/2017.

¹³ Alguns artigos foram reunidos por VELOSO; SALOMÃO (org.), 1977, FRANCHETTI; PECORA, 1981 e VELOSO; FERRAZ (org.), 2005.



Primeira faixa do disco, o próprio título já entrega o estado em que Caetano se encontra: um pouco mais triste, um pouco mais melancólico. Luís Carlos Junior (2004) defende que

onde o advérbio de intensidade, “little”, um pouco, torna-se, na verdade muito, muito mais triste, pela progressão de flashes de memórias tristes, inclusive a inicial, da sua prisão, que ele compara com seu momento presente, no qual se sente, cada vez mais, “um pouco mais triste”; [...] que conforme a relatividade cultural, em inglês, é azul e também é triste, e também é triste, e também é o “blues” da música negra, das “blue notes” que geram o jazz e que estão presentes na bossa nova de Jobim e na bossa tropicósmita de Caetano” (JUNIOR, 2004, p. 84).

Lucchesi e Dieguez (1993) argumentam que

a primeira estrofe dialoga intertextualmente com a produção poética que no Romantismo e no Modernismo (como paródia) fartamente tematizou o exílio, a partir do texto-matriz de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá [...]”. A associação com “Canção do Exílio” se reveste de certa sutileza: a referência não vai além de aproximações indiretas: “terra – “país” e “palmeira”. O *canto* do sabiá é substituído pelo *choro* (grifos dos autores) do poeta: “I criedandcriedagain” [chorei e chorei de novo](LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 55).

A canção é literalmente autobiográfica, onde Caetano, a partir da língua inglesa, detalha os momentos angustiosos de sua prisão: “Onemorningthey came aroundtotaketojail/ I smiledatthemandsaid: allright/ Butalone in thatsameday’snight/ I criedandcriedagain” (Numa manhã eles vieram me levar para a cadeia/ Eu sorri para eles e disse: tudo bem/ Mas, sozinho à noite naquele mesmo dia/ Eu chorei e chorei novamente).

Em depoimento para Charles Gavin e Luís Pimentel, Caetano diz que a versão do disco que saiu pela PolyGram, aqui no Brasil,

tem mutilações em duas faixas, “A little more blue” e “Maria Bethânia”. Foram cortadas pela censura, grosseiramente. Tiraram trechos inteiros, porque os censores aqui ouviram expressões que eu não disse. Quando falo em Libertad Lamarque, que era uma atriz argentina, eles pensaram que eu estava pedindo “liberdade para Lamarque” (VELOSO; GAVIN e PIMENTEL [org.], 2002, pp. 32-33).

Lucchesi e Dieguez (1993) decompõe, brilhantemente, os trechos cortados pela censura, onde “But Libertad Lamarque, who was the mother/ Suddenly appeared between them” (Mas Libertad Lamarque, que era a mãe/ De repente apareceu entre eles), havia uma suposta “associação entre o sobrenome da atriz e a figura do último líder guerrilheiro” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 56), no caso, o capitão Lamarca, morto numa emboscada no sertão da Bahia, em 1971, mesmo ano do lançamento do disco.

Na última estrofe da canção, Luís Carlos Júnior (2004) afirma que Caetano

é alguém que desceu ao *underground* (destaque do autor), que é a estação do metrô mas também é o marginal da cultura e da sociedade, e perdeu o último trem, e olha em volta, sempre mais “blue” (JUNIOR, 2004, p.84).

Ao que Junior atribui a descida de Caetano ao underground, também pode significar a “descida aos infernos [...] como estratégia de iniciação ao grande otimismo” que foi a deflagração do tropicalismo, a partir de “Alegria, alegria”, como forma de “começar a mexer no lixo [...] apenas para ter mais eficácia no tratamento do tema fundamental que é [...] uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo” (VELOSO; FERRAZ [org.], 2005, p. 51).

“London London”

Para Caetano, “Londres representou [...] um período de fraqueza total”: “simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre” (VELOSO, 1997, pp. 424-425). Esta faixa é quase que uma descrição de sua rotina, andando solitariamente a esmo por Londres, sem ninguém para dizer um olá, mas, ainda assim, aliviado por poder andar pelas ruas com tranquilidade, sem temor (“I’m wandering round and round/ Nowhereto go/ I’m lonely in London, London is lovely so/ I cross the streets without fear/ Everybody keeps the way clear/ I know I know no one here to say hello/ I know they keep the way clear/ I am lonely in London without fear/ I’m wandering round and round here/ Nowhereto go”). O tédio faz com que Caetano olhe para o céu, em busca de discos voadores, talvez como forma de escapar para o Brasil, ou para ouvir a canção do enamorado que gravou sua canção num disco voador e lançou no espaço sideral, em “Não identificado” (“While my eyes, go looking for flying saucers in the sky”).

Os dias, os anos e as estações do ano vão passando por Caetano, enquanto observa a rotina dos londrinos, andando apressados pelas ruas pacificamente; um grupo que aborda um policial e o mesmo demonstra satisfação em atendê-los; e a própria satisfação de Caetano em estar vivo e poder viver em paz, mesmo longe dos entes e amigos queridos. Ele aceita tudo isso, enquanto continua procurando objetos não identificados no céu de Londres (“Oh Sunday, Monday, autumn pass by me/ And people hurry on so peacefully/ A group approaches a policeman/ He seems so pleased to please them/ It’s good at least to live and I agree/ He seems so pleased at least and/ It’s so good to live in peace and/ Sunday, Monday, years and I agree/ While my eyes, go looking for flying saucers in the sky”).

Caetano dá a entender que está sentado em algum espaço público, talvez em algum parque com grama verde, sob o céu cinzento e nublado de Londres, mas prefere não olhar para o rosto das pessoas, nem escolher um caminho para seguir: apenas quer ficar no lugar em que está, e para ele está tudo bem, pois Deus abençoa seu sofrimento silencioso e sua felicidade. Ele afirma que chegou para dizer que sim, ao passo que Lucchesi e Dieguez (1993) afirmam que “a atitude de coragem e ousadia



que sempre acompanhou os passos de Caetano não se viu intimidada diante da nova e forçada experiência” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 60), ou seja, ele aceitou esta condição de exílio forçada pelos militares e ele diz que sim, vai superar, vai se levantar, mas seus olhos ainda estão voltados para os discos voadores no céu (“I choose no face to look at/ Choose no way/ I justhappentobehereandit’s ok/ Green grass, blue eyes, graysky – Godbless/ Silentpainandhappiness/ I came aroundtosayyesand i say/ Butmyeyes, go looking for flyingsaucers in thesky”).

“Maria Bethânia”

Caetano e Bethânia foram muito ligados desde sempre. Foi ele, aos quatro anos de idade, quem sugeriu que o nome da próxima irmã fosse Maria Bethânia, devido à sua predileção pela homônima música, gravada por Nelson Gonçalves. Também foi seu tutor quando se mudaram para Salvador, para estudarem, e acompanhante nos espetáculos quando já era uma estrela em ascensão na música popular brasileira. Produziu seu primeiro show solo, escreveu músicas para seus discos, mas quando chegou a hora do tropicalismo, Bethânia deu prioridade à sua independência, contudo, a amizade e o amor entre os irmãos não foram abalados.

A prova está no refrão da letra de “Maria Bethânia”, num átimo de “dor da saudade” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993), Caetano emite um pedido de socorro musicado, onde quer saber como as coisas estão indo, se estão melhorando, e que envie uma carta com a resposta (“Maria Bethânia, please send me a letter/ I wishtoknowthings are gettingbetter/ Better, better, beta, beta, Bethânia/ Please, send me a letter/ I wishtoknowthings are gettingbetter”). Caetano também faz um jogo de palavras entre “better”, que significa melhoras em inglês e “beta”, apelido de Maria Bethânia, como se esse trocadilho funcionasse como uma profecia, cujas notícias que foram pedidas por Caetano, via carta, seriam cumpridas¹⁴.

¹⁴ Em janeiro de 1971, Bethânia conseguiu uma autorização especial entre os militares, para que Caetano retornasse para o Brasil, afim de participar da comemoração dos quarenta anos de matrimônio de seus pais. Ao desembarcar, foi raptado por militares que o separaram de sua esposa Dedé Gadelha, e o interrogaram por cerca de 6 horas: queriam saber de seu envolvimento com a família Arraes, no exílio. Além disso, exigiram que ele compusesse uma música em homenagem à Transamazônica, ainda em fase de construção. Como Caetano se recusou, determinaram que iria se



“If you hold a stone”

Ao voltar para Salvador, em 1965, após deixar Bethânia sob os cuidados de Augusto Boal para seguir sua carreira como cantora profissional, Caetano reencontra sua amiga Sônia Castro, que lhe fala sobre uma exposição coletiva no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e lhe indaga “se valeria a pena abandonar o óleo, a tela e os pincéis e participar de uma exposição com um “saco plástico cheio de água com uma pedra em cima” (destaque do autor)” (VELOSO, 1997, p. 91). Sônia se referia ao trabalho da artista plástica Lygia Clark, intitulado “Pedra e Ar” (1966). O trabalho consistia numa proposta

em que um participante pegava um pequeno saco plástico, soprava em seu interior para enchê-lo de ar, fechava-o com um elástico e colocava uma pedrinha em cima do saco, de modo a fazê-la subir e descer suavemente toda vez que o saco era comprimido pelo peso da pedra, numa obra que apresentava uma dialética escultural entre vazio e cheio, dentro e fora, sólido e imaterial (RUIZ, 2013, pp. 24-25).

Eduardo Almeida (2013) atesta que foi a partir do contato com Lygia, exilada em Paris, que Caetano se inspirou para escrever “Ifyouhold a stone”, “talvez com a esperança de que, ao agarrá-la, pudesse ser transportado do exílio de volta à realidade que o originou, evadindo-se da nova situação que precisava encarar” (ALMEIDA, 2013, p. 49). Caetano descreve a sensação em manipular a obra, que, ao segurar uma pedra em sua mão e se sentir o peso, não vai tardar em entender (“Ifyouhold a stone, hold it in yourhand/ Ifyoufeeltheweight, you’llneverbe late/ Tounderstand”). Ao fundo, um coro entoava “Marinheiro só” uma música do folclore baiano. Esta faixa foi recolhida e gravada no disco *Caetano Veloso* (Philips, 1969), sob uma mistura de arranjos de samba-de-roda e rock psicodélico, contudo, no álbum londrino toma contornos relacionados “com a viagem, a saída da pátria, a

apresentar nos programas do Chacrinha e no *Som Livre, Exportação* e que não cortasse o cabelo, tampouco fizesse a barba, para aparentar que estava tudo dentro da normalidade.



solidão e a sensação de abandono” (JUNIOR, 2004, p. 88). Caetano ainda traz os versos de “Quero voltar pra Bahia”, do também baiano Paulo Diniz em parceria com Odibar, totalmente inspirada na situação de tristeza e melancolia de Veloso (“Eu não vim aqui para ser feliz/ Cadê meu sol dourado/ Cadê as coisas do meu país”¹⁵).

Lucchesi e Dieguez (1993) analisam que “o arranjo traduz bem a tensão vivida: uma alma brasileira em Londres. Pela letra, o resgate da brasilidade; pelo arranjo, a incorporação da cultura europeia: “e cadê as coisas/ do meu país?”” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 63). Para Luís Carlos Junior (2004), quando Caetano incorpora

versos de uma canção mais popular que a sua (Paulo Diniz, Odibar e “Marinheiro só”), não no sentido de fama, mas no de simplicidade, facilidade, é uma forma de se tornar parceiro do próprio público, e se aliar aos outros artistas, mostrar que a arte da humanidade é (como a própria humanidade) uma pedra só que brilha em múltipla fulguração devido aos muitos ângulos que apresenta (JUNIOR, 2004, p. 88).

“Shoot me dead”

A edição da revista *Fatos e Fotos*, de 30 de novembro de 1969, estampava em sua capa uma polêmica sem precedentes: por quase todo o corpo da capa, uma foto de Caetano e Gil sorridentes, com a famosa torre do relógio Big Ben ao fundo, sob um céu límpido e azul (bem diferente do céu cinza que seria descrito em “London London”) e no topo da capa, um fundo vermelho com todas as letras em caixa alta, que dizia: “MARIGHELA: A MORTE DO TERRORISTA”. Ainda havia uma pequena

¹⁵ A música “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, de Roberto Carlos, também foi composta em homenagem a Caetano, quando da visita de Roberto e sua esposa Nice, ao baiano, em Londres. Durante a turnê do disco *Circuladô* (Philips, 1992), ao mesmo tempo em que se comemorava seu cinquentenário, faziam vinte anos de sua volta do exílio e é quando ele explica a verdadeira origem da música, executando-a pela primeira vez.



foto no canto superior esquerdo, de Marighella, morto e provavelmente com o rosto enfaixado¹⁶.

Caetano sentiu fundo a justaposição e enviou para o *Pasquim* um

longo e amargurado texto que terminava com a afirmação “Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós”¹⁷. Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando. Recebi muitas cartas tentando reconfortar-me pelo sofrimento de estar exilado e conversei com várias pessoas que passavam por Londres e por Paris: mesmo os que mencionavam a execução de Marighella e o meu artigo não relacionavam nem remotamente uma coisa a outra. Fiquei espantado e isso me deu uma espécie de medida da distância psicológica que nos separava dos que estavam vivendo no Brasil (VELOSO, 1997, p. 427).

Lucchesi e Dieguez (1993) reforçam que

a atitude de coragem e ousadia que sempre acompanhou os passos de Caetano não se viu intimidada diante da nova e forçada experiência. A ela lançou-se em busca de superação, sem abdicar de suas convicções, conteúdo mais evidenciado em “Shoot me dead” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 60).

De fato, talvez seja em “Shoot me dead” que Caetano tece sua crítica ao sensacionalismo da revista, cuja capa estampa o rosto do cadáver de um líder guerrilheiro, juntamente com o semblante alegre de dois artistas que foram presos, acusados como infratores da moral e dos bons costumes, e posteriormente exilados, ao passo que, o rosto de felicidade funcionava como cortina de fumaça sobre o que realmente estava acontecendo com estes artistas, impedindo uma

¹⁶ Carlos Marighella, líder do grupo de guerrilha Aliança Libertadora Nacional (ALN), foi morto numa emboscada coordenada pelos agentes do DOPS, na noite de 04 de novembro de 1969, no centro de São Paulo.

¹⁷ Na música “Um comunista”, do disco *Abraço* (Universal, 2012), Caetano faz uma homenagem a Marighella e relembra num trecho a época: “O baiano morreu, eu estava no exílio/ E mandei um recado que eu que tinha morrido/ E que ele estava vivo, mas ninguém entendia”.

devida compreensão sobre a real situação, Caetano utilizava um jogo de palavras truncadas, o que ao mesmo tempo pode esclarecer, embaralha ainda mais quem procura por respostas (“Shoot me dead or begood or/ Shoot me dead or say that you die for me/ Always said, understood and/ Always said, understood/ And clear to see/ Don’t waste your time in saying/ Don’t waste your time in looking for sorrow/ I’m as sure of the past as/ I’m certain about tomorrow/ All I know about you is/ All you know about me is misinformation/ All we know about death is/ All we know about life in this situation/ You’re eyeing to detect what/ You’re eyeing to detect in explanations/ My eyes are blinded by/ The far off look of new expectations”¹⁸).

Nos versos finais, Lucchesi e Dieguez (1993) ainda ressaltam que, Caetano, “sob o impulso da voz do desejo, se dirige à figura simbólica da “morena” (destaque dos autores), reafirmando o elo com a identidade brasileira, de cujo sentimento jamais se afasta” (“Morena, morena/ Morena, morena/ Oh morena, morena”). (LUCHESSI; DIEGUEZ, 1993, p. 61).

A questão da identidade brasileira dá o tom em seu violão, onde Caetano, mais à vontade, toca à sua maneira, na levada de um jogo de capoeira, no que o único movimento que poderia fazer naquele delicado momento era esquivar-se.

“In the hot sun of a Christmas day”

Mais uma letra autobiográfica¹⁹, onde Caetano

mostra os contrastes entre o mundo do qual [...] vinha e seu novo velho mundo, que o deprime, pois é um natal com neve, a obviedade cultural [...] e ao mesmo tempo é o máximo absurdo, no seu berço natal vale “Um sol de quase dezembro”, ou o sol mais forte ainda em dezembro (JUNIOR, 2004, p. 89).

¹⁸ No documentário “Tropicália”, de Marcelo Machado (2012), exatamente em 01:05min, Caetano aparece cantando “Shoot me dead” no festival da Ilha de Whight, em 1971.

¹⁹ Caetano e Gil foram presos no dia 27 de dezembro de 1968, começo do verão no Brasil, época em que são registradas altas temperaturas, além de ser um período pós-natalino.



Como num sonho confuso, Caetano relata que eles (possivelmente os militares) estão o perseguindo no sol quente de um dia de Natal, mas que não irão encontrá-lo, pois ele está andando pelas ruas, porém, quando resolve olhar para as pessoas, opondo-se à escolha de não olhar em seus rostos (“London London”), nota que elas estão cegas – talvez por não enxergarem sua condição de exilado político, ou por não enxergarem sua melancolia (“They are chasing me/ In the hot sun of a Christmasday/ But they won’t find me/ In the hot sun of a Christmasday/ I walk the streets/ In the hot sun of a Christmasday”). Logo, ele precisa de sua garota, pois ela parece amá-lo e isso lhe trará felicidade, mas uma metralhadora surge, e ele sabe que estes que estão lhe perseguindo, estão matando mais alguém no sol quente de um dia de Natal (“I need my girl/ In the hot sun of a Christmasday/ She seems to love me, bliss/ In the hot sun of a Christmasday/ Machine gun/ In the hot sun of a Christmasday/ They killed someone else/ In the hot sun of a Christmasday”).

“Asa branca”

Originalmente composta e gravada por Luiz Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, “Asa branca” é considerada o hino dos retirantes nordestinos, que fogem da seca no interior do Nordeste, em busca de uma vida melhor, e em quase todos os casos, escolhem as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como o ponto de partida para uma nova vida. Apesar da letra retratar as agruras do camponês nordestino, a música foi gravada sob um baião alegre, próprio para dançar no ritmo do forró, contudo, Caetano deixa sua marca quando a regrava como a última faixa de seu disco, sozinho com seu violão melancólico.

Luís Carlos Junior (2004) ressalta que a regravação de “Asa branca” impressiona “com sua sensibilidade que re-compunha a música, e lhe acrescentava vários novos significados” (JUNIOR, 2004, p. 89).

Lucchesi e Dieguez (1993), destacam a

interpretação (recriação) originalíssima, com um desempenho próprio de quem efetivamente incorpora o que canta. Não é difícil perceber que Caetano emprestou à música, incluídos entre as cinco estrofes, sons que traduzem a mastigação, o ruminar do gado, como se a própria mensagem contida na música estivesse sendo digerida: a interiorização da profunda dor do retirante pelo canto sofrido de um exilado. São sete minutos e vinte segundos de excelência interpretativa (LUCHESSI; DIEGUEZ, 1993, p. 63).

Por sua vez, Romildo Sant’Anna (1985) presume que

a recriação de “Asa Branca” exprime simbolicamente o anelo de regresso ao país – representado por “sertão”, do ponto de vista europeu (“espero a chuva cair de novo/ pra mim voltá pro meu sertão”), em que a palavra “chuva” – relacionada com o estio trágico do sertão nordestino – se redimensiona como símbolo de fecundação e melhores tempos políticos [...]. Teríamos, pois, [...] analogamente ao que se registra em sua obra, a seguinte situação de trânsito: o desejo de volta do exílio e, de volta ao país, a volta às origens. Quer dizer, um trânsito que nunca esquece a ascendência baiana, e, aí, a cidade natal (SANT’ANNA, 1985, p. 66).

“Volver”

Quando Caetano esteve de passagem pelo Brasil, em janeiro de 1971, quem estava no comando do país era o general Emílio Garrastazu Médici. Com a morte de Costa e Silva, em agosto de 1969, e o impedimento da nomeação de seu sucessor, o civil Pedro Aleixo, a Junta Governativa Provisória de 1969 elegeu o general Médici como presidente. O próprio deu prosseguimento à implacável política repressiva de Costa e Silva, tocando os “anos de chumbo” travestindo-o de “milagre econômico”.

A sanha desenvolvimentista e a euforia gerada pelos elevados números da produção interna, juntamente com as novas tecnologias que ajudaram a alavancar as indústrias e o campo, proporcionaram ao governo a criação de uma agência de propaganda, a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela divulgação de tais avanços a partir de slogans otimistas e ufanistas, como “Pra frente, Brasil”, “Brasil, terra de oportunidades”, “Ninguém mais segura este país”, ou para quem não estivesse satisfeito com o regime: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Mesmo com estas iniciativas logrando êxito, Daniel Aarão Reis (2015) lembra que as propagandas foram insuficientes em camuflar “as desigualdades sociais que começaram, no início ainda dos anos 1970, a ser denunciadas por insuspeitos organismos internacionais”, mas, mesmo diante de contradições gritantes, a propaganda oficial não se furtou em continuar “anunciando periodicamente programas ou pacotes sociais, alardeando sucessos reais e fictícios” (REIS, 2014, p. 84-85).

Caetano, por sua vez, observava que “apesar do pesadelo do dia da chegada, o mero fato de ter revisto coisas, pessoas e lugares [...] conferia ao país uma realidade que a perspectiva do exílio sem retorno já estava diluindo”, mas que, “apesar de tudo, existia e parecia exhibir recursos de recuperação. Toda a minha “torcida” passou a ser nesse sentido. Isso me animava” (VELOSO, 1997, pp. 456-457). Assim, ao voltar para Londres, convidou o violonista Jards Macalé e o baixista Moacir Albuquerque, Tutty Moreno já tocava com Gilberto Gil, ficando na percussão e Aureo de Sousa, que estava em Londres, assumiu a bateria: estava formada a banda que gravaria o *Transa* (Philips, 1972). Com a nova turma de brasileiros tocando “a partir do meu próprio modo de tocar violão”, “raspei a barba e deixei de me sentir sempre triste” (VELOSO, 1997, pp. 457-458). Em agosto de 1971, Caetano retorna a convite de seu mestre João Gilberto, para gravar um programa especial na TV Tupi, com ele e Gal Costa.

Mas é em janeiro de 1972 que Caetano retorna de vez, “chegando num sorriso, pisando na areia branca que é seu paraíso”: o Brasil.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Amailton Magno. **Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos**. In: Revista Brasileira do Caribe, nº 25, vol. 13, São Luís, UFMA. 2012, p. 277-312. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2097>>.

FONSECA, Eber. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

JUNIOR, Luís Carlos de Moraes. **Crisólogo/ O estudante de poesia Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, 2004.

LOBO, Júlio César. **Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972**. In: Revista Contemporânea – Dossiê, História & Literatura, nº 4, vol. 2, Rio de Janeiro, UFF, 2013, pp. 01-27. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/10_Novas_cancoes_do_exilio_3.pdf>.

LOBO, Thiago do Nascimento. **Hospitalidade x Exílio: a análise da hostilidade através das canções de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil**. 2016. 28f. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Hotelaria) – UFF, Niterói, 2016.

LUCCHESI, Ivo; KORFF, Gilda. **Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, Romildo. "Caetano: viagens e trilhos urbanos". In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

Seminário de Iniciação Científica, VI; Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação, III. 2008, Anápolis. SANTOS, Patrícia da Silva. **Ditadura, exílio e canções: uma análise dos discos Caetano Veloso (1971) e Transa (1972), de Caetano Veloso**. Disponível em: <<http://www.prp2.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicci/en/mentos/sic2008/fronteira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo115.pdf>>.

SCHWARZ, Roberto. "Existe uma estética do terceiro mundo?". In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Cultura e política, 1964-1969”. In: **As ideias fora do lugar**. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Fernanda Rodrigues da; SILVA, Jaqueline Rodrigues da. **A veia crítica da tropicália em Caetano Veloso**. 2013. 57f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – UNIVALE, Ivaiporã, 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Meninos do Rio

Uma breve história da tatuagem na cidade do Rio de Janeiro

Luís Berbert¹

Resumo: Este artigo se propõe a explorar o legado artístico e cultural deixado na cidade do Rio de Janeiro pelas três distintas gerações de tatuadores surgidas na cidade a partir da década de 70 e aqui identificadas. Partindo de entrevistas a mim concedidas, faço um recorte específico, mostrando o ponto de vista de cada geração, suas motivações, seus conflitos e visão dessa arte, antes considerada marginal e que agora atinge uma representatividade nunca antes alcançada.

Palavras-chave: tatuagem, corpo, arte, Rio de Janeiro

O corpo, lugar de soberania do sujeito, é a primeira matéria de
ligação com o mundo (LE BRETON, 2004, p 16)

A tatuagem como uma forma de expressão artística, modo como é vista nos dias de hoje, é um fato novo. Poucas décadas atrás essa arte corporal era destinada somente aos indivíduos que viviam a margem da nossa sociedade exibiam com orgulho (ou escondiam) suas marcas. Nos últimos anos a tatuagem vem sendo elevada ao status de arte por instituições do meio, como museus e galerias de arte. Mas nem sempre foi assim.

A prática da tatuagem no Ocidente tem passado por distintos contextos sociais. Inicialmente, como arte “exótica”, foi introduzida pelos viajantes e pelos marinheiros do século XVIII que, seduzidos por esta arte corporal praticada por distintos povos aborígenes (especialmente os das ilhas do Pacífico), começaram a tatuar seus próprios corpos. Posteriormente, no século XIX e no início do século

¹Luís Berbert é tatuador com mais de vinte anos de experiência e graduado em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, instituição onde hoje cursa o mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos. Desenvolve um trabalho sobre a tatuagem como forma de registro de memórias afetivas e comunicação através de símbolos, além realizar uma pesquisa sobre a história da tatuagem na cidade do Rio de Janeiro.



XX, setores marginais da sociedade, como presidiários, meretrizes e soldados, apropriaram-se da tatuagem, que alcançou especial importância nos ambientes dos cárceres, onde foi popularmente conhecida como a “flor do presídio”, como descrito por Catherine Grogard no seu livro *Tatouages* de 1992. A passagem por esse tipo de universo social fez com que a tatuagem começasse a ser identificada como uma marca de marginalidade, atuando em duplo sentido: como meio e como estigma social. No ano de 1967, tribos urbanas como motoqueiros, roqueiros, *hippies* e, de maneira mais radical, os *punks* e os *skinsheads* foram se apropriando desse imaginário, adotando a tatuagem como uma marca corporal através da qual ostentavam sua vontade de romper com as regras sociais e de se situarem à margem da própria sociedade.

O estigma negativo da tatuagem começa a mudar a partir dos anos 1980, com o estabelecimento de modernas lojas exclusivas (dotadas de equipamentos especializados, materiais descartáveis e diferentes meios de promoção), a profissionalização de seus praticantes, o melhoramento da técnica e, sobretudo, as novas formas de conceber o corpo como obra-prima de construção do sujeito e aberto às transformações. A tatuagem torna-se, assim, uma das opções estéticas mais procuradas pelas novas gerações.

No Brasil o processo de modernização da prática de tatuagem segue um caminho mais lento em razão da dificuldade de acesso às novas técnicas e, principalmente, à máquina elétrica. Os avanços nesse campo dependeram basicamente dos tatuadores estrangeiros que, chegando ao país, se converteram em intermediários da nova tecnologia da tatuagem. É o caso de *Tattoo Lucky*, nome adotado por Knud Harald LykkeGregersen, imigrante dinamarquês, marinheiro e de família de tatuadores, que desembarcou no Brasil em 20 de julho de 1959 (data hoje reconhecida como o dia do tatuador), aqui ficando até sua morte em 1983, e que se converteu, com o passar dos anos em “mito de origem” da tatuagem contemporânea brasileira. Seu prestígio deveu-se ao domínio que tinha da técnica moderna e, em particular, da máquina elétrica, em um momento em que a tatuagem ainda era praticada de forma rudimentar. Lucky tornou-se, assim, uma

referência importante para as novas gerações de tatuadores e, em especial, para os pioneiros da moderna tatuagem como os cariocas Caio Tattoo e Thyés, que vivenciaram com ele, se assim podemos afirmar, a primeira escola de tatuagem, através de um processo de aprendizagem informal, característica deste ofício que guarda cuidadosamente os seus segredos e truques.

Assim, durante a década de 1970 o mundo da tatuagem viveu um período de experimentação, de passagem das “agulhas caseiras” à fabricação de máquinas elétricas. O jornalista Toni Marques, autor do livro *O Brasil Tatuado*, descreve a evolução brasileira da seguinte forma: “Entrou em ação o jeitinho brasileiro. Gravadores, vitrolas, aparelhos de barbear e aceleradores de autorama foram sacrificados em nome da arte.” Igualmente, os lugares onde se tatuava eram improvisados em pequenos espaços dentro de galerias, academias de ginástica, barbearias e em geral na própria casa dos tatuadores. Nessa época, a tatuagem mantinha *status* de ofício doméstico, artesanal praticado por amadores, em um ambiente no qual predominavam as relações de amizade e um jeito de festa.

Foi somente a partir dos anos 90 que começaram a ser estabelecidos estúdios de tatuagem com toda a parafernália moderna instrumental, materiais descartáveis e catálogos de desenhos, que tentavam imprimir uma nova imagem de profissionalismo, de qualidade artística e de procedimentos higiênicos em relação à prática, embora sem fácil aceitação social em função do estigma que o trabalho carregava. Esta é a razão pela qual as novas gerações de tatuadores confrontaram-se com problemas que iam além de questões meramente técnicas (que prevaleceram nas décadas anteriores) situando-se no campo simbólico, na luta pelo reconhecimento social da tatuagem.

Hoje, o papel do tatuador é o de um artista que transforma a pele do tatuado em uma obra de arte circulante. Efêmera – mas que dura uma vida – a tatuagem passou a ser um símbolo que traduz subjetividades, a do tatuador e a do tatuado. Obra de arte que produz afeto, mas, na maioria das vezes, apenas para a pessoa que a carrega consigo. Nas últimas três décadas, de forma tímida, a tatuagem começa a abandonar o seu status de marginalidade. Periódicos sobre tatuagem circulam em



profusão pelo mundo, como a revista *Tattoo Life*, publicada em cinco idiomas (inglês, espanhol, italiano, francês e português). Programas de televisão exploram exaustivamente o conceito de “tattoo-art”, toda uma geração está tendo sua percepção de tatuagem moldada em favor desse reconhecimento por programas como *Miami Ink*, *L.A. Ink* e até a versão brasileira, *Rio Ink*.

Galerias e museus estão abrindo cada vez mais espaço para a tatuagem. No Rio de Janeiro, por exemplo, em 2013 a Homegrown Galeria de Arte Urbana, situada em Ipanema, realizou a exposição “Novo Tradicional” onde foram expostas 32 obras dos tatuadores Alan Ramone, Denys Melo, Raphael Torres e Rafael Plaisant. As obras mostram as ramificações de seus trabalhos e suas influências, que surgem da necessidade constante de se criar e inovar, todas focadas no estilo *new traditional*, mas cada um com sua assinatura específica. “ Queremos apresentar esse lado dos tatuadores como artistas que pintam obras que deveriam ser apreciadas e legitimadas. ”, relata Pedro Henrique Rodrigues, sócio proprietário da galeria. Realizada em 2014, com curadoria de Pedro Sánchez, doutor em design pela PUC, em cartaz no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá, a mostra *Flash Day – Autoria na Tatuagem* conta com os trabalhos de quatro tatuadores: Iuri Casaes, Leo Pereira, LooStavale e Rafael Plaisant, e aborda a idéia da tatuagem como trabalho autoral e a sua relação com o design, expondo não apenas o processo de popularização dessa prática e sua afirmação como importante manifestação da cultura visual contemporânea, mas principalmente o desenvolvimento de um público especializado, que passa a consumir uma tatuagem de autor, buscando e valorizando o estilo pessoal de cada tatuador. Em 2014, na ArtRio, vimos entre pinturas, esculturas e fotografias, as obras do tatuador Daniel Tucci. O *Tattoo Week* Rio teve a sua sexta edição em 2018. Segundo os seus idealizadores, o evento é uma forma de dar aos tatuadores uma estrutura para a divulgação de sua arte e para mostrar que o Brasil também é uma referência de arte impressa na pele.

Internacionalmente, temos como exemplo exposições como *Time – TattooArtToday*, no *Somerset House* em Londres. Setenta tatuadores de todas as partes do mundo criam um trabalho exclusivamente para a exposição. É a pele

sendo substituída pelas telas; é o traço do tatuador, nas mais variadas combinações iconográficas, nas paredes do museu. Em 2015, a exposição *TATTOO*, no *Museum für Kunst und Gewerbe* em Hamburgo, explorou 150 anos da história da *bodyart* através de fotografias e vídeos. Susanna Kumschick, antropóloga suíça e curadora da exposição, se diz surpresa que a tatuagem não tem sido um assunto explorado por museus de design e arte até recentemente, “Na antropologia, a tatuagem é um grande assunto, porque é observada em tantas culturas e tradições. Mas comecei a pesquisar e percebi que ela nunca tinha sido abordada em museus de arte ou de design, apenas em museus de história ou civilização. ” conta a curadora. *LA Skin&Ink*, exposta em 2012 no CAFAM de Los Angeles, mostra o papel da tatuagem em Los Angeles nos últimos 60 anos. Entre os objetos expostos víamos equipamentos utilizados no processo da tatuagem, desenhos, flashes (folhas com séries de desenhos para comercialização) e fotografias.

Ao observarmos a evolução da tatuagem e sua busca de reconhecimento e afirmação como forma de arte, levando em conta seu contexto na cidade do Rio de Janeiro, fica claro a existência de três gerações distintas de tatuadores e os seus conflitos, derivados de diferentes formas de agir e pensar.

Temos uma primeira geração que surgiu em meados dos anos 70, com maior destaque para a Zona Sul da cidade, onde se estabeleceram os primeiros estúdios profissionais de *tattoo*. Discriminação, falta de informação, brigas por território que terminaram em mortes e uma forma de trabalho completamente artesanal marcaram essa geração.

No início dos anos 90 surge uma segunda geração de tatuadores que, influenciados pela qualidade artística dos trabalhos de profissionais de outros países, buscam aplicar algumas técnicas de pintura em seus trabalhos. Este período também é marcado pela propagação de diversos estúdios profissionais de tatuagem por toda a cidade.

Em meados dos anos 2000 começam a aparecer os tatuadores artistas, muitos deles influenciados pelo sucesso da tatuagem na mídia, em programas como Miami Ink e L.A Ink. Essa terceira geração é basicamente formada por artistas de outras



áreas (grafite, pintura, ilustração). Eles são atraídos pela grana e pelo glamour existente no universo da tatuagem, ou pelo menos é sob essa ótica que eles são vistos pelas gerações anteriores.

Como objeto de estudo para esse artigo, realizei entrevistas com três tatuadores profissionais das três gerações. Antes de colocar a forma como estes tatuadores percebem a sua condição de artista, vale expor uma breve história de como surge a tatuagem profissional no Brasil.

Em “O Brasil tatuado e outros mundos”, o jornalista Toni Marques descreve a trajetória de Knud Harald LykkeGregersen, o MrTattoo, ou como ficou mais conhecido depois no Brasil e no mundo, Tattoo Lucky. Em 20 de julho de 1959, Lucky desembarcava no porto de Santos e se apresenta as autoridades como desenhista e pintor. Menos de seis meses depois já era notícia de jornal, aparecendo na Folha de São Paulo como dono do primeiro estúdio de tatuagem do Brasil.

Imaginem o sucesso. Um dinamarquês tatuador, em plenos anos 60, a colorir a vida do povo do porto do estado que não pode parar. Adotado pelo cais, viveu a vida do povo, viveu milhares de vidas de seus milhares de clientes. Contava quarenta e cinco mil tatuados, em trinta anos de carreira, vinte e quatro dos quais no Brasil. Descontados os clientes estrangeiros, temos em torno de, inicialmente, trinta mil molduras brasileiras para a arte de Lucky, uma vida em estampas.

“Sempre na Boca, porque é aqui que eu sou necessário. Este é um mundo triste. A gente vive cercado de miséria durante o dia, e de noite é tudo falso. Mas para mim a Boca é um vício.”

Dentro de um quartinho sem janela, as paredes tomadas pelos desenhos e quadros, apenas duas cadeiras e uma bancada abarrotada de tintas, Lucky compôs em duas décadas um mosaico fragmentado e carnal do Brasil. A colagem imaginária de todos os seus trabalhos teria a cara de seu país adotivo, sem deixar de ser um retrato universal dos tatuados. Disse ele a O Globo:



“Os homens querem ser tatuados por dois motivos principais: a fé e o amor, amor às mulheres, ao país, à profissão. Mas existe outro motivo: o exibicionismo ruim, dos violentos, que acham tatuagem marca de valentia. Os jovens têm igualmente uma razão própria: eles são diferentes, querem se mostrar, porque não se envergonham de seus corpos, ao contrário, gostam deles.”

Lucky chegou a ir ao ar via satélite, nos programas de auditório de Flávio Cavalcanti e Silvio Santos. Virou curta-metragem exibido antes de sessões de cinema. Morreu no auge do reconhecimento. Mas antes de morrer Lucky já tinha dado sua amizade a uns poucos jovens, clientes e amigos, clientes transformados em amigos e aos jovens em que tinha visto o brilho do seu ofício.

Os desbravadores

Em 1975, Caio Pinto Freire resolve sair do Rio de Janeiro para ir se tatuar em Santos com Lucky. Começa assim a trajetória de Caio Tattoo, proprietário do Caio Tattoo Studio situado no Leme e um dos precursores da tatuagem profissional no Rio de Janeiro.

Ao se mudar para São Paulo em 1976, Caio, que já possuía algumas tatuagens no corpo e sempre foi apaixonado por desenho, resolve entrar nesse mundo. Procura um ex-presidiário tatuado que morava no seu bairro, conhecido como Pépe, e pede explicações de como foram feitas as tatuagens dele. Começando, assim, a fazer suas primeiras tatuagens em amigos, tatuagens essas feitas com agulhas amarradas em palitos de picolé, da forma mais artesanal possível. Nessa mesma época já existia um estúdio em São Paulo, do italiano Marco Leony, que segundo Caio não dividia sua experiência com ninguém.

Dois anos depois retorna ao Rio de Janeiro onde conhece um outro tatuador da Zona Sul, o Thiés, tornam-se amigos e começam a compartilhar informação. Chegam a construir juntos algumas máquinas de tatuagem rústicas, feitas com

barbeador elétrico. Conseguiu comprar sua primeira máquina profissional de tatuagem seis anos após ter começado a tatuar, de um membro do motoclube *Hell's Angels*, que trouxe de fora do país. A passagem do processo artesanal para um mais sofisticado foi difícil pela diferença na técnica aplicada. Segundo Caio foi uma fase complicada, pois era difícil ter acesso a informação sobre a tatuagem, não existiam as facilidades da internet, das revistas especializadas, lojas de materiais, além da forte discriminação que os tatuadores e tatuados sofriam.

“Essa foi uma época difícil, porém foi uma época de valor. Os tatuadores se respeitavam muito.”

Ao ser questionado sobre sua aprendizagem, Caio se diz autodidata. E considera que o trabalho de tatuador, pelo menos na época que ele começou, estava mais próximo de um artesão do que de um artista.

“A tatuagem perdeu aquela magia que ela tinha, aquela coisa bonita. Antigamente não, o cara era só tatuador e passava muita dificuldade para aprender e ser reconhecido (...) A tatuagem banalizou. Você era tatuador, tinha os desenhos prontos e a pessoa escolhia, hoje em dia a tatuagem evoluiu, um tatuador hoje em dia é um artista, um artista que pinta quadro, que desenha pra cacete, antes não. Mas muita gente que antes não era tatuador, era artista, hoje quer ser tatuador (...) Hoje em dia o cara é artista plástico, faz quadro, faz pintura ou faz desenho e resolve ser tatuador porque é melhor, porque ganha mais dinheiro. (...) Entra no mundo da tatuagem só com aquele lado artístico, mas perdeu o lado de tatuador ...”

A maior queixa da primeira geração em relação às novas, pelo ponto de vista de Caio, é uma falta de respeito pelos mais antigos. Isso ainda é resquício de uma época onde respeitar o território de outro tatuador era importante. Vários casos de brigas, algumas terminando em morte, foram registrados nesse período de disputa territorial.



“Hoje em dia você vê o tatuador mais como artista do que como tatuador, entendeu ... Tudo bem, hoje em dia evoluiu, você vê uns trabalhos excelentes que antes não tinha, como é a evolução de tudo, tudo evolui, tudo modifica ... Mas aquele lado de respeito, aquele lado de tatuador, isso se perdeu, com o tempo se perdeu ...”

Momento de Transição

Foi na metade dos anos 90 - no contexto das duas primeiras convenções internacionais de tatuagem no Brasil - que Fabio Ribeiro começou a entrar no mundo da *tattoo*. Quando perguntamos o que o motivou a ser tatuador, ele diz que foi o interesse pela arte e o fascínio pela atitude da cultura underground. O interesse pela arte veio dos *shapes* de skate e dos desenhos de histórias em quadrinhos. A atitude? Do movimento punk. Segundo Toni Marques, nos anos 90 o perfil da clientela ia se diversificando e a tatuagem perdendo estigma negativo que tinha nos anos 70. Para o artista, a vida ainda era difícil. Além da dificuldade de encontrar materiais (agulhas, tinta, máquinas, etc.) de boa qualidade, não havia a possibilidade de um aprendizado mais “formal”:

"Eu aprendi a tatuar nos meus amigos. Aprendi com alguns tatuadores antigos. Eu observava o trabalho deles, quando eu tinha acesso, o que era difícil. Era um círculo muito fechado. Eles não abriam as portas pra quem queria aprender tatuagem com eles. Eu precisei ir pra outro estado, fui pra São Paulo aprender com o pessoal de lá. Passei vários perrengues, dormia nuns lugares muito loucos. Aprendia com os amigos que também queriam ser tatuadores, a gente ia trocando informação. Basicamente aprendi sozinho, fazendo."

Ao analisarmos o trecho acima, não podemos deixar de fazer um paralelo com o texto de Maria Silvia Porto Alegre, *Mãos de Mestre*. O aprendizado do artesão e do

tatuador têm raízes parecidas: a observação, a vontade de aprender e o aprendizado coletivo. Nas palavras de Dona Raimunda, tecelã cearense:

“Eu vivia na casa de pessoas que trabalhavam, e eu toda vida fui inteligente, (...) quando eu quero fazer uma coisa, basta eu ver a pessoa fazer, eu me interessando, eu vou quebrar a minha cabeça, vou fazer – e faço mesmo, viu?”

Teria isso a ver com o lugar da tatuagem no mundo da arte? Nos dias de hoje, assim como o artesanato, a tatuagem ainda não está completamente integrada ao circuito artístico formal. Mas isto está mudando. Hoje já existem workshops e cursos para tatuadores. Essa nova geração de tatuadores, para Fábio, “já pegou o negócio um pouco mais mastigado” e isto abre portas para uma especialização.

“A geração posterior a minha se especializou mais, os mais sérios só... e eles são bons nisso. Às vezes são mais reconhecidos do que aquele cara que tem técnica diversificada.”

Ao mesmo tempo em que defende a especialização do tatuador em um só estilo, Fábio diz que gosta de “saber fazer de tudo” - do tribal ao realismo, passando pelo oriental - e que isso é uma característica de sua geração. Na visão dele, é necessário, no mercado de hoje, o tatuador saber fazer tudo. Afinal, a demanda é grande. Fábio fala em banalização. Banalização esta que, apesar de permitir a especialização de muitos artistas, também aparece como um problema...

"Essa questão do mercado mais aberto e a banalização da tatuagem provocou meio que uma prostituição da profissão. Alguns profissionais estão mais preocupados com o valor da tatuagem... quanto os outros cobram pra poder cobrar mais barato. Eles não se preocupam com o seu trabalho, com a evolução do seu trabalho para que eles possam alcançar um status de arte, para que eles possam cobrar como arte."

Ao analisarmos o depoimento de Fábio, fica claro que a sua expectativa para a tatuagem é o seu total reconhecimento no mundo da arte. É a esperança de que os tatuadores explorem a sua arte, o seu estilo e que busquem o domínio do tatuar.

Mas, para isso, Fábio acredita que também é preciso uma mudança na mentalidade do consumidor. O cliente não pode, simplesmente, querer ter uma tatuagem porque “tá na moda”. Não pode procurar “o cara que só faz decalque”. Ele tem que marcar a sua pele para expressar sua personalidade, sua atitude. Tem que ter gosto pela arte.

O Futuro é agora

Alexandre Miguel Ferreira de Almeida, mais conhecido como Miguel AFA, ou somente AFA para o universo do grafite, realidade da qual ele faz parte desde 2001. Artista de destaque nesse meio, participou de vários eventos, sendo os mais importantes o Art Rua 2013 e o coletivo Homegrown no MAM. Começou a tatuar em 2013, mas graças a estreita relação entre o mundo do grafite e o da tatuagem, convive com a realidade dos estúdios cariocas desde 2004, quando conheceu o tatuador e também grafiteiro CH2, formando com ele em 2008 a *crew* F.T.G. (*Face the Giant*), nome retirado de um filme evangélico, pois na época os dois frequentavam a igreja.

Apaixonado por desenho e já com uma grande bagagem artística, AFA sempre teve vontade de aprender a tatuar e aplicar na tatuagem seu conhecimento, mas a idéia de algo permanente na pele de alguém gerava nele muita insegurança. A paternidade veio para mudar isso ...

“Quando eu recebi a notícia de que iria ser pai, eu falei ... Cara, vou começar a tatuar para acrescentar um na minha renda, aí eu caí pra dentro da tatuagem mesmo, sem medo. Foi a coisa que me deu a motivação. Vou ter que aprender essa parada (...) Mas aí eu vi que era muito maior que todos os medos que eu tinha. A parada era muito mais sinistra do que eu imaginava. É realmente uma responsabilidade imensa e a cada momento que você pega na máquina, tem que estar muito atencioso.”



Miguel AFA não se considera autodidata, segundo ele o aprendizado da tatuagem se dá de forma coletiva, é uma transmissão informal de conhecimento, onde se aprende muito nas conversas e observando outros tatuadores. Mas considera mais fácil de conseguir essas informações com os mais novos, pois os mais antigos ainda mantêm o hábito de reter o conhecimento.

“Agora que eu conheço um pouco mais o universo da tatuagem de dentro, vejo que tem semelhanças com o grafite, tem as guerras de ego, como em todo universo artístico, seja na ilustração ou na pintura. Estudei dois períodos na EBA e vi que lá também tem essa guerra de ego. Na tatuagem não seria diferente. Eu já ouvi muitas vezes de tatuadores mais antigos que por saber desenhar e pintar, isso não seria suficiente para me tornar um bom tatuador, porque para ser tatuador não precisa saber desenhar. Já percebi que isso é da cultura dos caras mais antigos, principalmente dos tatuadores de bairro que tatuam há mais de trinta anos e não são conhecidos (...) Existe essa cultura ...”

Mesmo tendo começado em um estúdio grande e conceituado no Rio de Janeiro, fato que para alguns seria uma facilidade, AFA considera ter encontrado alguns obstáculos nesse caminho, causados pela experiência de ser um artista de outra área que migrou para a tatuagem.

“Eu vejo uma diferença gritante entre os tatuadores das novas gerações, que não se limitam somente a tatuagem e acabam tendo uma visão mais ampla do que os antigos.”

Considerações

Observando as declarações obtidas de um membro de cada uma dessas três gerações de tatuadores do Rio de Janeiro, levando em conta que são opiniões pessoais e não resumem o todo de uma categoria, fica clara a mudança de uma realidade onde os tatuadores mais antigos possuíam uma visão de si mesmos e de



seu aprendizado. O tatuador era um profissional que repetia um desenho já feito, trabalhava de forma rústica (e valorizava isso), não compartilhava informações com qualquer um e dominava, algumas vezes de maneira violenta, um determinado território da cidade. Essa realidade começa a se transformar com a introdução de novos profissionais que procuram se especializar em determinadas áreas de desenho e pintura para, com isso, melhorar seu trabalho como tatuador, tendo um diferencial dos anteriores, que é a capacidade de criar novos desenhos, além do surgimento de vários estúdios profissionais na cidade, acabando assim com as disputas por território. A realização das convenções de tatuagem foi fato determinante para essa nova era de tatuadores. Agora surge uma nova geração que, motivada pela ascensão da profissão de tatuador, migra de outras áreas artísticas para a tatuagem e não tem medo de compartilhar seu conhecimento para uma melhora de toda a categoria, muitas vezes se reunindo em coletivos artísticos para exposições e trocas de novas técnicas.

Bibliografia:

- GROGNARD, Catherine. *Tatouages. Tags à l âme*. Paris: Syros Alternatives, 1992
- LE BRETON, David. *Sinais de Identidade: Tatuagens, piercings e outras marcas corporais*. Lisboa: Mosótis, 2004.
- MARQUES, Toni. *O Brasil tatuado e outros mundos*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1997.
- PORTO ALEGRE, M. Sylvia. *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: MALTESE, 1994.
- VAN DINTER, MaartenHesselt. *Tribal Tattoo Designs*. Amsterdam, Netherlands: Pepin Press, 2000



Arte, dinheiro e 'o que for possível' ¹

Profa. Dra. Nina Saroldi²

Resumo: Neste artigo vamos explorar a hipótese de que o dinheiro se torna uma referência fundamental – tanto no sentido negativo, destrutivo, quanto no positivo, criativo – para a produção cultural contemporânea. Partindo do pressuposto de que vivemos em uma sociedade excitada, nos termos do filósofo Christoph Türcke, retomaremos o ensaio sobre a indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer e utilizaremos a pesquisa de Olav Velthuis sobre o mercado de arte contemporânea como base para a reflexão sobre a questão dos valores na cena artística. No final, a título de ilustração das ideias apresentadas, faremos um breve estudo de caso da obra da artista plástica Christin Lahr.

Palavras-chave: arte, dinheiro, valores, subjetividade

Art, Money and 'whatever is possible'

Abstract: In this article we explore the hypothesis that money becomes a fundamental reference - in the negative, destructive as well as positive, creative sense - for contemporary cultural production. Assuming that we live in an excited society, according to Christoph Türcke, we will return to the essay on the cultural industry of Theodor Adorno and Max Horkheimer and use Olav Velthuis' research on the contemporary art market as a basis for reflection on the values in the artistic scene. At the end, as an illustration of the ideas presented, we will make a brief case study of the work of the artist Christin Lahr.

Keywords: art, money, values, subjectivity

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

¹Este artigo foi publicado originalmente em alemão: Kunst, Geld und 'alles Mögliche' in *Psychoanalyse – Text zur Sozialforschung*. Lengerich: Pabst Science Publishers, v. 2/2015, p. 287-307, 2015

²Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Engenharia de Produção, Ênfase em Produção em Cultura), organizadora e autora da coleção Para ler Freud, Mestre em Filosofia pela PUC/Rio, Doutora em Teoria Psicanalítica pela UFRJ com Pós-doutorado pela *Hochschule für Grafik und Buchkunst* em Leipzig (colaboração do Prof. Dr. Christoph Türcke, com bolsa CAPES).



Embarquei para a Alemanha em agosto de 2014 para desenvolver o projeto “Economia da cultura e subjetividade ‘excitada””, pesquisa orientada pelos referenciais básicos da Escola de Frankfurt no que tange à caracterização da indústria cultural e pelo conceito de “sociedade excitada”, criado pelo filósofo Christoph Türcke. No campo da economia da cultura, as referências principais até o momento foram os autores George Yúdice e OlavVelthuis. O objetivo principal da pesquisa, iniciada antes da estadia em Leipzig e que continua até o presente, consiste em relacionar o conceito de economia da cultura à subjetividade contemporânea.

Ao chegar a Leipzig e iniciar a interlocução com Christoph Türcke decidimos concentrar o trabalho no mercado de arte. A referência bibliográfica principal sobre este mercado específico foi o livro de OlavVelthuis, *TalkingPrices*, baseado em extensa pesquisa feita nos mercados da Holanda e de Nova York. Resolvemos então fazer, inspirados por Velthuis, um “mergulho”, um trabalho de observação empírico nas galerias de Berlim e de Leipzig, observando todos os aspectos que pudessem contribuir para o desenvolvimento do projeto, a saber, a relação entre o comportamento dos diversos atores do mercado e a subjetividade contemporânea. Dito de outro modo, nosso intuito era investigar a questão dos valores no mercado de arte, questão esta que envolve desde os preços concretamente praticados até os discursos sobre a impossibilidade de estabelecê-los.

Nesta etapa contei com a colaboração da artista plástica Jessica Kloosterman. Encontramo-nos em Berlim no dia 9 de setembro e terminamos a pesquisa empírica no dia 22 do mesmo mês, já em Leipzig. No meio tempo, visitamos 36 galerias e espaços de arte, conversamos com galeristas, funcionários de galerias, uma editora de revista de arte de Berlim e artistas. Fomos também a *vernissages*, inclusive à abertura da *Art Berlin 2014*. Escrevemos um histórico detalhado durante as visitas, organizamos uma pasta com todo o material de divulgação das exposições e fizemos, sempre que possível, fotografias dos espaços onde estivemos.



Depois da partida de Jessica Kloosterman para o Brasil continuei o trabalho empírico sozinha, de modo menos intensivo, voltando diversas vezes à *Spinnerei* (complexo de galerias, lojas e empreendimentos ligados à economia criativa que hoje ocupa uma antiga fábrica de tecidos) em Leipzig, visitando ateliês e entrevistando artistas. No total, entrevistei sete artistas ao vivo e três por *e-mail*. Todas as entrevistas ao vivo foram gravadas. Enviei em torno de 30 mensagens a galerias e artistas no intuito de obter respostas aos questionários, mas a resposta que obtive por este meio foi somente a dos três artistas acima citados. Muitas pessoas – sobretudo curadores e galeristas – que havia conhecido no período intensivo do trabalho se dispuseram, inicialmente, a colaborar, prometendo enviar o questionário respondido posteriormente. Olav Velthuis, logo na primeira página de seu livro, comenta a dificuldade que teve em conseguir entrevistar os galeristas sobre a questão do estabelecimento de preços no mercado, tivemos a oportunidade de experimentar a mesma dificuldade em nosso trabalho.



Spinnerei, Leipzig, Alemanha, fotos de Marcelo Backes.

O artigo que ora apresento representa uma síntese dos estudos feitos em Leipzig e das informações que obtive durante o trabalho de observação empírico, que inclui

as dez entrevistas mencionadas. É importante ressaltar que nem todo o material resultante da pesquisa – sobretudo teórica – foi utilizado neste escrito. Aprofundei aqui a análise da relação entre arte e dinheiro, por exemplo, em detrimento da investigação sobre a subjetividade “excitada” que, no entanto, permanece como pano-de-fundo e inspiração do projeto, aguardando os desdobramentos futuros.

INTRODUÇÃO

A suspeita que deu origem a esta reflexão foi a de que, nas condições atuais da cultura urbana ocidental, a linguagem econômica tornou-se fundamental para uma organização mínima do campo da produção cultural. Perdidos em meio à abundância, e muitas vezes sufocados pela oferta de livros, músicas, filmes, quadros, esculturas, jogos, séries de TV, espetáculos de teatro, ópera, dança, *performances* e toda sorte de produtos híbridos, tais como ações artísticas, *graphicnovels* digitais e instalações sonoras, os consumidores de cultura frequentemente se apoiam no valor de mercado de uma determinada produção artística para justificar seu interesse por ela.

Listas de *best-sellers*, *blockbusters* e artistas plásticos “mais caros do ano” alimentam-se fundamentalmente do desamparo do público diante da decadência da crítica especializada, processo simultâneo ao da ascensão da crítica “espontânea” (ou de nicho), emitida nos *blogs* e nas redes sociaisⁱ, e da falta de tempo para a fruição dos bens culturais. “Falta de tempo”, é importante esclarecer, tornou-se a expressão canônica para caracterizar uma determinada maneira de estar no mundo – afinal, o dia continua tendo vinte e quatro horas – na qual a sensação de urgência acompanha todas as ações do indivíduo, tanto no trabalho quanto no tempo “livre”. Adotamos o conceito de Türcke de “sociedade excitada” para avançarmos na argumentação, considerando que é sob este pano de fundo que se torna possível compreender a recepção das obras de arte e dos produtos da indústria cultural em nossos dias. Resumidamente, a sociedade dominada pela sensação se caracteriza pela emissão e recepção de constantes e cada vez mais fortes “choques audiovisuais” no aparelho sensório hipersaturado dos



espectadores e pela eleição da linguagem publicitária como idioma comum em todas as esferas da vida, ao menos no mundo globalizadoⁱⁱ.

Temos, portanto, de um lado a produção artística em geral, cada vez mais inserida ou ao menos relacionada com a indústria cultural, e de outro, consumidores estressados com o excesso de oferta e a escassez de tempo – seja lá o que isso quer dizer, por enquanto – para a fruição dos produtos disponíveis no mercado. Entre os dois polos, o da produção e o da recepção, a invenção humana que pretende ser o equivalente universal, o dinheiro. É ele que surge, tanto para o artista/produtor quanto para o público consumidor, como um fio de Ariadne, uma espécie de indicativo de qualidade ou ao menos de classificação que não parece ser mais possível encontrar alhures. Para o criador, o alto preço ou a quantidade e a velocidade das vendas, dependendo do produto, podem ser facilmente interpretados como sinais de sucesso, como chancela de sua importância.

Velthuisⁱⁱⁱ observa, por exemplo, que enquanto o mercado editorial mede o sucesso de seus produtos a partir do aumento das vendas, o mercado de arte mede o sucesso de suas obras a partir do aumento do preço de cada obra individual^{iv}. Ou seja, são necessários milhões de exemplares idênticos de *Inferno*, comprados e lidos por todo tipo de pessoas, para tornar Dan Brown um escritor mundialmente conhecido. Basta **um** abastado colecionador comprar um quadro de Francis Bacon em um leilão por um preço recorde para que Francis Bacon se torne ainda mais consagrado como um pintor de importância histórica.

Para o consumidor médio – sem considerar as nuances dos mercados de nicho e da cultura erudita – o alto valor de troca de uma obra serve como um “poupa-tempo”, um sinal inequívoco de que determinada peça merece alguns minutos de sua preciosa atenção. Na verdade, continuando na trilha de Türcke, o consumidor sequer precisa devotar exatamente atenção – compreendida de maneira tradicional, analógica – para uma determinada obra. Basta poder exibir, por mensagem de texto ou por foto, ambas postadas digitalmente nos inúmeros suportes eletrônicos disponíveis no mercado, que ele esteve em contato com ela. Basta poder satisfazer, com o adorno de um bem cultural, sua “compulsão à



emissão”^v (*Sendedruck*), sua necessidade de provar micro eletronicamente sua existência.

Uma ilustração sobre o alcance da compulsão à emissão pode ser encontrada na vídeo instalação de Lee Yongbaek intitulada *Last Minute* (*SpinnereiWerkschau/Leipzig*, exposição *Handheld Shooting*, visitada em 20 de setembro de 2014). Durante longos catorze minutos, um vídeo embutido no lugar de uma tela de celular, aproximadamente de um metro de altura, mostra a filmagem feita por estudantes coreanos de um acidente no qual eles próprios morreram. Além de exibir os vídeos feitos do início da viagem até o momento em que a água invade o barco, o artista intercala imagens com a troca de mensagens por *Twitter* entre os estudantes e seus pais, que vão desde os protocolares “Pai, cheguei, vamos sair daqui a pouco” aos desesperados “Eu te amo, o barco está afundando e vamos morrer”.

VALORES

Adorno e Horkheimer já apontaram, nos anos 1940, como a cultura e seus produtos, por sua própria natureza, escapam da mediação por seu valor de uso. Os bens culturais, ao invés de subtraírem-se ao fetichismo da mercadoria, o potencializam.

No célebre ensaio sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer chamam a atenção para o paradoxo a que estão submetidos os bens culturais no que os autores denominam capitalismo tardio:

... a utilidade que os homens aguardam da obra de arte na sociedade antagonística é justamente, em larga medida, a existência do inútil, que, no entanto, é abolido pela subsunção à utilidade.^{vi}

Em outras palavras, todos precisam de uma determinada dose de inutilidade no mundo regido pelo princípio da utilidade, no mundo no qual, continuam os filósofos, “tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa”^{vii}. Do mesmo modo que



adoecemos se não conseguimos dormir, se não damos uma pausa na atividade consciente para retomá-la no dia seguinte, a submissão ao reino da utilidade, levada às últimas consequências, também nos adoeceria. As doses de inutilidade, que em princípio nos seriam fornecidas pelos bens culturais, seriam para nós tão salutares quanto o sono para o estado de vigília. Adorno e Horkheimer, no entanto, chamam a atenção para o modo como a indústria cultural perverte esta função, digamos, reparadora do espírito para os homens. Eles observam que o relaxamento e o entretenimento se tornaram eles próprios obrigações que nos preparam, de modo eficaz, para a exploração a que seremos submetidos no trabalho.

O valor de uso na recepção dos bens culturais – que seria, a nosso ver, a função da inutilidade, da contemplação – foi tendencialmente substituído pelo valor de troca. Não é possível saber com certeza se os filósofos de Frankfurt concordariam com o termo “tendencialmente” neste caso, o tom combativo que usam ao descrever os mecanismos de manipulação da indústria cultural indica que sua crítica não admitiria esta relativização. Por outro lado, a certa altura do texto eles admitem que o valor de uso não seria apenas um “apêndice” do valor de troca das obras de arte^{viii}. Seja como for, é esta a interpretação que propomos, a partir de seu ensaio, para o estado atual das coisas. O que se procura, de modo geral e em princípio, não é mais o prazer e sim estar informado, estar “por dentro”, ler os livros da moda para ter assunto nas festas, sustentar uma imagem de pessoa “cultivada” por conta do hábito de ir a óperas e concertos de música erudita ou, insígnia importante dos super ricos, ser cliente de uma galeria de arte renomada. Os bens culturais, enquadrados no reino da utilidade das mercadorias de troca, e tendo objetivado o seu valor de uso, tornam-se, segundo Adorno e Horkheimer, um fetiche para os consumidores. Apliquemos esta afirmativa, a partir de agora, ao mercado de arte contemporânea.

A partir do trabalho sistemático de observação empreendido em galerias e instituições de arte, não nos parece possível afirmar que toda a pujança do campo possa ser tributada ao fetichismo. Muitas das obras expostas nestes espaços são



instalações e não se prestam tão facilmente ao papel de objetos de consumo. É evidente que, secundariamente, a instalação incentiva uma “economia da reputação” do artista em questão, mas mesmo assim seria um reducionismo considerá-la somente por este prisma. Instalações fascinam, provocam, levam a sentir e pensar e, muitas vezes, recuperam a experiência da contemplação que deixamos de fazer, por conta da redução paulatina dos momentos de ócio, diante da natureza. Türrcke evoca, para explicar o horror ao ócio e à compulsão à ocupação, a imagem de Günther Anders do “homem tomando banho de sol” que, já nos anos cinquenta, em seu tempo supostamente desocupado, ocupava-se com o chiclete, com o rádio ligado, com a leitura de uma revista...^{ix} Ao entrar no espaço de arte onde se encontra uma instalação não é possível fazer nada a não ser sentir o que ela nos propõe. É bem verdade que, dependendo do espaço e da sociedade onde se dá a exposição, as pessoas podem fotografá-la compulsivamente e imediatamente postar as fotos em redes sociais, ao invés de simplesmente desfrutarem da oportunidade de se deixar levar, como ocorreu no Rio de Janeiro nas exposições de Yayoi Kusama e Ron Mueck em 2013/2014. Ainda assim, parece improvável que toda a energia gasta no mercado de arte, por todos os seus atores, possa ser reduzida ao filisteísmo ou ao fetichismo.

Em uma cidade como Berlim, muitos espaços de arte são francamente não comerciais, e mesmo lojas de *design* ou de moda muitas vezes “disfarçam” seu caráter comercial em um ambiente que é, ele próprio, uma espécie de instalação. Em visita ao bairro de *Kreuzberg*, por exemplo, encontramos uma loja de roupas feitas exclusivamente de lençóis antigos de uma determinada fábrica alemã. Não fosse a conversa que tivemos com a proprietária, talvez estivéssemos nos perguntando até agora se o espaço era uma galeria de arte – havia fotos em exposição – uma instalação – as paredes eram descascadas e deixavam à mostra afrescos antigos – ou uma loja de roupas e óculos, porque havia algumas poucas roupas penduradas em araras e meia dúzia de óculos dos anos de 1970 à venda. Não foram poucas vezes em que, andando pelas ruas do chamado *Berlin ArtDistrict* ou na *Postdamerstrasse* em busca de galerias, tivemos dificuldade em encontrar estes espaços, a maioria se ocultava em pátios internos, atrás de portas de metal ou



vidro com pouco ou nenhum sinal de identificação. Nesta última, uma pequena galeria que ocupa o espaço de uma papelaria brinca com a antiga função, deixando-a à mostra.

Do ponto de vista de um brasileiro é impossível não perguntar de que, afinal, sobrevivem estes espaços? A pergunta vai sendo respondida na medida em que tomamos conhecimento das políticas de bem-estar social do governo alemão e das políticas culturais vigentes no país (exemplo: seguro-saúde especial para artistas). De uma maneira ou de outra, a rede de proteção que o Estado estende sob a vida do cidadão faz diferença para possibilitar este estilo de vida, voltado para a criação não prioritariamente comercial.

Velthuis conseguiu demonstrar em seu livro *TalkingPrices*, a partir de entrevistas com galeristas da Holanda e de Nova Iorque, a existência de um duplo discurso: de um lado, o da falta de interesse por dinheiro e a defesa da “sacralidade” da arte. De outro, a defesa aguerrida da valorização monetária dos artistas filiados às galerias e o orgulho de alguns por ter conseguido transformar – por meio da negociação com colecionadores, museus e críticos – talentos “crus” em prosperidade, para si mesmos e para os artistas. Em vários momentos, Velthuis observou que, enquanto durava a entrevista oficial, o galerista adotava o discurso “idealista” de descobridor e formador de artistas, e rejeitava qualquer menção ao caráter comercial de seu ofício. Em seguida, no entanto, protegido pela informalidade de um café ou de uma bebida fora do espaço da galeria, ao falar de sua coleção particular, só conseguia valorizá-las referindo-se ao quanto as obras aumentaram de preço depois que ele as adquiriu. No espaço privado, “desreprimido”, o valor econômico das obras servia para legitimar as escolhas pessoais do galerista. Vem daí a afirmação do autor de que “os colecionadores extraem utilidade não apenas do fato de olhar para a pintura, mas também do alto preço que tiveram que pagar por ela”^x.

O SIGNIFICADO DO DINHEIRO

A pesquisadora da cultura Viviana Zelizer, citada várias vezes por Velthuis em seu estudo, contesta na obra *The social meaning of Money*^{xi} a ideia de que “dinheiro é só



dinheiro” e que ele teria uma força meramente destrutiva, como afirma uma longa tradição de estudos sociológicos e econômicos. Segundo a autora, as pessoas sempre inventam novos sentidos para o dinheiro, bem como novas formas de designá-lo. Alguns de seus exemplos nos parecem extremamente contundentes: o primeiro contracheque não é equivalente ao quinto ou ao sexto. De fato, quem nunca se sentiu “rico” ao receber o primeiro salário e, depois de um tempo, acabou se “acostumando” com aquela quantia e transformando-a em algo meramente pressuposto, desprovido de valor especial? O dinheiro de uma indenização recebida por causa de um acidente é percebido de modo totalmente diferente daquele que se recebe de direitos autorais por um livro. Ainda no campo dos direitos autorais, os ganhos advindos da autobiografia de um assassino são colocados num campo moral totalmente distinto do campo dos direitos recebidos por uma obra científica.

A própria metáfora “lavar dinheiro” é reveladora do modo como o dinheiro sempre envolve uma discussão moral. Zelizer menciona um estudo feito com prostitutas de Oslo na década de 1980 que revelava uma curiosa “economia dividida”. A quantia recebida pelas profissionais mais antigas do mundo pela assistência social do Estado era usada com extrema correção e critério, geralmente para pagar o aluguel e as contas básicas. O dinheiro advindo da prostituição, por sua vez, era gasto rapidamente, como se fosse um objeto portador de moléstia contagiosa, em drogas e roupas^{xii}.

Zelizer observa que as teorias clássicas sobre o dinheiro apontam para a racionalidade instrumental que ele coloca em cena e movimenta. De fato, o dinheiro pode, ao menos potencialmente, transformar os objetos mais intangíveis – tais como a consciência ou a honra – e emoções, em mercadorias intercambiáveis^{xiii}. Mas isso, ao contrário do que se pensa, não significa que o dinheiro seja

culturalmente neutro ou socialmente anônimo. Ele pode bem ‘corromper’ valores e converter laços sociais em números, mas valores e relações sociais



reciprocamente transfiguram o dinheiro ao investi-lo de significado e padrões sociais^{xiv}.

Em relação a este ponto, é interessante evocar a exposição de Yves Klein, *The Blue Epoch*, na qual quadros absolutamente idênticos foram vendidos por preços diferentes. Para além de toda ironia contida no ato, a postura do artista se afina com a tese de Zelizer: embora as obras fossem iguais, o comprador precisava de um distintivo, de uma espécie de nome próprio da obra que, no caso, se “resolvia” por meio da diferença de preço. Segundo suas próprias palavras, o fato de as pessoas aceitarem pagar preços diferentes pelos quadros idênticos significava que “a qualidade pictórica de cada pintura era perceptível por meio de outra coisa além de sua aparência material”^{xv}. O que o artista efetivou com o seu gesto foi praticamente uma inversão entre as funções da arte e do dinheiro. Os quadros se tornaram um “equivalente universal”, indiferentes e intercambiáveis entre si, e os preços os verdadeiros fornecedores de singularidade e sentido.

Voltando à Zelizer, é importante sua observação de que, a despeito de toda teoria econômica, o dinheiro não se separa das relações sociais nas quais ele circula. Em todas as situações vividas em sociedade existe um protocolo, uma espécie de etiqueta na lida com o dinheiro que, quando rompidos, geram reação imediata. As pessoas se chocam se alguém paga um jornal com uma nota de cem dólares, ou se oferece gorjeta para o dono de um restaurante^{xvi}. Se, sobretudo, a falta crônica de dinheiro tende a limitar as relações sociais, a partir de um certo nível de conforto e atendimento das necessidades básicas, concordamos com a ideia de Zelizer de que ele é uma espécie de mídia social^{xvii}. Logo, a dicotomia entre dinheiro e valores não-pecuniários cai por terra, porque a depender da situação o dinheiro pode ser tão singular e tão inestimável quanto uma relíquia de família ou um presente feito à mão.

No caso da arte popular, por exemplo, uma remuneração acima do patamar habitual para o artista pode significar um ganho de autoconfiança, um sinal de respeito e reconhecimento inestimáveis. Neste sentido, seria interessante que se pudesse deixar de lado uma certa cerimônia sobre o assunto dinheiro quando se

discute políticas públicas de cultura no Brasil. O recém-criado Vale-cultura^{xviii}, por exemplo, nada mais é do que dinheiro qualificado, orientado para um tipo específico de consumo, antes inacessível aos cidadãos atendidos pelo benefício. Segundo levantamento recente, ele tem ajudado a injetar ânimo no mercado editorial, permitindo a todo um segmento menos favorecido o acesso a livros e revistas, outrora – com o dinheiro “comum”, não orientado – considerados artigos de luxo^{xix}.

Talvez nenhum outro mercado seja tão fascinante para revelar o funcionamento do capitalismo em sua fase atual – tanto em termos simbólicos quanto mais estritamente econômicos – quanto o mercado de artes plásticas. Depois de ressaltar a suposta coincidência entre a falência do banco Lehmann Brothers e o recorde histórico de 800 mil euros atingido por uma obra de Damien Hirst em leilão londrino, Alfons Hug demonstrou^{xx}, a partir de dados sobre a crise financeira de 2008, que os caminhos que conduzem à quebra dos bancos são, em termos de motivação e crenças fundamentais, os mesmos que fazem com que uma pequena vitrine de cristais falsos atinja um preço estratosférico, impossível de ser justificado em termos de material utilizado na composição da obra, horas de trabalho do artista ou qualquer recurso concreto desta natureza.

Como aponta Velthuis, é próprio do processo de precificação de obras de arte não se deixar capturar por considerações de ordem meramente material. Embora seja possível, em termos gerais, estabelecer correlações entre suporte e preço (telas do mesmo tamanho, executadas pelo mesmo artista, tendem a custar a mesma coisa) a reputação do criador tem um peso enorme na composição do preço final da obra, entendendo por isso, sobretudo, o preço que ela é capaz de atingir no mercado secundário de leilões. Segundo o autor, geralmente a pintura a óleo é mais cara do que uma gravura, ou uma fotografia, embora já tenha ocorrido de uma fotografia atingir um preço surpreendentemente alto em leilões^{xxi}. Ao resumir a posição dos economistas acerca do processo de precificação da arte Velthuis, citando David Ricardo, observa a dificuldade de estabelecer o valor de uma obra de arte a partir da quantidade de trabalho necessário para produzi-la, e o quanto este valor



depende, antes, da disponibilidade de riqueza das pessoas que querem adquiri-las. Neste sentido, o valor das obras de arte seria comparável ao valor de outros bens não-reprodutíveis tais com “livros raros, moedas, ou vinhos”^{xxii}. O que une estes objetos é o fato de que flutuações na demanda não produzem nenhum efeito na oferta, mas impactam necessariamente na mudança de preço.

Se em países onde a desigualdade social é pequena a compra de obras de arte serve como distintivo de status social, em um país como o Brasil este processo adquire feições radicais, posto que o fosso que separa os pobres dos ricos é profundo e cheio de gradações. “Ler” os signos de riqueza na sociedade brasileira não é tarefa banal. Na parte mais alta da pirâmide social a hierarquização é feita, muitas vezes, precisamente pela capacidade de entender e consumir bens culturais. Jogadores de futebol de times de primeira linha, por exemplo, não costumam ser vistos em galerias de arte ou museus, e sim em shows de funk ou pagode. Pode parecer pouco, mas tal fato funciona como uma barreira importante que separa, no seio da riqueza, os “novos-ricos ignorantes” dos “ricos cultos e esteticamente sofisticados”.

Vários artigos têm apontado para uma mesma direção: a arte é uma *commodity* valorizada pelos ricos de toda parte – o peso da China no mercado mundial, ao lado dos EUA e do Reino Unido, é reflexo disso – tanto por sua capacidade de valorização ao longo do tempo (que pode superar a valorização de imóveis e de moedas), quanto pelo seu peso na composição da imagem de bem-sucedido na atual sociedade globalizada^{xxiii}.

Na verdade, um aspecto não existe sem o outro, porque antes de ser uma valorização objetiva, por motivos destacadamente econômicos, a valorização da obra de arte é em grande parte referida a motivos de ordem social e, como demonstrou exemplarmente Pierre Bourdieu (referência essencial de Velthuis), simbólicos. Não é de estranhar que o capitalismo triunfante tenha levado às alturas a arte *pop* e debochada de Andy Warhol, metáfora de nossa existência com suas latas de sopa e reproduções de retratos de Marilyn Monroe. É claro que críticos de arte e galeristas têm um grande papel na seleção e promoção de artistas, mas é



cada vez mais difícil relacionar qualidade e preço por critérios acadêmicos, por apreciações de importância na história da arte e considerações que tais^{xxiv}. Reza a lenda que o campeão de vendas Damien Hirst não considera sua arte de boa qualidade, por exemplo...

Velthuis observa que os altos preços das obras de arte estruturam o mercado de modo intrínseco, criando hierarquias minimamente identificáveis para os diversos sujeitos que ali atuam. Para um artista iniciante, por exemplo, o preço que o galerista estabelece para sua obra, bem como sua futura evolução, serve como um parâmetro relativamente seguro para a construção de sua autoimagem, para o valor que o trabalho tem para ele mesmo.

O que vale para o artista individual vale também para os movimentos: artistas cubistas (dentre eles Picasso), tiveram a importância de seu trabalho confirmado depois da realização de um leilão no Hôtel Drouot, em Paris, em 1914^{xxv}. Além disso, os altos preços estruturam a relação entre arte e sociedade em geral: é precisamente porque altas somas foram e ainda são despendidas por pessoas, instituições ou governos que a arte atingiu, historicamente, o status de tesouro. A arte “cara” justifica, por si só, a sua preservação em museus mundo afora^{xxvi}. Neste caso, como em vários outros, observa-se uma escolha cultural coletiva que se ancora, *a posteriori*, em decisões econômicas. Marshall Sahlins, em seu estudo sobre os hábitos alimentares dos norte-americanos, observa que se fôssemos nos ater à lei da oferta e da procura, a língua do boi seria cara e o filé barato, afinal há somente uma língua no boi e muito filé disponível. Esse nos parece um exemplo suficientemente convincente para ilustrar como a cultura molda as decisões econômicas em determinado contexto, e não o contrário^{xxvii}. Se objetos do cotidiano como escovas de dente usadas fossem escolhidas como dignas de preservação, certamente haveria um mercado destes objetos, bem como museus destinados a guardá-los para as futuras gerações.

Na pesquisa feita em Berlim e Leipzig em setembro de 2014, confirmamos diversas afirmações feitas por Velthuis em seu livro. De certa forma, o mercado de arte de Berlim retém vestígios da separação histórica da cidade entre comunismo e

capitalismo, cujas marcas se encontram ainda presentes no cotidiano. O duplo discurso apontado por Velthuis – o da rejeição inicial, por princípio, do caráter comercial da arte e o entusiasmo, no ambiente privado, com a valorização monetária das obras – se deixa adivinhar na arquitetura das galerias, no modo de recepção aos visitantes e, como não poderia deixar de ser, nas obras expostas. Em quase todos os espaços que visitamos, o proprietário ou o empregado da galeria encontrava-se “protegido” atrás de um notebook da *Apple*, compenetrado, mal percebendo a presença de outros no ambiente. Parece que eles estão sempre ocupados com algo premente e importante. A reação destas pessoas a nós, como público, variou entre a mais profunda indiferença até uma abordagem extremamente discreta, de se aproximar depois de um tempo e dizer “se tiverem alguma pergunta, podem fazer”. Embora se trate de um espaço de exposição e de venda, as pessoas que trabalham nas galerias parecem estar ocupadas com algo que não está acontecendo ali, e sim no telefone ou no computador. A noção de atendimento é muito vaga no cubo branco, e às vezes até parece que o público está atrapalhando. O ambiente é asséptico, alinhado no sentido geométrico do termo, e as pessoas que ali trabalham se vestem de modo a não chamar a atenção para si, normalmente elegantes e discretas^{xxviii}. Na *Postdamerstrasse*, um projeto de revitalização urbana estimulou a ocupação do espaço por galerias, algumas prostitutas ainda circulam por ali, há uma mistura interessante de prédios antigos ou abandonados com outros reformados. Na *Lindenstrasse* visitamos as *Galerienhäuser*, prédios que passaram por um “retro-fit” e que abrigam até seis galerias, ao lado e em cima umas das outras. Nestes locais as exposições eram de artistas mais conhecidos, consagrados e com maior potencial comercial, não parece haver muito espaço para experimentação, provavelmente por conta dos custos de manutenção nestes prédios novos e sofisticados.

As galerias vistas isoladamente, uma a uma, são templos distantes dos padrões da “sociedade excitada”, nelas reina o silêncio e a brancura das paredes. Talvez por isso as pessoas que ali trabalham também se comportem de maneira peculiar, como guardiões de um respiro de paz, da possibilidade de contemplação que outros espaços não oferecem. Velthuis observa que a grande realização daqueles

que comercializam obras de arte é a capacidade de transformar objetos absolutamente “inúteis”, incompreensíveis e desprovidos de sentido para os que estão fora deste universo, em mercadorias cujos preços podem ultrapassar os sete dígitos. Esse, aliás, é o “truque” que se oculta no ambiente asséptico das galerias: a atmosfera que se contrapõe ao bombardeio de cores e apelos da sociedade excitada, e que justamente **por isso** também consegue suspender as noções usuais, utilitárias, de valor. É somente porque o espaço é fundamentalmente diferente dos outros que se torna possível estabelecer regras de precificação totalmente particulares^{xxix}.

Os eventos, por outro lado, tendem a se alinhar ao campo do sensacional, a abertura da *Art Berlin 2014* e da coletiva *Schwindel der Wirklichkeit* foi assustadoramente cheia, a exposição mal podia ser vista e havia música alta no ambiente, aglomeração, exibição, fotos tiradas de tudo o tempo todo. A confirmar nossa suspeita sobre a importância da linguagem econômica neste mercado, vários discursos na abertura do evento destacaram a importância da arte para as finanças da cidade, para a atratividade que ela exerce sobre os turistas, movimentando a economia em geral. Além disso, um dos eventos paralelos do *ArtBerlin* era uma conferência sobre finanças e mercado de arte^{xxx}.

Em um dos acessos da exposição, a performance do artista Tino Sehgal intitulada *Thisisexchange* lidava com o assunto de maneira interessante, pessoas vestidas de preto “barravam” a entrada e pediam pagamento, perguntavam se o visitante não acharia justo pagar um ingresso ao invés de entrar de graça. Diante do espanto dos passantes, eles ofereciam duas opções: ou a pessoa pagava cinco euros ou poderia falar sobre a relação entre arte e mercado, sobre economia criativa e, em troca, receber um pagamento de dois euros e cinquenta centavos no caixa por isso. Topamos a brincadeira e, depois de alguns minutos de conversa, recebemos uma senha que nos permitiria receber o dinheiro no caixa. Sehgal, aliás, é ele mesmo um exemplo contundente de artista que não deixa “rastros” em suas ações artísticas que possam virar produto, sua obra precisa necessariamente ser vivenciada no “aqui e agora”^{xxxi}.

A ARTE COMO CONCEITO

Nos quinze dias em que nos dedicamos às visitas aos espaços de arte entre Berlim e Leipzig, sem dúvida o encontro mais peculiar que tivemos foi com a artista plástica ChristinLahr no edifício que abriga seu ateliê, uma galeria e sua própria moradia na *Ackerstrasse*, no bairro do *Mitte*, conhecido por sua intensa cena artística.

Se a maioria das galerias que visitamos poderia ser facilmente enquadrada no perfil delineado por Velthuis como galerias de vanguarda, pertencentes ao mercado primário, o que chamou a atenção no encontro com ChristinLahr e com a ação artística pela qual é mais conhecida, “MACHT GESCHENKE: DAS KAPITAL”^{xxxii}(Presentes do poder: o Capital) , foi justamente a dificuldade de enquadrá-la em qualquer categoria disponível no momento. Talvez seja possível, para facilitar a exposição, classificá-la como antípoda de Jeff Koons, o artista com cara de gerente de banco que praticamente dirige uma fábrica com cento e vinte e oito assistentes em seu ateliê no bairro de Chelsea (Nova York)^{xxxiii}, fugindo totalmente do clichê “artista sujo de tinta no ateliê”, clichê este que, aliás, tampouco dá conta de ChristinLahr (e de outros artistas que se dedicam a trabalhos conceituais). Mas são assim os extremos, inclassificáveis em sua radical singularidade. A crítica que a artista faz à sociedade, evidente em suas ações e performances, estende-se à postura que adota em relação ao seu trabalho, o de não poder ser vendido, e ultrapassa em muito o discurso classificado por Velthuis como “*Hostileworlds*”^{xxxiv}. Como já dissemos acima, é comum, mesmo entre galerias comerciais, o discurso de que arte e dinheiro não devem andar juntos, e de que o que os galeristas fazem é, na verdade, um trabalho de “formação” do artista, e não de compra e venda de sua produção.

Mas vamos primeiro, como deve ser, à obra que nos levou ao encontro de ChristinLahr: “MACHT GESCHENKE: DAS KAPITAL”. Trata-se de uma ação, iniciada em 2009 e prevista para durar aproximadamente 43 anos, que consiste em depositar na conta do Ministério das Finanças da Alemanha 1 centavo de euro todos os dias, como uma doação à República Federal Alemã. No espaço do



comprovante de depósito reservado à justificativa do pagamento a artista cita, ocupando todo o espaço disponível (108 caracteres), um trecho de *O Capital: Crítica da economia política (volume I)* de Karl Marx. A duração prevista da ação se deve, como se pode imaginar, à extensão da obra. Que um cidadão da segunda maior economia do mundo doe um centavo por dia ao Ministério das Finanças de seu país já é em si um ato provocativo, capaz de suscitar uma série de perguntas e interpretações. Que esse mesmo cidadão, quase 20 anos depois da reunificação da Alemanha, resolva obrigar funcionários públicos a ler Karl Marx, ainda que em doses homeopáticas, também é de uma ironia rara. O termo “obrigar” é aqui meramente descritivo, já que os funcionários do banco e do ministério precisam ler e processar o depósito diariamente – apesar do valor irrisório, que talvez nem cubra os custos operacionais que gera. Na entrevista que nos concedeu no dia 17 de setembro de 2014^{xxxv}, portanto cinco anos depois do início da ação, Lahr comentou que o centavo doado diariamente, para ela, é importante no sentido de chamar a atenção para a “menor unidade do dinheiro” e para mostrar, de alguma forma, que ela é parte do Estado e que o Estado também é parte dela. Segundo sua visão muito particular e, ao mesmo tempo, muito bem estruturada da sociedade, cada um, desde o sujeito que toma um café na esquina até o empresário, tem sua parcela de contribuição a dar à comunidade como um todo. Ao doar diariamente um centavo ao Estado, ao interferir, portanto, no equilíbrio das contas públicas, Lahr pratica sua sociologia sem moldura, sem livro, quase sem referências teóricas. Para ser exata, suas referências teóricas – dentre elas o próprio Marx, Bernard Mandeville, Adam Smith – passam por um processo de incorporação e ganham a forma, segundo ela, de diagramas, instalações e o que a artista chama de “*künstlerisches Handeln*”, que podemos traduzir como ações artísticas.

Mas voltemos à “MACHT GESCHENKE: DAS KAPITAL”: em um mundo avesso à rotina e, portanto, a ações repetitivas, como apontam autores como Richard Sennett^{xxxvi}, Zygmunt Bauman e Christoph Türcke, só o fato de Christin Lahr executar seu pequeno ritual diário de doação de um centavo à população de seu país já é, em si mesmo, um ato de resistência. Resistência contra a banalização dos

propósitos, a perene mudança sem aviso prévio^{xxxvii}, a impossibilidade disseminada de executar uma tarefa, por mais simples que seja, até o fim.

Em *Hiperativos!*, Türrcke observa que as crianças diagnosticadas com o Transtorno de Déficit de Atenção são como grevistas que não entenderam que toda greve tem que ter um fim, e que não é possível fugir eternamente do trabalho que nos espera^{xxxviii}. Multiplicar tarefas e executá-las ao mesmo tempo, saída normalmente adotada na cultura do déficit de atenção, não atende senão a uma consciência deformada pela onipotência imaginária atual, que se identifica tanto com a microeletrônica a ponto de considerar-se sua igual. Contra tudo isso, uma artista se dá o desfrute de executar diariamente a mesma tarefa simples: preencher uma guia de depósito e fazer uma doação simbólica ao governo, fazer com que todos os que precisam processar a operação financeira leiam a justificativa, um pequeno trecho de *O Capital: Crítica da economia política (volume I)*. Provavelmente Lahr teria várias outras tarefas, pessoais e profissionais, para executar no tempo que dedica a “MACHT GESCHENKE: DAS KAPITAL”, sua insistência e disciplina são pequenos tapas com luva de pelica no rosto da sociedade sem rotina, sem pausa, quase sem pontos de referência fixos.

Quando visitamos a galeria na *Ackerstrasse* estavam em exposição obras de dois empregados do *Institut für alles Mögliche*^{xxxix} (Instituto para tudo o que é possível): um *slideshow* com fotos tiradas ali mesmo, no edifício que Lahr ocupa com outros artistas, ou em outros espaços que exibiam o logo do Instituto, e uma série intitulada *Pensamentos do dia (Kommentare zum Tage)*, pequenos textos impressos a partir das anotações do outro funcionário do Instituto. Na terceira parede da galeria que, aliás, foge completamente do perfil “cubo branco”, uma volumosa pasta, repleta de correspondência entre o Instituto e o *Jobcentre*, a chave do mistério de como e porque os dois funcionários se tornaram também os artistas do lugar.

Segundo nos explicou Lahr e seu assistente Stefan Riebel, também ele artista e curador do espaço, os desempregados que vivem da ajuda do Estado na Alemanha – também conhecidos como *Hartz-IV* – precisam se apresentar regularmente ao

serviço de desempregados – *Jobcentre* – e provar que, ao menos, têm se esforçado para procurar emprego. Caso não o façam, perdem o direito ao benefício de aproximadamente 500 euros por mês. Dentre as possibilidades apontadas pelo *Jobcentre* – em convênio com outras instituições sociais – estão as instituições culturais, que podem se inscrever para empregar estas pessoas. Uma vez conseguido o emprego na instituição cultural, o salário do cidadão será pago por um *pool* de organizações que se ocupam da reinserção social da população excluída do mercado de trabalho.

Até aí, tudo parece muito justo e a pesquisadora, vinda de um país no qual o Estado de Bem-Estar Social só começou a aparecer efetivamente na vida dos mais pobres há relativamente pouco tempo, começa a se entusiasmar com as políticas que um Estado forte e presente consegue executar. Como sempre, a alegria termina na página quatro, mais ou menos. Segundo o relato de Lahr e Riebel, o processo de seleção dos novos funcionários começou com uma constrangedora exigência: cada candidato recusado deveria devolver ao *Jobcentre* uma justificativa do porque ele não tinha sido aceito. Não foram poucas as cartas que a dupla teve que escrever, posto que não seria possível empregar uma senhora de sessenta anos sem nenhuma noção de informática no Instituto, ou um drogado incapaz de manter um mínimo de disciplina como vestir-se para sair todas as manhãs. Finalmente, os dois acabaram selecionando dois candidatos minimamente viáveis que, apesar da exposição que vimos, também se revelaram impossíveis de conviver no longo prazo.

Lahr comenta que o *Hartz-IV*, invejado pelo resto do mundo como política de seguridade social, evidentemente não pode ser subestimado na comparação com políticas equivalentes em outros países, mas, ao mesmo tempo, no interior da sociedade alemã, é impossível não notar o quanto ele traz de humilhação para o cidadão necessitado: os muitos formulários a preencher, as filas nas quais se deve esperar. Segundo Lahr, já foi provado em pesquisas que, depois de um ano na condição de *Hartz-IV*, as pessoas perdem totalmente a confiança em si mesmas. Segundo a artista, “o trabalho tem a ver com a consciência do que a gente é capaz



de fazer”. Ao perderem a autoconfiança, estas pessoas se tornam uma espécie de desempregados “terminais”, quase sem chance de reinserção. Levando em conta todos estes fatores, ao empregar os dois responsáveis pela exposição, Lahr e Riebel não delegaram a eles uma tarefa específica, até porque logo perceberam quão difícil seria lidar com eles como se lida com uma pessoa integrada a uma rotina normal de trabalho. Contrariando a expectativa dos mesmos, Lahr e Riebel perguntaram o que lhes interessava fazer, qualquer coisa que se sentissem capazes de fazer. Afinal, a instituição se chama **Instituto para tudo o que é possível**, e a galeria, **Departamento para todo o resto** (*Abteilung für Alles Andere*). Há pessoas no mundo que não brincam com os nomes, e Riebel e Lahr se enquadram neste grupo. Pois bem, enquanto Ringo Döring resolveu aprender a fotografar, Heinz Dietrich Saupe resolveu escrever pensamentos do dia^{xl}, todos os dias, e selecionar os melhores para a exposição. O resultado oscila entre o comentário jornalístico (03.11.2014: “HuntermordetsehrvielmehrMenschen, als Ebola. Allerdings gilt HungernichtalswirklichesProblem, da reicheMenschennichtanHungersterbenkönnen”/ A fome mata muito mais gente do que o Ebola. Todavia, a fome não é considerada um verdadeiro problema, já que gente rica não corre o risco de morrer de fome) e a poesia que lembra *hai-cai* (21.07.2014: “Rosa Wolkenüber Berlin; nichteinegraue, schwarzeoderweißeWolke”/ Nuvens rosas sobre Berlim; não uma nuvem cinza, preta ou branca). Em uma parede os pensamentos do dia, na outra o *slideshow* com fotos da própria galeria e de tudo o que pareceu interessante para o fotógrafo, na outra a volumosa pasta com as cartas trocadas entre o *Jobcentre* e o Instituto, e atrás, na parede oposta à do *slideshow*, um sofá antigo diante de uma cortina preta espessa, que mal deixa adivinhar um pequeno escritório onde é feita a administração do Instituto e da galeria.

A sensação provocada pela visita ao Instituto provavelmente se deve à coerência do pensamento de Lahr sobre a cultura, a sociedade e a economia. Para ela, cultura significa entender o outro. Ela é o fundamento da sociedade, é dela que nasce a política, as instituições e a própria economia. Por isso, logo depois de nos cumprimentarmos, a artista apressou-se a me avisar que detestava a expressão

“economia da cultura”, parte do título de minha pesquisa, e mais ainda a expressão “gerência da cultura”, em sua opinião totalmente absurda. Ao defender seu ponto de vista, ela expôs um argumento pertinente em relação à gentrificação que têm afetado não só Berlim mas várias outras cidades do mundo, inclusive a minha, o Rio de Janeiro.

Segundo Lahr, não se pode simplesmente negar o direito de proprietários de imóveis e de investidores de comprá-los e vendê-los em áreas conhecidas por seu ambiente artístico, pelo clima que lhe é fornecido pelos bares, pelas pessoas interessantes que circulam ali. De fato, muitas pessoas, turistas ou não, procuram Berlim porque o clima muito particular de suas ruas dá a elas uma sensação de bem-estar, fazem com que elas entrem em contato com algo que lhes falta de alguma maneira. Quando um edifício é comprado para ser reformado e vendido e, no processo, as pessoas que dão o clima, o colorido particular à vida daquele local se veem obrigadas a sair, porque não podem pagar o preço do conforto que será proporcionado pelas reformas, perde o sujeito que tem sair e perde também quem está chegando no lugar, justamente porque gostaria de desfrutar daquele ambiente. A solução que Lahr propõe é que, nestas situações, o comprador de um novo empreendimento nestas áreas tenha que fazer uma contribuição para a comunidade do entorno, de modo que ela possa manter as atividades que dão vida ao local. Por exemplo, uma contribuição a uma cooperativa de artistas. Por utópico que possa parecer, ao menos aos olhos de quem vem da América Latina, com suas políticas selvagens de apropriação de espaços públicos, sua noção de política redistributiva em processos de gentrificação faz sentido.

De acordo com sua visão de mundo, a arte não pode ser paga somente quando é bem-sucedida. A analogia que faz para explicar sua tese é entre o artista e o político. Como seria se o político só fosse pago ao ser bem-sucedido em suas campanhas? Como se pode avaliar o trabalho de um político, que lida o tempo todo com valores comunitários? Provavelmente, assim como o artista, ele também leva seu trabalho para casa em pensamentos e preocupações. O artista pode ficar anos ruminando um tema que, só muito tempo depois, será “corporificado” em fotos,

quadros ou instalações. Ou, como no caso das ações de Lahr, ele jamais encontrará a forma-mercadoria. No entanto, artista e político, e todos os seres humanos, precisam de dinheiro para viver, precisam ser remunerados para ter sua dignidade garantida e poder contribuir de alguma forma com a vida comunitária. Lahr lembra que a dignidade humana é um direito universal, mas que o acesso à vida digna infelizmente não é. Por isso, de acordo com sua visão, não só o artista, mas todos os cidadãos deveriam receber uma remuneração mínima, que garanta uma vida digna, para seguir seus interesses, para descobrir seus talentos.

CONCLUSÃO

Se, de um lado, o mercado de arte parece potencializar tendências do capitalismo atual tais como o fetichismo, a concentração de renda – o “vencedor leva tudo” –, a ostentação e uma determinada ilegibilidade no que tange aos critérios de qualidade, por outro ele consegue explicitar, talvez sem querer, a arbitrariedade destes mesmos critérios e o fato que o dinheiro, na verdade, é uma invenção que pode ser manipulada e “desinventada” a qualquer momento, se a sociedade assim o decidir. Se uma obra é arrematada em leilão por milhões de dólares por verdadeiro amor às suas formas e ao seu conteúdo ou porque se deposita nela a esperança de ganhos futuros, isso nem sempre se pode saber com certeza, e ademais, talvez não seja o mais importante. Na outra ponta da “curva de riqueza”, o fato de inúmeros artistas, mal sucedidos comercialmente, continuarem produzindo sem ganhar um centavo com isso, isto também pode ser lido de várias maneiras. O gozo muito particular de ser “incompreendido” ou de não querer se “vender” consola artistas há séculos, muito antes do estabelecimento de uma indústria cultural propriamente dita.

O que nosso tempo levou ao paroxismo foi a radicalidade da relação entre arte e dinheiro, como vimos, para o “bem” – a arte como tesouro social e a ser preservado para todos, ancorada em seu alto custo – e para o “mal” – a arte reduzida fortemente ao papel de investimento, a uma ação como a de qualquer empresa, diminuída em seu valor de uso como objeto de contemplação, restrita aos salões dos abastados do planeta.

Para concluir, lembro a afirmativa de Adorno e Horkheimer de que o valor de uso de uma obra, desde o início do processo de comercialização da arte, não se restringe ao papel de apêndice do seu valor de troca. Ao contrário, o valor de uso é condição de possibilidade do estabelecimento do valor de troca, valor este que acompanhará a obra na sua relação com a sociedade.

O valor de uso de uma criação cultural traz em si uma utilidade específica que é justamente extrair o espectador da dimensão da utilidade instrumental, da racionalidade que dá sentido ao aparato técnico-científico subjacente ao modo de produção capitalista. Idealmente, o valor de uso de uma obra seria um “respiro” no reino da utilidade instrumental, uma ilha de tranquilidade no oceano de imperativos de produtividade. No entanto, mesmo inserido na indústria cultural e, portanto, submetido aos mesmos ditames que norteiam o aparato técnico-científico, o valor de uso da obra de arte resiste, deixando sempre um “umbigo do sonho”, como diria Freud em *A Interpretação dos Sonhos*, impossível de ser sufocado pelo valor de troca. Por mais amplificado que seja o valor de troca em alguns casos – Jeff Koons e a profusão de dígitos que acompanham seu trabalho – o valor de uso está sempre presente e é o que, na verdade, o sustenta.

Indo além do que foi apontado por Adorno e Horkheimer no que tange ao valor de uso, acreditamos que ele significa não somente a reinserção da inutilidade no reino da utilidade instrumental, mas também a possibilidade muito pessoal e singular de satisfação, de gozo. Neste sentido, é possível admirar tanto o trabalho conceitual de ChristinLahr em “MACHT GESCHENKE: DAS KAPITAL” quanto o cachorro reluzente de bolas azuis de Jeff Koons, ou mesmo ambos simultaneamente. Toda criação é capaz de mobilizar nossos desejos e nos oferecer um determinado grau ou tipo de satisfação – inclusive masoquista, é importante dizer.

Satisfação intelectual ao perceber os *insights* da arte conceitual ou satisfação sensorial com o irresistível colorido das esculturas que nos atraem como se fossem embalagens de chocolate constituem, tanto uma quanto a outra, satisfações. O valor de troca, que hoje em dia engloba não só o preço da obra propriamente dita, mas todo o “barulho” midiático em torno da personalidade do artista, de sua assim

chamada “reputação” e do caráter sensacional de suas exposições, não pode resistir sem o núcleo inabordável do valor de uso. Assim como o sonhador não consegue falar do “umbigo do sonho”, e sim do conteúdo manifesto de que consegue se lembrar e transmitir em palavras, o gozo da arte, para cada um, guarda sempre um segredo extremamente íntimo.

O que nos parece relevante é observar que, reconhecido ou não, o trabalho de artes plásticas sobrevive como campo de experimentação e, apesar de tudo, de liberdade. Onde mais seria possível inventar – sem ser internado em um hospício ou ir para a cadeia – como fez o artista Cildo Meirelles durante a ditadura militar no Brasil, uma nota de 0 cruzeiro?



Cildo Meirelles – Zero Cruzeiro, litografia offset sobre papel, 7 X 15,5 cm, edição ilimitada, 1974 - 1978

-
- i A questão dos critérios de legitimação e classificação na cultura foi, aliás, extensamente analisada por Chris Anderson em *A Cauda Longa*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
 - ii TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada – filosofia da sensação*. Campinas: editora Unicamp, 2010.
 - iii VELTHUIS, O. *TalkingPrices – SymbolicMeaningsofPricesonthe Market forContemporary Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 162.
 - iv RAUTENBERG, H. *Und das ist Kunst? – eineQualitätsprüfung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007, p. 73. O autor compara o potencial efeito de uma resenha de livro sobre a vendagem e o potencial efeito da crítica de uma obra de arte sobre o valor de mercado da mesma.



-
- v Türcke, 2010, p. 44.
- vi ADORNO, Theodor. W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 148.
- vii Idem.
- viii Adorno, T. W., Horkheimer, M. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969, p. 169: “Selbst in der Jugendblüte des Geschäfts hatte der Tauschwert den Gebrauchswert nicht als seinen blossen Appendix mitgeschleift, sondern ihn als seine eigene Voraussetzung auch entwickelt, und das ist den Kunstwerkengesellschaftlich zugute gekommen.”
- ix Türcke, 2010, p. 43.
- x Velthuis, 2005, p. 106: “collectors derive utility not only from looking at the painting, but also from the high price they have to pay for it”. A tradução da frase é nossa.
- xi ZELIZER, Viviana. A. *The Social Meaning of Money*. Princeton, New Jersey: 1997.
- xii Zelizer, 1997, ps. 2 e 3.
- xiii Idem, p. 8.
- xiv Idem, p. 18. No original (tradução nossa): “But money is neither culturally neutral nor socially anonymous. It may well ‘corrupt’ values and convert social ties into numbers, but values and social relations reciprocally transmute money by investing it with meaning and social patterns.”
- xv Velthuis, 2005, p. 175.
- xvi Zelizer, 1997, p. 19.
- xvii Idem.
- xviii Trata-se de uma política criada pelo Ministério da Cultura no final de 2012, na forma de benefício que as empresas brasileiras podem oferecer aos funcionários. O cartão magnético pré-pago, válido em todo território nacional, no valor de R\$50,00 (cinquenta reais) mensais, visa estimular o acesso a bens e produtos culturais às camadas menos favorecidas da população empregada. Mais detalhes em <http://www.cultura.gov.br/valecultura>.
- xix Lindoso, F. “Vale-cultura e mercado editorial”, artigo publicado no Publishnews em 15/7/2014. Disponível em <http://www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=77844>, acessado em 2 de outubro de 2014.
- xx HUG, A. Massa Falida, in revista *Humboldt*, número 103, Goethe Institut, 2011.
- xxi Ao longo do fartamente documentado estudo de Velthuis há vários momentos em que estas correlações são sistematizadas, indicamos aqui apenas alguns deles: ps. 103, 104, 112, 125. Em relação à fotografia, especificamente, conferir ps. 77, 78, 79.
- xxii Velthuis, 2005, p. 97, no original: “The reason was that the supply of these rare artworks are fixed, just like the supply of other irreproducible goods such as scarce books, coins, or wines.”



- xxiii Um exemplo é a matéria acessada em 8/5/2014 em <http://www.n-tv.de/wirtschaft/Superreiche-brennen-fuer-andere-Blue-Chips-article12414561.html>.
- xxiv Velthuis, 2005, p. 113. Rautenberg, na obra citada na nota 4, também se debruça sobre esta questão.
- xxv Velthuis, 2005, ps. 168 e 169.
- xxvi Ibidem, p. 169.
- xxvii Conferir *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, capítulo *La Pensée Bourgeoise*.
- xxviii Velthuis, 2005. Na p. 2, Velthuis observa que qualquer mínima referência ao comércio, tais como etiquetas de preço ou caixas registradoras, são evitadas pelas galerias. Na p. 4, afirma que, para ser levado a sério, o galerista não pode fugir do “cubo branco”, do ambiente espartano que domina a arquitetura dos espaços de arte há, pelo menos, meio século.
- xxix Idem, p.23.
- xxx Artfi, “The Fine Art and Finance Conference”, www.artficonference.com, acessado em 15 de novembro de 2014.
- xxxi Sobre o assunto, conferir artigo de Thomas D. Trummer, Tino Sehgal – *Immaterielle Wertschöpfung ohne bleibendes Produkt* in <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20401234.html>
- xxxii Conferir <http://www.irmielin.org/nothere/christin-lahr/>, acessado em 20 de novembro de 2014. As letras maiúsculas no título da obra atendem a uma exigência da própria artista.
- xxxiii De acordo com matéria publicada sobre o artista, Koons fabrica sua própria estatística e se orgulha de produzir, em média, 6,75 quadros e de 15 a 20 esculturas por ano. Conferir Makellos und unantastbar, *Kunstzeitung*, September 2014, Nr. 217.
- xxxiv Velthuis, 2005. Sobre o assunto, conferir em especial as ps. 24, 25 e 26.
- xxxv Todas as citações da artista foram extraídas da gravação da entrevista – de aproximadamente duas horas e meia de duração – bem como o material que serviu de base aos comentários sobre sua obra aqui desenvolvidos.
- xxxvi *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2002. Neste livro Sennett dedica todo um capítulo ao tema “Rotina”, mas em várias outras obras ele se dedica a analisar o modo como o mundo do trabalho contemporâneo tende a destruir rotinas bem estabelecidas, dificultando a construção de uma narrativa de vida coerente para os indivíduos.
- xxxvii BAUMAN, Z. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. O autor não trata do assunto somente nesta obra mas consideramos que o tema aparece, neste livro, de modo mais sistemático do que em outros.
- xxxviii *Hiperativos! Abaixo a cultura do déficit de atenção*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016, p. 15.
- xxxix Para maiores informações sobre o projeto e a exposição conferir <http://fav.i-a-m.tk/>
- xl Conferir <http://www.i-a-m.tk/kommentare-zum-tage.html>.



Ativando memórias

Sheila Cabo Geraldo¹ⁱ

*Os que têm memória são capazes de viver
no frágil tempo presente, os que não têm não vivem em nenhuma parte.*

Patricio Guzmán

Resumo: Ao apresentar o filme *Nostalgia da luz*, de 2010, o cineasta e documentarista chileno Patricio Guzmán nos leva ao exercício de memória, que é sempre mais do que um exercício de preservação de recordações. Lança-nos nesse necessário impulso de pensar sobre o tempo, fazendo-nos reconhecer o que vem a ser viver o “frágil presente”, mas também de que maneira a memória é parte do presente, ou seja, a memória é um exercício do presente que ativa o passado.

Palavras-chave: Memória, Resistência, Ativismo

Turning on memoriesⁱⁱ

Abstract: Presenting the film *Nostalgia of Light*, 2010, the Chilean filmmaker and documentarian Patricio Guzmán takes us to the exercise of memory, which is always more than an exercise in preservation of memories. He throws us into this necessary impulse to think about time, making us recognize what it is to live the "fragile present", but also in what way memory is part of the present, that is, memory is an exercise of the present that activates the past.

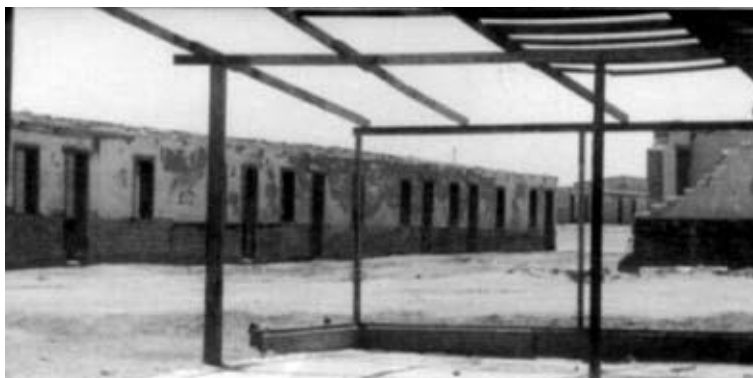
Key words: Memory, Resistance, Activism

Patricio Guzmán, *Nostalgia da Luz* (2010).

¹ⁱProfessora de História da Arte do Instituto de Artes da Uerj e do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes/Uerj, pesquisadora no CNPq (Produtividade), bolsista Prociência da UERJ, onde desenvolve o projeto Arte e História na Contemporaneidade: implicações políticas. Publicou os livros *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014 e *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet/Faperj, 2012.



Ao apresentar o filme *Nostalgia da luz*, de 2010,ⁱⁱⁱ o cineasta e documentarista chileno Patricio Guzmán nos leva ao exercício de memória, que é sempre mais do que um exercício de preservação de recordações. Lança-nos nesse necessário impulso de pensar sobre o tempo, fazendo-nos reconhecer o que vem a ser viver o “frágil presente”, mas também de que maneira a memória é parte do presente, ou seja, a memória é um exercício do presente que ativa o passado. O filme lança pontes que reatam no Deserto do Atacama a arqueologia – que busca ali identificar os traços deixados no chão e nas pedras há quase 3.000 anos por culturas pré-colombianas; as investigações dos astrônomos sobre a origem do universo e da vida; os rastros da região, que foi produtora de salitre no final do século XIX e início do XX – cujo regime de trabalho era o de semiescravidão; e o campo de concentração para presos políticos durante o período da ditadura de Augusto Pinochet, localizado nas ruínas de um dos acampamentos de trabalhadores das usinas de salitre.^{iv}



Campo de Prisioneiros de Chacabuco.

Logo após o golpe contra o governo de Salvador Allende, entre 1973 e 1975 a ditadura de Pinochet fez passar pelo Campo de Chacabuco^v cerca de 3.000 presos, centenas deles vindos do Estádio Nacional, em Santiago – onde o próprio Guzmán esteve preso –, mas também de comunidades do norte do Chile, assim como

Valparaíso e Concepción. Composto por casebres de madeira, o campo de Chacabuco era cercado de arame farpado, com torres de vigilância e rodeado de minas. Muitos prisioneiros foram ali executados, e seus corpos sepultados no deserto. Segundo Guzmán, se em Atacama o homem olha para a céu a fim de descobrir o passado, há muito na própria terra a ser descoberto. Não só desenhos pré-colombianos, mas também os restos mortais dos desaparecidos políticos. Assim, o que o filme de Guzmán aponta, revelando fraturas do passado, é a necessidade de investigar essas fraturas para que, em exercício de memória, seja possível viver a vida frágil do presente.

Se, diante da busca da origem do cosmo e do homem empreendida pelos astrônomos de Atacama, Guzmán volta à história recente do Chile, à história da ditadura de Pinochet, sua pergunta fundamental não é, então, apenas o que somos no âmbito cósmico, mas também de que maneira a memória dos traumas é parte do que somos. Foi seu contato com o astrônomo Gaspar Galaz que o levou a afirmar que tudo que vemos é passado, mesmo que por uma infinitesimal partícula de tempo, ou seja, o que chega a nossos olhos é memória do passado. Fundamentais também foram os depoimentos do arqueólogo Lautaro Nuñez, cujo conhecimento e memória do deserto havia contribuído para que se pudessem encontrar ossadas de desaparecidos mortos pela ditadura, assim como as memórias do arquiteto Miguel Lawner, preso político que, ao se exilar na Dinamarca, refez os desenhos que havia feito e rasgado no campo, como forma de reter as condições do alojamento e da vida. Seus desenhos-memória foram fundamentais para a denúncia internacional dos horrores da ditadura de Pinochet. Há no filme, ainda, os relatos de Vitória Saavedra e Violeta Berrios, a partir dos quais Guzmán alcançou a busca incessante que essas mulheres fazem escavando o solo seco e árido do deserto na tentativa de encontrar destroços de seus parentes desaparecidos e mortos há quarenta anos, impedindo o apagamento, preservando a lembrança e narrando suas histórias, que são pessoais, mas também coletivas, de um povo e um país. Os depoimentos de Vitória e Violeta são os relatos dos que sobreviveram ao terror do campo de prisioneiros, sobreviveram a seus maridos e filhos, uma vez que esse campo era só para homens. Suas memórias são as memórias do trauma, de um “passado que não

passa”, como escreveu Marcio Seligmann-Silva^{vi} sobre o testemunho do sobrevivente Primo Levi no livro *É isto um homem*, de 1947, em que Levi relata sua estada em um campo de concentração nazista. O testemunho, acrescenta Seligmann-Silva, é uma modalidade de memória. Marcio pontua que, em seu tratado *Dememoria et reminiscentia*, Aristóteles argumenta que, por ser um arquivo de imagens, a memória pertence à mesma parte da alma que a imaginação; é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, com um adicional temporal, sendo um conjunto de imagens do passado. Esse parece ser o caminho para aceder a *Nostalgia da luz*, em que Guzmán envolve a arqueologia, a astronomia e a história em uma forma de memória, imaginando em arte uma via para os conflitos entre esquecer e lembrar, que se abateram sobre o Chile ao findar a ditadura (1990). Em vez de uma forma de rememoração monumental – o que talvez se pudesse pensar a respeito do documentário *Batalha de Chile I, II e III*, que Guzmán realizou durante o período do governo socialista de Allende, até seu final trágico com o bombardeio do Palácio de la Moneda e a morte do presidente –, o que realiza em *Nostalgia da luz* é um dispositivo pouco delineado, incerto, mas potente para nossa história presente.





Patricio Guzmán, *Batalha do Chile*.

Escrevendo sobre o repertório simbólico da história chilena recente, Nelly Richard, historiadora e crítica de arte,^{vii} destaca que a figura da memória tem sido fortemente enfatizada entre os artistas chilenos, já que ainda permanece na história essa tensão não resolvida entre esquecimento e recordação, tensão que se apoia na latência e na morte, assim como em revelação e ocultamento. Como escreve Richard, a falta da sepultura é uma imagem do duelo histórico que não termina, pois não permite que se assimile o sentido da perda; mas também é metáfora de uma temporalidade não concluída, aberta às possibilidades de exploração pelo que chama de “uma memória ativa”.^{viii} Este talvez seja o grande saldo da narrativa fílmica de Guzmán: evidenciar que o passado não é um tempo congelado na recordação, é um “campo atravessado por vontades oficiais de tradição e continuidade, mas ao mesmo tempo, por discontinuidades e cortes que frustram qualquer desejo unificante de tempo homogêneo”.^{ix}

Considerando-se que a história chilena recente é marcada pela recordação violenta do golpe de 1973 – tendo sido o bombardeio da Casa de La Moneda responsável pela morte de Salvador Allende –, mas também pelas recordações das lutas contra a ditadura, que levaram milhares de cidadãos à morte, a produção de arte no Chile, mais especificamente desde o golpe, segue desfazendo e refazendo os processos de evocação do passado.^x Esses processos, segundo Richard, seguiriam *pari passu* com o que a crítica chilena chamou de “reformulação” da produção em arte no Chile da segunda metade dos anos 1970,^{xi} que, de acordo com o movimento internacional, passa a cruzar as fronteiras entre as artes visuais, a literatura, a poesia, o vídeo, o cinema e o texto crítico, utilizando não só matérias derivadas do desenvolvimento tecnológico, como também dinâmicas processuais e precárias de arte-acontecimento e arte-situação, como a *performance* e as intervenções urbanas, expandindo-se, assim, no sentido do conceitual(ismo) da/na arte.^{xii}

Não podendo ser considerado um estilo nem um *medium*, mas uma estratégia de antidiscursos, o conceitualismo opera, como escreve Mari Carmen Ramirez, com “táticas evasivas”, que põem em causa tanto a “fetichização da arte, como os sistemas de produção da arte na recente sociedade capitalista”.^{xiii} Assim é que conceitualismo, depois da revolução artística verificada pelos movimentos históricos de vanguarda, pode ser considerado a segunda maior mudança no entendimento e na produção de arte do século XX, já que cancela o estatuto e o valor do objeto artístico autônomo, herdado do Renascimento, transferindo a prática artística da estética para o domínio flexível da linguística.^{xiv} Dessa maneira, possibilita formas de arte absolutamente novas, cuja ênfase não está nos processos artísticos, mas em processos estruturais, que ultrapassam as considerações da percepção e da forma.

Nelly Richard chamou de Escena de Avanzada (1975-1985) o conjunto de artistas atuantes nesse período pós-golpe não só pelo compartilhamento de linguagens, mas, sobretudo, pela ação de enfrentamento dos limites impostos pela sociedade repressiva, o que faziam apostando em uma crítica-experimental^{xv} como força disruptiva de combate^{xvi} (Deleuze). Essa observação vai ao encontro da polêmica

revisão histórica pós-colonial, que vem sendo travada sobre a arte conceitual na América Latina, especialmente aquela levada pela crítica e historiadora porto-riquenha Mari Carmen Ramirez, citada anteriormente, que, discordando da historiografia dominante até muito recentemente, considerou o conceitualismo na América Latina não como uma assimilação ou um reflexo, ou até mesmo como réplica dos movimentos hegemônicos, especialmente da arte conceitual desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos, mas, como escreve, tendo “emergido paralelamente” ao desenvolvimento das estratégias conceituais e, em alguns casos, as antecipando. Segundo Ramirez, a “palavra conceitualismo surgiu pela primeira vez em consequência de uma operação crítica retrospectiva, cujo objetivo era determinar a especificidade das práticas latino-americanas em relação ao discurso corrente da arte conceitual.”^{xvii} Entendido dessa maneira, o conceitualismo seria uma resposta local às contradições originadas pelo fracasso dos projetos de modernização, mas também dos modelos artísticos preconizados para a América Latina, o que lhe garante uma dicção autônoma. Entretanto, para compreendê-lo na América Latina, é preciso considerar o conceitualismo da maneira como foi constituído, dialeticamente, por meio de uma articulação complexa entre as necessidades locais, políticas, e as tendências centrais, ontológicas. Segundo Ramirez,

ao fazer da política e da ideologia o ponto de partida para o questionamento radical da arte enquanto instituição, os conceitualistas da América Latina produziram algumas das respostas mais criativas do século 20 ao problema da função da arte, levantado pela primeira vez por Marcel Duchamp.^{xviii}



CADA - Coletivo de Ações de Arte, *Para não morrer de fome na arte* (1979).

Dentre os artistas que Richard nomeou como pertencendo à Escena de Avanzada,^{xix} destaca-se o Grupo CADA, Coletivo de Ações de Arte, atuante entre o final dos anos 70 e início dos 80, de que participavam Lotty Rosenfeld, Juan Castillos, Fernando Balcells, Raul Zurita e Damiela Eltit, e que, tendo realizado as ações mais efetivamente militantes, atuavam nessa complexidade conceitualista. Traçavam estratégias com as quais pretendiam apagar os limites entre a arte e a vida, como fizeram na ação *Para não morrer de fome na arte*, executada em 3 de outubro de 1979. Distribuíram, como primeiro passo, sacos de leite em uma vila miserável na periferia de Santiago. Em seguida, recuperaram os sacos para utilizar em “obras” a ser expostas em espaços institucionais da arte. O terceiro passo foi conseguir uma página em branco na revista *Hoy* (Hoje) em que imprimiram o texto:

imagine essa página completamente em branco.

Imagine essa página completamente em branco como o leite

consumido diariamente.

Imagine cada lugarejo do Chile privado

do leite diário como páginas em branco para ser preenchidas.^{xx}

Metaforicamente transgredindo as margens de regulamentação da arte, as ações em Santiago terminaram no dia 17 de outubro, quando oito caminhões de leite desfilaram pela cidade e estacionaram em frente ao Museu de Belas Artes, que havia sido bloqueado com cem metros quadrados de tela branca, como o branco do leite.

Também do grupo CADA foi a ação *AySudamerica*, de 1981, que despejou 400.000 panfletos sobre bairros pobres de Santiago, fazendo uma citação do bombardeio do Palácio de laMoneda em 1973. No folheto vinha escrito “Todo homem que trabalha para a ampliação – ainda que apenas mental – de seus espaços de vida é um artista.” A última ação do CADA foi NO+ e se deu dez anos depois da tomada do governo por Pinochet. O grupo solicitou a ajuda de outros artistas para preencher a cidade de grafites NO+, o que acendeu na população o desejo de completar a frase, com diversas mensagens de protesto, como “ditadura”, “pobreza”, “medo”.



CADA – Coletivo de Ações de Arte, NO+.

Muitas foram as ações que colocaram em foco os limites institucionais de espacialização da arte, fixando a cidade e a vida diária como “lugares de arte”, como foi o caso também do trabalho *Uma milha de cruzeiros sobre o pavimento*, de Lotty Rosenfeld, um potente trabalho desenvolvido individualmente em que a artista alterou com fita adesiva a linha divisória das ruas, criando um curto-circuito nos caminhos e nas direções a seguir. Em 2007, quando o refez na 12ª Documenta de Kassel, ocasião em que equivocadamente o trabalho foi compreendido enquanto pura ação provocadora, que se cumpria exatamente quando era rasurado, sendo, assim, retirado pela limpeza pública, com a anuência da curadoria, logo após ter sido feito e antes mesmo da mostra ser aberta, Lotty, já de volta ao Chile e bastante decepcionada, declarou:

Estou interessada em que as pessoas possam refletir sobre como obedecem às ordens onde o poder age subliminarmente para criar sujeitos obedientes, sem reflexão, porque isso é conveniente para todos os sistemas [...] O que eu tento com a repetição desse sinal, é que alguém que passa, veja uma linha que nunca tinha visto e que cruze a linha que antes respeitava.^{xxi}

O fato de ter suscitado tanto equívoco cerca de trinta anos depois de ter sido feito no Chile, por outro lado, só confirma seu caráter conceitual, de temporalidade-acontecimento, aberta, sempre em curso, como foi também o projeto Estudos sobre a Felicidade, que Alfredo Jaar desenvolveu entre 1979 e 1980. Composto de sete etapas em diferentes dispositivos – entrevistas, vídeos, *performance*, intervenções urbanas e registros fotográficos –, sua ação surge, como declara, de uma situação desesperada: Santiago do Chile em 1979. Assim, a pergunta sobre a felicidade, que se valia do tecido da vida diária, já que incluía procedimentos da mídia impressa e televisiva, expande-se e passa a ser, nesse momento e lugar, em plena ditadura militar, uma forma de atrair para o espaço experimental e livre da arte o espaço público, então atravessado pelo medo.

Retomar agora o conceito de “memória ativa”^{xxiii} parece importante para pensar as ações artísticas hoje, tendo-se passado quarenta e cinco anos da fratura histórica e artística que se instaurou na América Latina, mais precisamente no Chile, a que se dedicou o filme de Guzmán. Para isso, há que considerar esse período de quase meio século perpassado por importantes mudanças advindas sobretudo das transformações forjadas no avanço da ciência, da tecnologia, da comunicação e da informação, que refletem, como espelho, as mudanças do campo das relações políticas, econômicas e culturais, quando se constata o enfraquecimento da historicidade com o pensamento neoliberal, assim como o fim das grandes narrativas, que caracterizaram a modernidade e a ideologia universalista e globalizante de progresso permanente e melhoramento social (o bem-estar social), mas também quando se fortalecem os debates pós-colonialistas e as reações decoloniais.

Se as ações artísticas, que seguiram a crítica das grandes narrativas modernas, característica daquelas conceitualistas, foram desmontadas pelo fenômeno da mundialização, muitos artistas, segundo Hall Foster,^{xxiii} acolheram o “retorno do real”, adotando práticas consideradas essenciais para abordar as condições contemporâneas, que, como escreveu RaffaellaBaccolini a propósito das sociedades pós-utópicas em que vivemos, seriam ações artísticas em que se ordenam: “a distribuição do conhecimento, a recuperação da memória, o acesso à informação, a produção do pensamento crítico, a construção da esperança, a criação de resistência”.^{xxiv}

Assim é que se pode compreender a necessidade de se falar a respeito de memória, ainda que no sentido fragmentado (Benjamin), como uma espécie de insistência, ou resistência, para que não se perca o sentido de estar e agir no mundo (memória ativa), mesmo que de maneira frágil e inconclusa. É sobretudo a maneira inconclusa que nos faz voltar ao Chile de 2010 e reencontrar o trabalho de Alfredo Jaar, que estava vivendo fora do país desde a década de 1980, após ter feito a pergunta sobre a possibilidade de ser feliz em um estado de exceção.



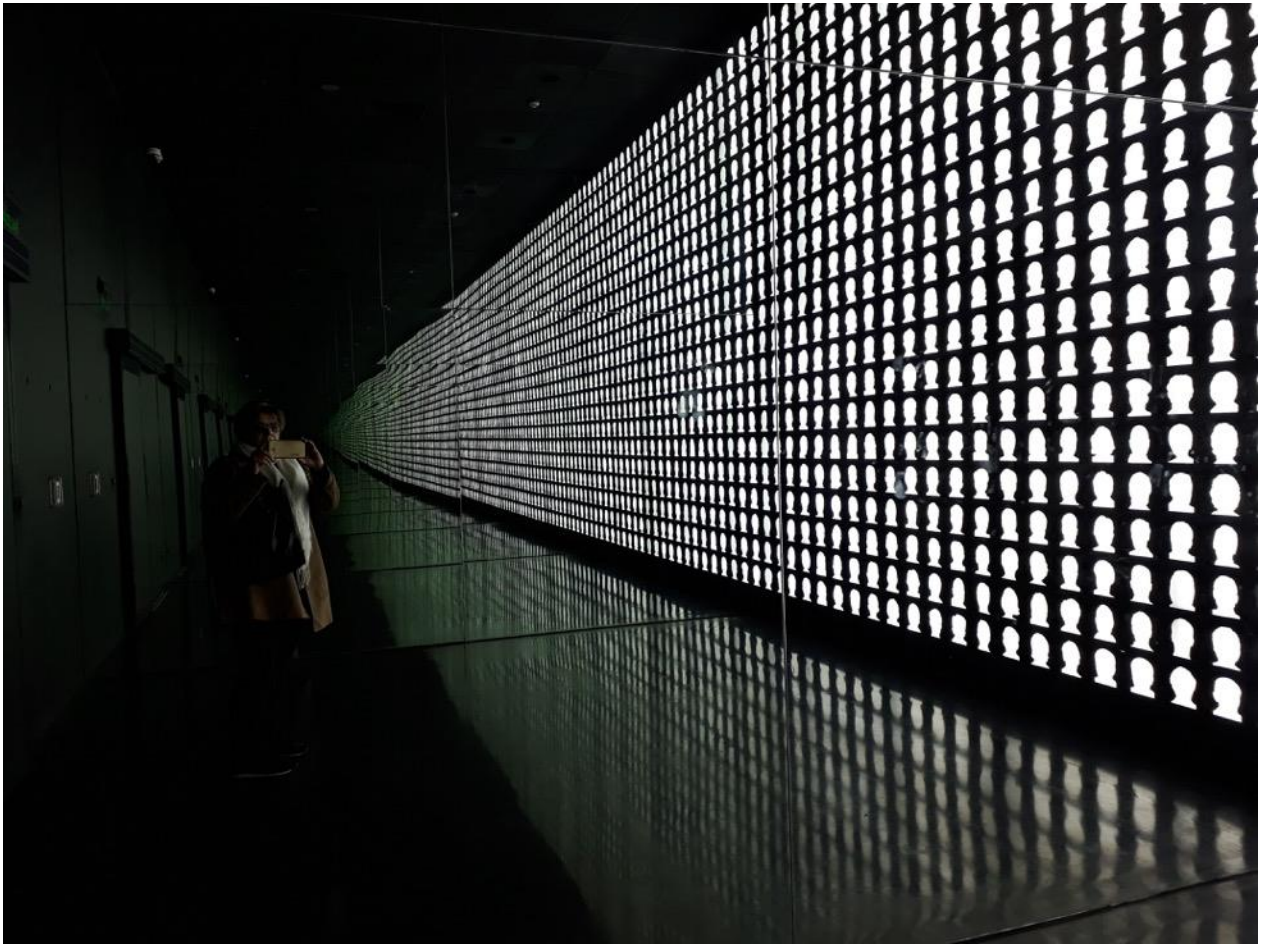


Alfredo Jaar, *Estudos sobre a felicidade* (1979/80).



Museu da Memória e dos Direitos Humanos, 2010.

Alfredo Jaar foi convidado para realizar uma instalação permanente em Santiago do Chile, como parte do Museu da Memória e dos Direitos Humanos. O museu foi construído com o objetivo dar visibilidade às violações dos direitos humanos cometidas no Chile no período entre 1973 e 1990, dignificar as vítimas e familiares e estimular a reflexão e o debate sobre a importância do respeito e da tolerância, para que tais atos não se repitam. Sua obra ficou concluída em 2010, quando foi inaugurado o museu, em 11 de janeiro. Trata-se de um arquivo histórico de fotos, cartas, áudios, filmes, documentos, provas e desenhos. No primeiro andar está o setor que faz uma apresentação da história chilena após o golpe, onde é possível ouvir o último discurso de Salvador Allende. Nesse andar também é possível ler as cartas que os presos enviaram a seus familiares e assistir ao vídeo do bombardeio do Palacio de la Moneda. No segundo andar fica o setor Verdade e Justiça, um destacado memorial com fotos dos desaparecidos, que ocupa um grande espaço do museu. Enquanto a arquitetura imponente do prédio pode ser vista como parte de um desejo de monumentalizar a narrativa histórica proposta pelos fundadores e curadores do museu, a instalação de Jaar oferece um caminho bastante distinto. O artista projetou especialmente o trabalho de *site-specific* *Geometria da Consciência*, que fica no subterrâneo, a seis metros de profundidade, na Praça da Memória, em frente ao museu. Ali o visitante tem uma experiência diferente e complementar da que tem no museu-memorial. Não experimenta a história de dados, mas a história que se abre para vivência complexa de pensamentos e sentimentos, sempre uma história a ser construída, sem fim.



Alfredo Jaar. A Geometria da Consciência.

Quando os visitantes descem para o *hall* de entrada, como em uma catacumba, encontram um guia do museu que os leva à câmara interna, onde ficam submersos em silêncio e escuridão durante sessenta segundos. Lentamente, uma luz fraca começa a surgir da parede frontal, intensificando-se progressivamente. Seus raios brancos acabam por desenhar colunas de silhuetas de luz, que, pelo efeito de duas paredes laterais de espelhos, parecem intermináveis. Antes de entrar no espaço, o guia explica que esses perfis em silhueta foram tirados de duas fontes: uma coluna inclui as silhuetas de vítimas desaparecidas, assassinadas pelo aparato militar da ditadura, enquanto a coluna subsequente apresenta as silhuetas de cidadãos chilenos comuns e contemporâneos. A luz continua a se intensificar até atingir sua capacidade mais brilhante, quando a sala retoma a escuridão durante sessenta

segundos, apagando as silhuetas. Assombrosamente, os perfis permanecem na retina interna da mente, produzindo uma imagem posterior. O visitante vive, assim, a evocação da presença e da ausência que, mesmo sendo “experenciada” individualmente, desencadeia um conjunto de associações e pensamentos que varia de acordo com cada um, mas que tem como foco a presença, o desaparecimento e a memória.

Como no trabalho *Os olhos de Gutete Emerita*, em *A Geometria da Consciência* Jaar interroga os limites da representação no contexto das experiências traumáticas.^{xxv} Ao evitar a reprodução de imagens explícitas do trauma, rejeita a cumplicidade da imagem e, contrariamente, confronta os visitantes com suas próprias reflexões mnemônicas, enquanto seres políticos. O espaço transforma-se em uma espécie de sala de cinema, em que o filme é um projeto individual e mutável de memória corporificada e afetiva. Segundo Jaar, seu memorial é único no Chile porque, ao contrário da maioria dos memoriais que comemoram apenas as vítimas oficiais da ditadura, é destinado a todos os cidadãos chilenos, uma vez que “o trauma (da ditadura) afetou a todos nós”. Esse é, como escreveu, um trabalho que foi projetado para cultivar tanto a consciência histórica quanto a ética das gerações passadas, presentes e futuras.

Notas

ⁱAgradeço a colaboração dos alunos de graduação em História da Arte da UERJ, que no Seminário Memória e História da Arte comigo debateram as idéias apresentadas.

ⁱⁱEsse texto foi parcialmente apresentado no 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Práticas e Confrontações. São Paulo, setembro de 2018.

ⁱⁱⁱGuzmán, Patricio. *La Nostalgia de la Luz*. Chile, 2010. 90 minutos. Direção, roteiro e narração: Patricio Guzmán. Fotografia: Katell Dijian. Montagem: Patricio Guzmán e Emmanuelle Joly. Som: Freddy González. Música: Miranda & Tobar. Produção: Renate Sachse, Meike Martens, Cristóbal Vicente.

^{iv}Huberstone foi talvez a mais conhecida dessas vilas de trabalhadores das usinas de salitre, tendo sua ruína sido reconhecida como Monumento Nacional em 1970. A vila passou a status de Monumento da Humanidade em 2005. Cf. *La Semana del Salitre*. Cf. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014662.pdf>. Acessado em 02/05/2018.



- vO campo de prisioneiros de Chacabuco ficava a 110km de Antofagasta, nas instalações abandonadas da antiga Indústria de Salitre de Chacabuco. Em 1968 a indústria foi vendida à Sociedade Química e Mineira do Chile e, em 1973, com o golpe de Estado, foi expropriada pelas Forças Armadas para converter-se em campo de prisioneiros da ditadura militar. Ali se recolheram, torturaram e fuzilaram prisioneiros políticos até 1975. Cf. <http://www.monumentos.cl/monumentos/monumentos-historicos/oficina-salitrera-chacabuco>. Acessado em 02/05/2018.
- vi Seligmann-Silva, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.
- vii Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007a.
- viii A expressão “memória ativa” foi criada por Eva Giberti e aponta para uma memória que se coloca a serviço da justiça para se servir do passado sob o domínio da vida. Apud Melendi, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 107.
- ix Richard, op. cit., p. 110.
- x Richard, Nelly. Historia y memorias. In: *Márgenes e instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007b, p. 125.
- xi Reconhecemos a advertência de Soledad Donoso sobre a obra que alguns artistas vinham fazendo desde os anos 1960, cuja poética estava estreitamente ligada a uma cena experimental internacional, também chamada de conceitual, como a obra de Cecilia Vicuña. Donoso, Soledad. Noções sobre o conceitual/noções sobre o experimental. Anos 1960/70, Chile anos 1960/70 In: Freire, Cristina; Longoni, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC, 2009.
- xii Ramirez, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 185.
- xiii Idem.
- xiv Idem.
- xv Donoso, op. cit., p. 140.
- xvi Segundo Nelly Richard, esses artistas estariam empenhados na reformulação da relação entre arte e política opondo-se tanto ao determinismo do repertório ideológico de esquerda como ao idealismo estético, que desvincula a arte da responsabilidade social e crítica. Richard, 2007a, op. cit.
- xvii Ramirez, op. cit., p. 194.
- xviii Idem, p. 186.
- xix Como explica Nelly Richard a partir de Benjamin, surgem nesse momento, na cena artística, práticas de “estouro” (estalido) no campo minado da linguagem e representação. Richard, 2007a, op. cit.
- xx Camnitzer, Luis. Didáctica de la Liberación. *Arte Conceptualista Latino Americano*. Montevideo: CCE/CCEBA. 2008. P.116. (Tradução da autora)
- xxi Rosenfeld, Lotty. Lotty Rosenfeld: En la Documenta me sentí discriminada. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Junho de 2007. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/41869/lotty-rosenfeld-en-la-documenta-me-senti-discriminada#> Acessada em 10/04/2018.
- xxii Giberti, Eva. Memória Ativa. Página 12, 1992. <https://spot.net.ar/evagiberti/articulos> Acessado em 05/06/2018.
- xxiii Foster, Hall. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. São Paulo: CosacNayfy, 2014.
- xxiv Baccolini, Rafaela. Apud Gadanho, Pedro. Utopia/distopia: breve história de uma dualidade incômoda. In *Utopia/Distopia*. Lisboa: Maat, 2017.
- xxv Ver Seligmann-Silva, op. cit.



Referências

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación*. ArteConceptualista Latino Americano. Montevideo: CCE/CCEBA. 2008.

GADANHO, Pedro. Utopia/distopia: breve história de uma dualidade incômoda. In *Utopia/Distopia*. Lisboa: Maat, 2017.

GIBERTI, Eva. Memoria Activa. Página 12, 1992.
<https://spot.net.ar/evagiberti/articulos>.

FOSTER, Hall. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC, 2009.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arteem uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 15, 2007

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007a.

RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007b.

ROSENFELD, Lotty. *Lotty Rosenfeld: En la Documenta me sentí discriminada*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Junho de 2007.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/41869/lotty-rosenfeld-en-la-documenta-me-senti-discriminada#>

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.



ARQUEOLOGIA
P/ QUEM!

NARRADORES DE BEIRA-RIO

O CABEÇA DE CUIA E OUTRAS HISTÓRIAS-RIO DO SERTÃO PIAUIENSE

Tertuliana Lustosa¹

"Eu gosto do absurdo divino das imagens."

(Manoel de Barros)

"Heaty twueaiko/ I he anamawamutedjemuk/

*I he djmukatwueaiko/ He anamawanupe"*²

(TapixiGuajajara)

Resumo: A partir de histórias orais contadas pela minha família na cidade de Corrente, extremo sul do Piauí, mergulhei numa pesquisa sobre imagem-movimento, corpo, oralidade e diáspora no sertão piauiense, pelos seus rios. A forma do texto se dividiu em duas partes: uma primeira como reescrita do ensaio "O Narrador" de Walter Benjamin e em seguida um diário sobre a minha viagem a Teresina e a São Raimundo Nonato, compondo três cidades do mesmo estado. Os rios que banham essas cidades são: o rio Corrente, diretamente ligado a minha família e a suas vivências em habitações ribeirinhas de Corrente, o encontro do rio Parnaíba com o rio Poti, que acumula o imaginário sobre o Cabeça de Cuia, e, por fim, o rio Piauí, que é seco na maior parte do ano e que guarda nas suas beiras alguns dos sítios arqueológicos e pinturas rupestres mais antigos da América, na Serra da Capivara, município de São Raimundo Nonato. Durante toda a pesquisa são articuladas questões como: passado e presente, conhecimento oral e ciência, efemeridade e história, ancestralidade indígena e seus desdobramentos contemporâneos.

¹Tertuliana Lustosa é pesquisadora, DJ e produtora de Funk 150BPM, professora de literatura, artista visual, cordelista e escritora. Ministra a oficina Escritos Trans no COART/UERJ, tendo iniciado como professora em 2015 no PreparaNemRJ, pré-vestibular para pessoas LGBT com foco na população T. Publicou o ensaio "Manifesto travecto-terrorista" na Revista Concinnitas e o ensaio "A lenda da trava leiteira" na Revista Periodicus, o conto "O narrador de Xangô" no livro "Tertúlia" e organizou o livro "Y" (2018) pela EdirotaOutraLiteratura. Participou das exposições coletivas: "os corpos são as obras", 2017, na Despina, e "A retomada da imagem será a presença", 2018, na Galeria Oriente. Sua arte e pesquisa articulam palavra escrita e oralidade, arte contemporânea e arte popular. É graduanda no curso de História da Arte na UERJ. Nascida cidade de Corrente Piauí, crescida em Salvador BA e Teresina PI. É redatora do site www.outraliteratura.com.br

² Tradução por Urutau Guajajara: "Estou sozinha e longe/ Dos meus parentes;/ Sinto-me forte/ Para o meu povo".



INTRODUÇÃO

Um rio deságua em outro. A palavra de expressividade gestual, quando dança sem pré-formulações coreográficas, me marcou em algumas leituras, que me atravessaram por meio de figuras-cintilações, seja quando vividas pessoalmente, seja em suas personagens criadas. Assim foi quando me deparei com as invenções e *estórias* de Guimarães Rosa, com os contos-labirintos de Jorge Luis Borges, com a materialidade do livro-trabalho-final-de-graduação de Matheus Krust Zarabatana³, com a palavra lida em camada à palavra rasgando a pele durante a qualificação de doutorado de Sara/Elton Panamby⁴. Foram experiências que vi ou que pude imaginar. E é sobre essa dobra vivência-imaginação que, de diferentes pontos as muitas histórias e processos de automitologia – e modificação corporal – me despertaram fulgurações.

A imaginação acontece na fogueira. Na fogueira: assombrações dos rios contados pelos adultos na infância, os espíritos da floresta que ouvi Aldeia Maracanã sem compreender muito bem, pela simultaneidade de vozes dissonantes. O corpo não separado do fazer poético encontra na sua posição perspectiva diante do mundo a singularidade da sua experiência/trajetória. Comecei a ser enquanto gênero por meio também da escrita: teci uma nova possibilidade de mim, *Sertransneja*. Então reescrevi o “Manifesto Contrasexual”, e depois fiz algumas reduções de parâmetros e pontos até chegar à formula do ensaio publicado pela Concinnitas (LUSTOSA, 2016). Publicação é fotografia e o que eu me propus quando iniciei o “Manifesto Traveco-terrorista” foi escrever sem saber que tipo de texto teria como resultado⁵.

³ Sua personagem-persona cria e reinventa – memória e invenção, inseparadas – *estórias* da infância e do espelho – cuja imagem se transforma em fantasma – ou quando a família assoreia o “eu” com determinações e implicações. Esse “eu”, repentinamente, transforma objetos em contos e também a forma de estar nos rituais acadêmicos. (KRUST, 2018)

⁴ A palavra que interfere no corpo pude vivenciar também na escrita da minha elaboração sobre o que chamei de “traveco-terrorismo”, época em que escrevi em carne quente, quando sofri alguns tipos de violências pela primeira vez e quando dr. Elton desenhou a cuceta no meu ânus. (SILVA, 2016)

⁵ Uma sensação de liberdade parecida encontrei nos escritos de Michele Mattiuzi, de Sara/Elton Panamby e de Matheus A. Krust Zarabatana, por exemplo.



Pôr um livro ao lado do outro e... embaralhar, embaralhar até que virem novos livros⁶. Borges profanava tradições e os amontoados de uma cultura da palavra escrita, criava pecados literários em suas ficções metalinguísticas. Foi partindo dessa vontade de reescrever escritos que me marcaram, que revisei o ensaio “O Narrador”⁷ de Walter Benjamin, o que me possibilitou caminhar em constelações críticas, através de um pensamento por imagens cintilantes. Por fim, como desdobramento, produzi também um diário sobre a minha viagem a Teresina e a São Raimundo Nonato, que nutriu o texto de imagens e experiências, que me fez também reescrever o que já havia iniciado.

Debruçar-se sobre minhas escrevivências e sobre o escrito de Benjamin, Kopenawa, Hija de Perra, Borges, Preciado me aguçou o olhar e, na pesquisa e vivência aqui levantadas, me levou a pensar questões sobre a escrita, e também sobre os seus estados como imagem, desenho, cor – e incluindo a palavra, oral e escrita. As formas de escrita manual e suas imagens⁸ me levaram a pensar também a escrita oral e suas imaginações, que, pela entonação, pela voz, pelo movimento do corpo são capazes de criar imagens, de demonstrar intencionalidades, de testemunhar gestos ancestrais. Das palavras orais, as que escolhi para iniciar uma vasculha corpo-imaginativa foram as ditas na casa da minha avó, que eu antes chamava de lendas mas que fui percebendo como esse termo feria minhas próprias concepções sobre história, verdade, sertão, oralidade. A palavra tem poder, seja na arte, seja na espiritualidade, seja nas ciências... E esse poder me fez problematizar

⁶ “O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança.” (BORGES, J., 2007, p. 74).

⁷ O alemão Walter Benjamin é associado à Escola de Frankfurt, filho de judeus, viveu de 1892 até 1940, tendo uma curta e prolífera carreira intelectual. Em seu ensaio, publicado em 1936, *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin analisa, de uma perspectiva materialista, o desaparecimento da figura do narrador e da própria narração frente a uma sociedade em crescente processo de industrialização. Para o autor, é fruto dos tempos o desaparecimento da arte de narrar, entretanto a figura de Leskov é salva no sentido de manter qualidades típicas que caracterizam o narrador. Leskov vai ressaltar aspectos como a vivência e o escrever associado ao fazer manual, não a uma arte liberal. Na minha discussão, encontro nas narrativas de Davi Kopenawa, bem como nas ficções de Jorge Luis Borges e de Guimarães Rosa essas possibilidades narrativas que fissuram e fazem pensar sobre a narrativa numa sociedade latinoamericana pós-colonial, problematizando um discurso que retrate a cultura indígena na preservação do seu passado pré-colonial, sem considerar sua tradição como vivam em constante transformação.

⁸ “A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela oculta.” (BENJAMIN, 2012, p.121).



o seu uso, me fez questionar as ideias de lenda, de história e de pré-história, de cultura...



Estávamos reunidas na cozinha, eu, mainha, minha avó e minha tia. Liguei o gravador do celular quando percebi que elas começaram a contar histórias dos rios do Piauí, assunto que surgiu dos comentários sobre a viagem que em breve faríamos da cidade de Corrente para a Lagoa do Parnaguá.

TERTULIANA – Uma mulher engravidou...

HELENA- ...engravidou. Uma mulher sem casamento engravidou. E aí ela não queria que os pais soubessem. Ela escondeu a gravidez o tempo todo e quando foi ter o menino, ela foi lá neste lugar que era um brejinho.

MARCIA – A lagoa.

HELENA – Ela foi pra lá, teve o menino e jogou dentro de uma cacimba.

MÁRCIA – Aí virou a lagoa.

HELENA – E virou a lagoa.

TERTULIANA – E qual é o nome da lagoa?

MARCIA – Nós vamos conhecer a Lagoa de Parnaguá.

TERTULIANA – Lagoa de Parnaguá.

DAYSE – E aí contavam que esse menino havia envelhecido, que aparecia barbudo.

HELENA – Os pescadores quando dava a meia noite diziam que às vezes viam o velhinho andando de canoa na lagoa.

A história é interrompida pra resolver assuntos de comida e foi quando também programamos, eu e a minha mãe, a viagem para a Lagoa de Parnaguá.

DAYSE – Quando encontrava o rio Poty com o rio Parnaíba, as águas ficavam muito fortes e tinham um redemoinho. E quando não tinha iluminação lá, quando era noite lua cheia, as crianças da região saíam e iam tomar banho lá nesse lugar onde era mais fundo, onde era interessante tomar banho. E sempre morria uma criança. Então a mãe criou uma história desse monstro que tinha surgido de uma criança que tinha morrido, de um pescador quando tinha ido pescar e estava muito pobre e não tinha o que comer. Quando voltou não tinha conseguido nada e quando ele chegou em casa, a mãe tinha feito uma sopa de osso. Ele estava altamente estressado, porque ficou no sol muito tempo, então ele pegou esse osso e bateu na mãe. Ela já era velha e caiu desmaiada, mas quando caiu ela o amaldiçoou, disse que ele tinha matado ela, mas que ele ia viver como um monstro, e que ele ia ficar assustando as pessoas lá no encontro dos rios, do rio Poty com o rio Parnaíba. Na verdade é uma história que as mães por não ter poder em controlar os filhos pra não irem pro rio, criaram essa história. A cidade foi crescendo, a história vai crescendo junto com o povo, e as pessoas passaram a ter medo disso. Quando era noite de lua cheia ninguém tomava banho no rio.

TERTULIANA – Mas a continuação que eu soube é que a maldição que ela deu foi que ele ia ficar com a cabeça grande e que ele ia ter que comer seis crianças...

DAYSE – “Você vai ser um monstro, você vai aparecer com a cabeça enorme”, isso amaldiçoando.

MARCIA – É com medo da criança tomar banho, a mãe criou justamente para isso.

DAYSE – “Você vai matar sete Marias”.

TERTULIANA – Sim, sete Marias... sim!

DAYSE – Pra quê elas contavam a história, as mães? Pra que as meninas não fossem tomar banho no rio. Então as meninas não iam tomar banho no rio porque tinham medo de ser devoradas pelo monstro.

TERTULIANA – Já temos aqui uma história de correntemilk...

(LUSTOSA, 2017, p.111-113)



O autor alemão Walter Benjamin encontra a virtude narrativa nas escritas que menos se distinguem da oralidade. A distância programada entre fala e palavra está inserida numa lógica binária autonomista, negando a experiência em sua circulação entre diferentes campos do conhecer, do imaginar-se. Escrever é agir diante do mundo de quem escreve e de quem lê e de quem se afeta pelos dispositivos instaurados pela escrita, que não orbita apenas no espectro da publicação em forma de livro, ou do campo da literatura.

Atrás da narração, o narrador, que Benjamin sintetiza em duas figuras: o marinho comerciante e o camponês sedentário. Em 2017, publicado pela Revista Periodicus, discuti no ensaio “A lenda da trava leiteira” a proposta que me havia feito: a de criar uma entidade do Rio Corrente, inventada, que seria uma figura transe. Acabei não escrevendo história alguma, pois cheguei à conclusão de que só poderia narrar pela escrita uma ficção literária, e não uma construção de mitologia/lenda/história oral. Uma narrativa tal qual me propus a escrever precisa preexistir da oralidade, da constituição de uma memória coletiva, da disposição e objetividade de alguém em contar essa história. A lenda da trava leiteira é apenas uma lenda de uma história que nunca chegou a existir. Entretanto, no processo de escrita, confrontei-me com duas pesquisas: “uma relacionada ao corpo patologia – aquele que muitas vezes vira lenda – e outra relacionada às histórias dos rios do

Piauí” (LUSTOSA, 2017, p. 99). Surge então a figura da trava da peste⁹, que, como o marinheiro comerciante, viaja e guarda histórias dos lugares por onde passa – os lugares do corpo, e também, tantas vezes, a saída de casa, o abandono, a expulsão. A outra figura é a do cabra macho, que é cisgênero, ou seja, está do mesmo lado do gênero ao qual foi designado ao nascer. A palavra cisgênero, como aponta a psicóloga e professora Jaqueline Gomes de Jesus, foi cunhada pelo próprio ativismo e duramente criticado na academia. O termo “trans” significa além e, a partir do seu antônimo “cis” que significa “do mesmo lado”, a militância de pessoas trans criou a palavra “cisgênero”, aplicada, por contraposição, às pessoas que se identificam com o gênero designado ao nascer. Essa operação linguística insurgiu contra um saber instituído e compartilhado acerca das identidades de gênero. Portanto, para Jaqueline, cisgênero foi um posicionamento político, que foi arduamente contestado, afinal construções como essa caracterizaram o saber-fazer da norma: – É claro, vocês são os transgeneros e “nós” somos os normais, não temos gênero. (JESUS, 2015)

⁹ Referência ao termo utilizado no cordel “Sertransneja”, disponível em: <http://outraliteratura.com.br/?p=40>





Para além do debate sobre as identidades de gênero, há também as figuras associadas ao sertão que atualizam o binômio proposto por Benjamin, onde o retirante é marinheiro, atravessa mundos, atravessa histórias do corpo, vive e vê as injustiças, ouve das histórias das terras. E também onde o ribeirinho vive e encontrou, no rio, seu modo de sobreviver. Alguns inclusive têm seu bar na beira da Lagoa do Parnaguá, onde o porta-copo de isopor é ilustrado por imagens do rio a caneta. Essa fotografia eu tirei num bar nas beiras da Lagoa do Parnaguá (a viagem comentada na conversa do tópico anterior) e, com o passar do tempo, essa imagem me proporcionou uma constituição subjetiva: emancipou-me, abriu portas para o imaginar. A imagem em caneta azul sobre isopor constituiu uma memória que não estava no meu passado nem necessariamente numa verdade factual. A memória não era dada, não era enunciada de forma direta.

O dipolo marinheiro viajante e camponês sedentário reaparece também no baralho cigano, nas cartas do Navio e da Foice, que são numeradas, respectivamente pelo 10 de Espadas ♠ e pelo Valete de Ouros ♦, aos Odús 3 e 10.

O Navio remete a uma energia de mudança, de novos horizontes, de renovação e está associada ao Odú de EtáOgundá, regido pelo orixá Ogum, em que a obstinação

se traduz em mudança, agitação, inconformismo. O 10 de Espadas simboliza desafios e dificuldades a serem enfrentadas. O naipe de copas está ligado ao elemento Ar.

A Foice traz rompimento, transformação, perdas materiais, é uma carta de sinalização e seu Odú é Ofun, regido pelo orixá Oxálufã, qualidade mais velha de Oxalá, de sabedoria, sensibilidade e serenidade. O Valete de Ouros está associado à prosperidade e empreendedorismo. O naipe de ouros está ligado ao elemento Terra.

As articulações Terra-Ar, Retirante-Riberinho, Cis-Trans podem replicar-se infinitamente em diversos contextos, pois apontam para uma questão humana que desde milênios modificou os modos de habitar a natureza.



Leskov usa as lendas de uma perspectiva alinhada às suas ideologias políticas, encontra nelas uma chave para crítica da burocracia ortodoxa, e não é diferente para os outros contadores de histórias mundo afora: a narração deforma mais que informa, induz mais que diz¹⁰.

¹⁰ Outrora discuti sobre essa deformação contida na literatura oral: "(...) em algumas lendas contadas pela minha família, as personagens que envolvem a lenda agem de forma moralmente imprópria e, justo por isso, caem numa situação de fatalidade. A mulher que "engravidou sem casamento", o jovem que mata a mãe, as mães que contam histórias para as meninas não irem para o encontro dos rios... E dentro também desse espectro de contracondutas, estão enquadrados os corpos dissidentes no eito gênero-sexualidade: a puta, a travesti, a bixa e a sapatão são todas motivos bem possíveis de se transformarem em lendas fantásticas." (LUSTOSA, 2017, p. 111). Minha família é católica, em sua maior parte, meus antepassados foram catequizados e para pessoas como eu, as palavras, muitas vezes, reproduzem, inconscientemente, toda essa doma: eu uso a palavra lenda sem problematizá-la devidamente. A língua que eu falo é resultado, dentre

O comum se transforma em sobrenatural, de repente.

A língua se desfaz e se refaz, pois é mais limitada que o pensamento. Questionar um sentido com uma palavra, ou com um emaranhado de palavras. Foi a partir de uma retomada de uma grafia arcaica da palavra história que o linguista João Ribeiro trouxe à discussão o termo *estória*. A história seria a ciência humana que estuda o passado, seria também uma narrativa ligada ao factual, já a *estória* estaria muito mais ligada à fabulação e, portanto, ao que chamamos de lenda, oralidade, causo. Foi Guimarães Rosa, no entanto, quem imortalizou esse uso do termo em seus livros “Primeiras estórias”, de 1962, e em “Tutaméia”, de 1967, o qual foi subtítulo “Terceiras estórias” e do póstumo “Estas estórias”, publicado em 1969. Em sua literatura, a magia da palavra acontecia entre vivência, histórias escutas e escritura. A própria escrita de Rosa assume um caráter místico e insere na escrita ficcional um processo de inventividade popular, perspectiva e múltipla. *Estória* é, portanto, um modo de problematizar essas distinções que são comumente feitas entre saberes de diferentes origens.

Naturalizamos que algumas formas de saber são históricas e outras são mitologia, misticismo, lenda, folclore, superstição. A palavra escrita pode ser pensada, por exemplo, numa polaridade história x ficção, somente a título de compreensão. As lendas não estariam nem de um lado nem do outro, pois sobre esse modo de escrita inventiva não se tem controle, cada boca que conta a lenda reconta a sua história, ela pode inclusive ser narrada como advertência, calca-se em experiências e lugares partilhados pela vivência. E também existe na lenda uma vinculação com o senso prático, com os fenômenos da natureza, com histórias vistas, com a espiritualidade. E, dessa forma, muitas características do que entendemos como história ou como ficção se desmantelam e se remontam na oralidade. É no seu aspecto coletivo e que se expande para todos os lados que podemos identificar uma das suas potências. No entanto, o termo lenda é muito associado a um saber que é contado sem se acreditar na sua verdade, sem comprovação da sua dimensão científica. Renato Yahé vai questionar a atribuição de lenda às entidades da sua

outros elementos, de um extermínio, da escravidão, da transfobia, da expulsão dos povos de suas terras. É resultado também do Jê, do pajubá, e de potências de resistência.



cultura: “Esse mito do kàjre não é uma lenda, ele é história” (LIMA, 2013, p. 185). Surge então outro conceito, o de mito e mitologia, que, no entanto, se separa da História e que geralmente se atribui a culturas não-ocidentais, a culturas desse “outro”. A História da ciência também é limitada, prova disso é que se modifica de acordo com o decorrer do tempo, de acordo com as dinâmicas de poder. Hierarquizar saberes evoca etnocentrismos, xenofobias, racismos, colonialismos.

O Cabeça de Cuia e o velho da Lagoa do Parnaguá são entidades, como minha mãe diz: o povo viu e ainda vê. As duas entidades dão vida aos rios, eles ganham uma perspectiva de sujeito e de interferência na vida da comunidade que o cerca. Eu diria: a entidade do Cabeça de Cuia não é apenas uma lenda, ela é também história e está lá no encontro do rio Poty com o rio Parnaíba. Existe.

Foi na viagem a Teresina que percebi, tanto no Museu do Piauí quanto no encontro dos rios que a história do Cabeça de Cuia, contada há muitos anos pelos ribeirinhos, já não era a mesma¹¹. Em termos de categoria, das muitas coisas que se contam, tornou-se a mais conhecida. Ganhou também o aspecto turístico que a ideia de lenda e folclore atrai numa cultura ocidental. É importante pensar que essa cultura está em transformação, não quero portanto definir apenas como maléfica e colonizada as trocas comerciais e o turismo que se aglomeram no encontro dos rios. Isso na verdade é justo uma questão sobre a atualização do modo de vida indígena, por exemplo. A ideia de sociedade isolada, de cultura preservada como antes da colonização é romantizar a existência indígena e retirar sua potencia de transformação, interferência e intercambio cultural dentro de uma sociedade que habita seu mesmo continente. A venda de artesanatos, objetos, o turismo espiritual são formas de sobrevivência de pessoas indígenas que, em muitos casos, também vivem em centros urbanos. Acontece semelhante prática em

¹¹ Inclusive faz parte do imaginário que atravessa a literatura e as artes locais, criando reviravoltas na história, como no poema de Graça Vilhena publicado na Revestrés, e também no romance do Eduardo Prazeres, que destaca um aspecto importante sobre o Cabeça de Cuia, sua descendência indígena, que aparecem na orelha do livro: “O surgimento lenda se deu nas últimas décadas do século XVIII, mesclando aspectos da fé cristã com antigas crendices de tribos indígenas habitantes da Barra do Poty em Teresina.” (PRAZERES, 2013) É preciso entender que palavras também perpassam às relações de poder: porque o branco tem fé e o indígena tem crendice? A ferida colonial ainda dói.



Teresina, uma ancestralidade indígena, ribeirinha, desfavorecida economicamente se transforma em turismo, o que já não beneficia apenas esta população local, mas abre portas para várias ocupações, produções, intervenções artesanais, artísticas (como é o caso do monumento de Nonato Oliveira)... Apenas viajando, pisando em terras que alguns dos meus ancestrais pisaram há mais de quinhentos anos, foi que constatei: a descolonização não pode acontecer fora da experiência.

As culturas orais vão ser vistas por uma lógica do ocidente como mentalmente atrasadas e a elas são atribuídos títulos como *povos e arte primitiva*, *pré-civilização e arte pré-histórica*... Os povos sem escrita já foram vistos como povos sem cultura. Na primeira metade do século XX, o que se observa nos estudos de etnólogos é o comparativismo etnográfico que tentava explicar símbolos pintados há cerca de 30.000 na região da atual França com povos supostamente primitivos australianos e sul-africanos, impugnando um preconceito histórico etnocêntrico para explicar como viviam os humanos milênios atrás (PROUS, 2007, p. 13).

A associação, entretanto, entre esses dois mundos do “outro” para os olhos antropológicos eurocêntricos de dado momento, deu-se no poder ilimitado das fontes de seus objetos de pesquisa: numa sociedade marcada por uma escrita estritamente imagética e oral, o ilimitado não é absorvido, é considerado inferior e primitivo. O saber dessas tradições escapa da ciência, o que não quer dizer que não tenha sua consistência em outros saberes: elas estão calcadas na experiência, e por não terem sido vividas pelos seus pesquisadores não completam seu círculo de força.

A pesquisa sobre o que poderiam significar os objetos deixados pela pré-história diz sobre quem pesquisa, a ciência é um campo de entendimento que não fez parte dos povos que produziram tais objetos, portanto eles perderam seu elo. Hoje podemos supor sua função prática, mas e se não for o caso? O que podemos dizer das pinturas rupestres? A magia não existe sem a fé e o fio juntos. Não existe pré-história, existe história: temos a escrita mas não temos mais os agentes dessa comunicação.

Essa ponte de contato com objetos deixados em tempos muito remotos é feita espiritualmente pelos Krahô, que, através de machadinhas de tempos milenares místicos, evocam cantos pegos desses seres antepassados, animais, plantas que cantavam com as machadinhas (kàjre, na língua Krahô)... (LIMA, 2013, p. 185). Encontrei algumas machadinhas também datadas de milênios no Museu do Homem Americano em São Raimundo Nonato e no Museu do Piauí em Teresina, na capital piauiense.



Narrar é saber continuar. Para continuar, sabedorias como trançar o cabelo (e esse saber não é meramente estético), como pintar a pele com jenipapo (e cada pintura é correspondente a um momento, uma expressão, uma etnia, de modo que, inserida na tribo, pintar-se de jenipapo, urucum e a forma do seu geometrismo tem funções espirituais determinadas), como cozinhar (do que a terra dá, do que se planta e colhe, do que se caça e mata), como conhecer os ancestrais, a história do seu povo – como e porque estamos aqui, como e porque continuaremos esse trajeto na terra dada por Pachamama.

A exclusão do senso prático reforça o privilégio colonial e masculino – exclui o trabalho doméstico da economia produtiva do trabalho, lega esse trabalho doméstico a empregadas ou às mulheres da família; separa as pessoas de acordo com suas classes sociais desde a infância, isolando as crianças da elite em suas escolas, condomínios, shoppings daquelas pobres e moradoras de periferias e favelas, as que desde pequenas já assumem grandes responsabilidades.

Davi Kopenawa destaca que não aprendeu a pensar as coisas da floresta a partir da palavra escrita, “com os olhos fixados em peles de papel”, o modo ocidental de se

reconhecer o conhecimento. Ele viu-as “de verdade, bebendo o sopro de vida de seus ancestrais com o pó de *yãkoana* que me deram.” (KOPENAWA, 2015, p.76)

Eu conheci o rapé na Aldeia Maracanã, e certa vez, após fazer uso da substância, ouvi muitas vozes e não passei bem, caí ao chão e as vozes me diziam que eu deveria voltar para a minha terra já, elas gritavam isso várias vezes junto com outras coisas que não entendi muito bem, e eu pude perceber como os espíritos das florestas estão furiosos, como Kopenawa comenta diversas vezes no seu livro.



Para Benjamin, a morte da narrativa está diretamente associada à perda do senso prático dentro de uma sociedade vivendo em guerra, em que o capital ganha centralidade e poder divino, esfacelando os vínculos sociais.

A morte da narrativa oral significa, no entanto, o surgimento de dois tipos de narrativa: a informação e a ficção. A informação transforma a memória em mercadoria, é imediatista e se esgota no momento da leitura, por ser demasiado objetiva (pretendendo aparentar uma neutralidade) e desligada de uma posteridade e continuidade de si. A ficção, no caso é o romance, e também aponta para uma morte da narrativa no sentido de que se baseia no indivíduo isolado, no livro e não na oralidade, na circulação burguesa e não na vivência poéticas das epopeias.

O livro dá corpo ao romance e possibilita, assim, sua difusão. Benjamin separa o romance da narrativa e, nessa distinção, entende a poesia épica como patrimônio da tradição oral, portanto, da potência de narrar. A tradição oral está na poesia épica, e, pensando num contexto brasileiro, se replica nas escutas orais, como nas

imagens da tradição indígena¹² e em culturas regionais híbridas (multiculturais), como na literatura de cordel. A difusão de livretos na região do Nordeste do Brasil, a literatura de cordel, aponta para um intercâmbio entre escrita e oralidade.

O cordel vem da fala. Desde o início, seus versos seguiram uma métrica baseada no ritmo, se assemelhando às disputas entre os violeiros. A disputa chamada “peleja” já foi traduzida para os versos escritos, intercambiando duas linguagens, a da cantoria, que nasce da voz e a do cordel, que nasce do papel.

As falas periféricas, quando se manifestam artisticamente, são consideradas artes menores. Assim acontece com o funk, com o cordel, e com a arte popular de um modo geral. Na literatura de cordel, historicamente houve um espaço de escrita e publicação das classes populares, dando voz à regionalidade através de uma produção de baixo custo. O preço de venda de um cordel é muito baixo, sendo uma literatura acessível e de maior circulação entre leitores com baixa renda. Nesse recorte, muitas são as personagens das histórias contadas nos folhetinhos: escravos, proprietários de terras, coronéis, prostitutas, cangaceiros, lendas, índios, caboclos, reis, violeiros, trabalhadores... O cordelista, não é um indivíduo isolado, como Benjamin atribui ao romance. Pelo contrário, a figura do cordelista pode ser marcante em determinados contextos, como dentro da vida nas pequenas cidades. Muitos poetas dedicaram-se a versificar os fatos diários, tanto através de ficções quanto de modo quase jornalístico – os chamados folhetos circunstanciais relatavam os acontecimentos mais recentes, geralmente, da cidade –, além dos cordéis de caráter histórico. E isso, numa comunidade, não é pouca coisa...

¹² “Se escutarem com atenção as nossas palavras, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores, e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e esfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa.” (KOPENAWA, 2015, p. 76)





A Biblioteca de Babel, ficção do argentino Jorge Luis Borges, discute sobre esses escombros de uma sociedade que se asfixia na palavra escrita. Nessa infinita biblioteca, todos os livros possíveis estão enfileirados em prateleiras das incontáveis galerias hexagonais. O personagem principal do conto é a Biblioteca, e a sua descrição vai entrando em efeito labiríntico que é a sua própria complexidade tautológica: ela cria guerras e desorganiza a humanidade por ser completa, por carregar todas as possíveis línguas desde “um dialeto samoiedo-lituano do guarani” até idiomas inauditos produzidos ali pelos livros em combinações infinitas de palavras, letras e caracteres. A crise deflagra-se também pela visão do narrador:

“A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. (...) Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada em volumeis preciosos, inútil, incorruptível, secreta.”

(BORGES, 2007, p.78)

Num outro momento das transformações tecnocientíficas, Benjamin já apontava para uma crise na narrativa, com a difusão da informação. Em tempos de circulação de informações via internet, o tecido comunicativo se complexificou em incalculáveis camadas: não há controle sobre informações, sobre onde elas chegam e como são usadas. O efeito da globalização reformulou as noções de centro-periferia: em Corrente ou em Frankfurt o acesso à rede é possível da tela de um celular. Esse capitalismo cria uma sociedade tecnocientífica, que entra em crise

com o tempo, com o trabalho, com a narrativa, com os vínculos sociais e com a informação. O tempo é fragmentado: a indústria veio com a serialização e alienação do trabalhador, e Benjamin observa na troca do trabalho manufaturado pelo maquinofaturado a perda do fazer com a mão. Mais recentemente, o capitalismo financeiro veio com monopolização internacional do capital em multinacionais, que vão decidir, por exemplo, sobre os recursos naturais de um local isolado dos grandes centros.

A energia do Brasil provém majoritariamente de uma matriz de hidrelétricas, que é propagada como uma fonte de energia limpa¹³, mas que, no entanto, aponta para muitos problemas socioambientais. As hidrelétricas estão diretamente ligadas à economia brasileira, que é agropecuária, as hidrovias e também as ferrovias construídas ao lado dos territórios demarcados por elas servem para o escoamento da agroindústria.

A informação, a tecnologia, a luz, entretanto, não chegam a todas as casas do interior do Piauí. E existe nessa contradição o que circula entre cidade e roça: as histórias, as lendas, os causos, a vida privada, os cantos, as religiosidades populares, que foram durante muitos anos transmitidas oralmente de uma geração para a outra. A transmissão oral é substituída pelo atrativo da informação rápida. A narrativa oral está em processo de morte – pelo menos da forma como ela existia e circulava não tende a se replicar. Existem lendas que são tão peculiares a um grupo social (que pode ser uma família ou uma região de uma pequena cidade), que a sua possibilidade de sobrevivência em tempos cibernéticos é mínima se comparado a lendas que já viraram cordéis e narrações escritas em redes sociais, revistas blogs.

¹³ “O Brasil possui a matriz energética mais renovável do mundo industrializado com 45,3% de sua produção proveniente de fontes como recursos hídricos, biomassa e etanol, além das energias eólica e solar. As usinas hidrelétricas são responsáveis pela geração de mais de 75% da eletricidade do País. Vale lembrar que a matriz energética mundial é composta por 13% de fontes renováveis no caso de Países industrializados, caindo para 6% entre as nações em desenvolvimento.” <http://www.brasil.gov.br/noticias/meio-ambiente/2010/11/matriz-energetica>

Deus, o capital, a mercadoria. Ainda que algum (ou alguns) tenha(m) morrido, para a filosofia ocidental, no sertão ainda estão todos muito fortemente simbolizados. O ciclo boi significa a expansão da colônia, e ele foi responsável por inserir áreas totalmente remotas no alcance da cultura ocidental.

O rio alimenta vidas em suas beiras. E os rios padecem com a transformação da cidade, com a irresponsabilidade e a perda dos princípios da terra: o lado colonizador supera as outras ancestralidades, a cidade mata a floresta, mata o rio, mata o próprio equilíbrio da comunidade¹⁴.



Uma viagem no tempo no sertão nordestino: alguns dos vestígios humanos mais antigos já datados e registrados da América estão no interior do Piauí, onde a regra é a precariedade e justamente onde somos estereótipos do fim.

A teoria mais difundida sobre o povoamento das Américas dizia que os primeiros humanos teriam chegado ao continente pelo Estreito de Bering, entre a Rússia e os Estados Unidos, por volta de 12 mil anos atrás. A arqueóloga brasileira Niède Guidon, porém, encontrou no Piauí vestígios de fogões primitivos e utensílios de pedra lascada (material lítico) utilizados por caçadores há mais de 100 mil anos. Esses vestígios de presença humana foram descobertos em escavações arqueológicas feitas principalmente junto a abrigos rochosos naturais com muitas pinturas rupestres, no Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí, declarado Patrimônio Mundial pela UNESCO. Em reconhecimento ao seu trabalho, no dia 7 de

¹⁴ “Cidades, regiões e povoações em recorrente estado de crise hídrica aumentam a passos largos no Brasil. Resposta da natureza violentada pela economia predatória que, desde a colonização branca até os atuais projetos neodesenvolvimentistas de fomento à mineração e ao agronegócio, é mantida em nome da ordem e do progresso. A destruição dos rios legitimada pelo crescimento econômico se tornou uma espécie de fatalidade social, como se fosse inevitável a transformação dos rios em esgotos. (BRANTES, 2017, p. 14)

junho, o Museu do Amanhã receberá a arqueóloga para uma homenagem às mulheres na ciência. A presença feminina na Ciência - Homenagem a NièdeGuidon, acontece das 14h às 18h, aqui no nosso Auditório.

Niède chegou ao Piauí em 1973, enquanto pesquisadora do Centre National de La RechercheScientifique em Paris, e nunca mais saiu da região. Além de sacudir as teorias da arqueologia tradicional, ela fundou o Parque Nacional da Serra da Capivara, um conjunto de chapadas e vales inscrito pela Unesco na lista do Patrimônio Mundial.

Prestes a completar 40 anos, o parque guarda mais de 100 sítios arqueológicos com pinturas e gravuras rupestres, além de outros vestígios que marcam a presença dos ancestrais. O espaço, atualmente, é administrado pela Fundação Museu do Homem Americano (Fundham), entidade presidida pela arqueóloga.

(MUSEU DO AMANHÃ, 2018)

Na descrição da homenagem feita a Niède, no Museu do Amanhã, foi destacado, portanto, o aspecto da participação feminina na ciência, e após a conversa com Niède, houve uma mesa com essa pauta específica. Quando comecei a pensar as pinturas rupestres da Serra da Capivara, não pude conter minha curiosidade sobre como o povo da região via aquelas pinturas. Tanto que, durante o momento aberto para perguntas foi justo sobre isso que perguntei a Niède:

MEDIADOR – Seu nome, de onde você é e o que você faz?

TERTULIANA – Meu nome é Tertuliana, eu sou estudante de história da arte na UERJ, também faço uma pesquisa junto ao laboratório de criações sonoras, CriaS, e eu venho do interior do Piauí, de uma cidade chamada Corrente, que fica ali no sul do Piauí, mais ou menos na divisa com a Bahia e eu vim aqui para estudar na UERJ, nessa história de muitos nordestinos que vêm para o sudeste buscar uma universidade. E a minha pesquisa de graduação está sendo sobre a Serra da Capivara, e eu pretendo ir em agosto. O nome já diz pré-história, aquilo que está antes da história. Então, a história oficial começa com a escrita que, supostamente, para um contexto imperialista que criou esse nome seria o momento em que surgiriam as primeiras evidências factuais, os fatos históricos eles são escritos. Só

que em história da arte e também com a pesquisa que eu venho fazendo com culturas populares, eu acredito que tanto a cultura oral quanto as pinturas rupestres são evidências de uma história sim, não simplesmente coisas pré-factuais, coisas que não são fatos. Só que a oralidade, as pinturas rupestres e toda essa arte que não é essa arte escrita, elas nos escapam, o que não é, necessariamente, um motivo para não pesquisarmos, muito pelo contrário, eu acredito que esse é um motivo para gente devanear por outros caminhos, outras formas de pensamento, pensar outras estéticas que não sejam aquelas que tragam interpretações claras e definitivas sobre as coisas. Enfim... enquanto vinda desse estado, de uma cidade ali próxima que é a cidade de Corrente, eu acredito que o nosso estado vive uma situação de precariedade muito grande por ser o estado brasileiro com mais pessoas analfabetas e ser o segundo estado mais pobre do Brasil. Para mim fazer uma universidade no Sudeste é um grande privilégio, apesar de toda a xenofobia que a gente sofre aqui no Rio de Janeiro e de todas as dificuldades que a gente passa aqui também... E eu queria saber assim, porque eu já iniciei na minha cidade essa pesquisa, de lendas, histórias que explicam fenômenos da natureza, que explicam não, mas que dialogam com esses fenômenos da natureza, que dialogam com a questão dos rios, o nome da minha cidade é Corrente por causa do Rio Corrente, que é um rio que como o Rio Doce e uma série de outros rios estão vivendo cenários de fluvicídio. Em todo o território nacional nós vivemos essa problemática que é o fluvicídio, que é o esgotamento das nossas riquezas naturais. Como no cerrado, no meio da caatinga vai existir a possibilidade de se erguer uma cidade, de se viver em comunidade? É através muitas vezes dos rios, então por isso que muitas vezes as cidades têm nome de rios. Então a minha pesquisa ela se passa um pouco eu enquanto a pesquisadora travesti. Estar nesse lugar fazendo esse tipo de pesquisa já é uma questão, então achei super pertinente pensar essa presença feminina. E a minha pergunta é um pouco sobre o início de quando vocês chegaram pra fazer essa pesquisa, se haviam histórias sobre essa Serra da Capivara, de como era essa recepção não necessariamente científica. O que eu tenho pensado sobre a arte no Piauí é muito sobre cordéis, lendas e sobre essa visão da oralidade, e daí eu queria saber como que estava essa oralidade lá na Serra da Capivara, no caso lá em São Raimundo Nonato e em regiões, o que se falava sobre isso e também imagino que a chegada deve ter sido de grande impacto

para a cidade, muitas expectativas, enfim, eu queria saber um pouco sobre esse momento inicial desse contato?

NIÉDE – Como eu comecei... acontece que eu trabalhava no museu do Ipiranga, em São Paulo, na USP, e organizei lá uma exposição sobre arte rupestre no Brasil em julho de 1963. Naquela ocasião se conhecia somente a arte de Minas Gerais e uma pessoa que visitou a exposição pediu para falar com o responsável, daí me chamaram e esse senhor me disse: “olha, perto da minha cidade, lá no sul do Piauí, também tem esses desenhos de índios”. E me mostrou umas fotografias. Eu vi e vi que eram completamente diferentes das de Minas Gerais, pedi a ele informações, onde era, que cidade era, como chegar até lá e no mês de dezembro peguei o meu carro e saí de São Paulo rumo ao Piauí, mas tinha chovido muito e uma ponte do São Francisco alagou e não pude passar. Depois veio 1964 e eu tive que ir embora pra França. Mas aquelas fotografias tinham ficado na minha cabeça e em 1970 eu vim numa missão francesa aos índios de Goiás e quando eu terminei o trabalho em Goiás eu disse: agora eu vou até a Serra da Capivara – aliás, não disse Serra da Capivara, disse até o Piauí. E fui até lá, consegui chegar na cidade que ele tinha indicado, conversei com pessoas que me mostraram cinco sítios com pinturas que ficavam na beira de uma estrada. Eu fotografei e foi então que eu consegui com essas fotografias recursos na França para vir fazer uma pesquisa, e vim em 1973 com meus alunos e nós conseguimos em mês de trabalho fotografar cerca de 100 sítios com pinturas e com base nisso é que nós apresentamos ao governo francês a importância da região e em 1975 a França criou a missão permanente do Piauí, que é financiada sempre pela França e que então garante todos os anos a vinda de uma equipe francesa que trabalha aqui durante um mês e meio. Certo? Era isso? Então foi isso que organizou toda a pesquisa na Serra da Capivara.

Benjamin fala de como uma história do antigo Egito sobreviveu, depois de milênios, e ainda suscita espanto e reflexão. (BENJAMIN, p. 220) Do mesmo modo, a imagem desenhada nos paredões de pedra ainda geram dúvidas que vão para além da do campo da arqueologia, paleontologia e das ciências que se debruçam sobre o caso da Serra da Capivara.



Com a propaganda de um mundo que não pode parar, o tédio e o bucolismo do interior são motivos para alguns aspirarem grandes cidades. O tédio, entretanto, fez alguém fotografar pela primeira vez os “desenhos de índios”, desloca-los para uma grande cidade, São Paulo, onde uma pesquisadora com portas abertas no exterior conseguiu atrair olhares da ciência, com verbas, transformando para sempre a região.

O trabalho manual é substituído pela máquina, depois pelo robô. E uma história contada ainda é mais dificilmente capaz de transportar uma escuta que escapa de si. A história oficial da ciência, a datação das pinturas pré-históricas, a indústria, a exposição sobre arqueologia, tudo isso importa mais ao capitalismo que determinadas histórias tecidas por milênios naquela mesma região. O rio também importa menos. E existe ainda uma questão que é mais dura que essa. O povo importa menos.

ANTONIEL – Mas esse trabalho que tu ta fazendo tu tem autorização do Parque?

TERTULIANA – Autorização do Parque?

ANTONIEL – Para fazer a sua pesquisa. Tem todo o tramite legal pra fazer...

TETRTULIANA – Tenho sim.

ANTONIEL – Pronto, é assim: NièdeGuidon vem aqui exatamente através das pinturas que foram mostradas a ela no museu de São Paulo e ela viu que as pinturas aqui eram totalmente diferentes das pinturas que ela conhecia na França e na África. E ela tava fazendo uma exposição com as pinturas em minas gerais. E uma pessoa da região, muitos ate falam que era um prefeito de Petrolina, porque aqui já era caminho, muito antes de ser Parque a estrada principal passava exatamente de dentro de onde hoje é o Parque. As pessoas já conheciam as pinturas e aquela coisa toda. Ai esse prefeito tava em São Paulo visitando

familiares e passando do lado do museu viu aquela exposição, encostou e falou: na minha região também tem esses bonequinhos ai, esses neguinho. Ai uma pessoa que estava organizando o evento com a Niède falou com a Niède, e a Niède fez algumas perguntas a ele. Perguntou se ele tinha algumas fotografias, ele disse que sim. Aí quando ele mostrou ela viu que eram diferentes as pinturas, tinham narrativas diferentes, apresentavam dinâmicas diferentes. E ela pegou algumas informações com ele de como chegar aqui, nesse tal de Piauí, desconhecido. Na época, a Niède já estudava na França e ela voltou pra França, quando foi na década de 70 ela veio fazer um trabalho com os indígenas em Tocantins e depois que terminou o trabalho ela ficou com aquilo na cabeça de chegar lá nesse Piauí, de conhecer essas pinturas de perto. E ela veio, convidou um pessoal da equipe que estava e só uma pessoa teve coragem de vir com ela. Estavam vindo e quando chegou próximo a Casa Nova, onde passa o Rio São Francisco, tinha uma ponte quebrada, não conseguiu chegar. Voltou novamente lá, foi pra São Paulo, foi pra França e só no ano seguinte ela conseguiu chegar até aqui. Conheceu as pinturas de pert, ela conheceu cinco sítios arqueológicos e viu que as pinturas realmente eram diferentes. E ela começou a pesquisar se já tinham feito algum trabalho, alguma coisa feita sobre essas pinturas, e não tinha nada publicado, não tinha coisa alguma. Então ela reuniu a equipe, conseguiu com o governo da França já na época de 73 que era pra fazer um estudo mais amplo na região e nesse estudo ela conheceu 50 sítios arqueológicos e viu a realmente necessidade de se criar uma reserva permanente no local. Isso muito por conta das pinturas rupestres, das formações rochosas, que é uma formação com uma beleza cênica sem igual e um dos motivos que motivaram eles para criar essa reserva foi o tipo de bioma, a caatinga, foi uma das coisas que mais motivaram, porque até então não se tinha nenhuma reserva no Brasil voltada para a preservação da caatinga. Aí elaboraram todo o projeto, levaram para o governo e no dia 25 de junho de 1979 o governo criou o Parque Nacional da Serra da Capivara.

TERTULIANA – E a terra desapropriada foi nessa época?

ANTONIEL – Nessa época eles criaram, como Niède costuma falar: no Brasil eles costumam criar o parque no papel, só criam e deixam lá, já acham que está tudo perfeito, tudo bonitinho. Daí eles criaram o Parque e as pessoas moravam lá, então naquela época, 1979 era ditadura, a partir do momento que se publicava um

decreto, as pessoas automaticamente teriam que deixar aquelas terras. Então o governo começou o processo de indenização, primeira coisa que ele pedia: o título da terra. Ninguém tinha documento dessas terras, aí o que o governo pagaria? Pagaria apenas uma benfeitoria pelo que a pessoa tinha naquela propriedade, é uma roça, um poço, uma água, uma plantação, só dava aquele valor, que era mínimo e algumas pessoas não aceitavam aquele valor, por isso que até hoje tem processo judicial rolando.

TERTULIANA – Entendi... É, porque tem uma questão também, por exemplo: como é que que uma comunidade indígena, uma comunidade quilombola vai provar que é dono da terra, se muitas vezes para essa comunidade o Brasil nem chegou, nem existiu. Então, também aqui as pessoas são muito descendentes de indígenas, na minha cidade também, a maioria das pessoas são. E muitas dessas terras que são indígenas elas foram passadas para essas pessoas, e não é através do papel, o índio não se comunica pelo papel, se comunica pelas pinturas...

ANTONIEL – Pois é, e até hoje tem essa questão que hoje o ICMBio está com a política de pagar todas essas pessoas, inclusive agora, do ano passado para cá eles têm pagado muita gente. E disse que tem dinheiro pra isso, eles estão em cima para resolver essa questão, porque também é até uma forma das pessoas verem o Parque de uma forma diferente, porque, de certa forma, existe uma mágoa de algumas pessoas, queira sim, queira não, existe uma mágoa de algumas pessoas. Aí o Parque foi criado em 1979 e reconhecido pela UNESCO em 1991, como patrimônio cultural da humanidade, aí a partir daí se começou a receber os recursos e temos o privilégio de falar hoje que a Serra da Capivara está com uma das melhores estruturas de parques nacionais do Brasil. A estrutura do Parque é uma estrutura fantástica, você vai ver durante esse dia que a gente está caminhando aqui que a estrutura do Parque é uma coisa de primeiro mundo, os sítios bem estruturados...

TERTULIANA – E qual é a área dele?

ANTONIEL – 130 mil hectares.

Antoniél da Silva Santana é um dos condutores credenciados do Parque Nacional Serra da Capivara, desde 2006, e na ficha dos condutores¹⁵, constam essas informações a seu respeito: Cursos de Formação/Atualização de Conductor (2012); Formação e experiência como Guarda; Morador do entorno imediato do Parque; Cursos afins à atuação com turismo.

Tive a sorte de ter uma ajuda super importante da Prfa. Vera Beatriz Siqueira, que enviou uma carta de contato com a Serra da Capivara.

Antoniél da Silva Santana	89 8108-8706	Nonato)						2006	Morador do entorno imediato do Parque
		ACOVESC (S. Raimundo Nonato)	X	X	X	X			Cursos de Formação/Atualização de Conductor (2012)
									Formação e experiência como Guarda-Parque
									Morador do entorno imediato do Parque
									Cursos afins à atuação com turismo
Antonio Libório de Freitas		DETUR (S.						1993	Cursos de Formação/Atualização de Conductor (1993,

Só pra não dizer que eu esqueci, tem o projeto de cerâmica pros bofe. As mapoas trabalham na loja vendendo as cerâmicas, na portaria da entrada do sítio. “E as travestis?” perguntei eu e Mãe Lu do Petisco (LUSTOSA, 2016, p. 404). Por onde desbandam?



.riopoti

no Parnaíba ouvi que tomam muito banho também no Poti.

.rioparnaíba

os bofes ficaram em pânico com a trava banhando no rio.

.rioparaim

onde habita Miridam, a índia do rio.

¹⁵ Disponível em http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/visite-os-parques/condutores_credenciados_parna_serra_da_capivara_maio2018.pdf



.lagoa do parnaguá

lugar turístico do circuito beira-rio piauiense.

.rio corrente

onde há o homem que vira pneu.

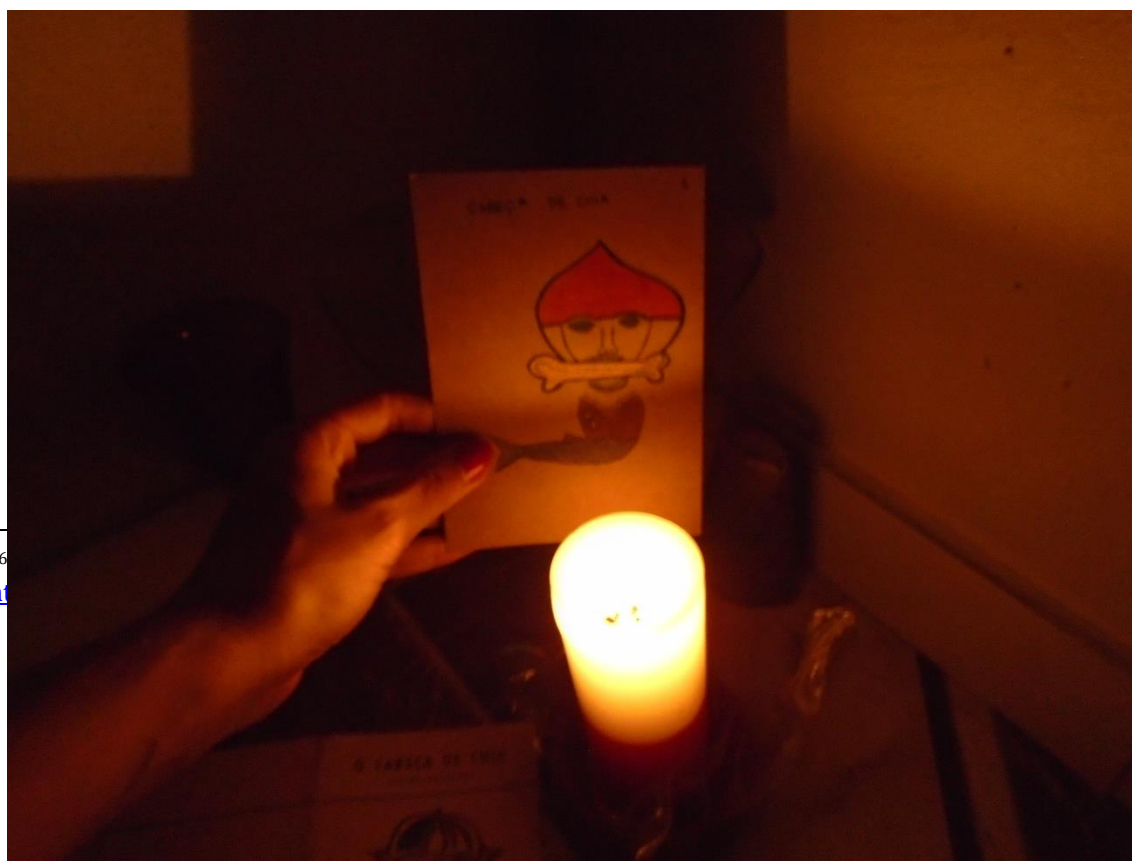
.riopiauí

críticas levantadas pela arte urbana em São Raimundo Nonato e a presença da espiritualidade afro-indígena nas religiões de matrizes afro-brasileiras aparecem nas pinturas e na arte urbana, de onde fulgurou o meu diário de campo que fui atualizando online no meu site.

E(X)U CABEÇA DE CUIA¹⁶

Se és homem, tens que ir.

Eu nunca tive medo do Crispim, ou melhor, do Cabeça de Cuia. Nem mesmo depois de me tornar Maria, muitos anos depois de ouvir falar sobre ele pela primeira vez – nem lembro quando foi ao certo. Encontrei o cordel do Juvenal Evangelista perdido na estante do meu avô de Jequié, e foi como um presságio: algum tempo depois

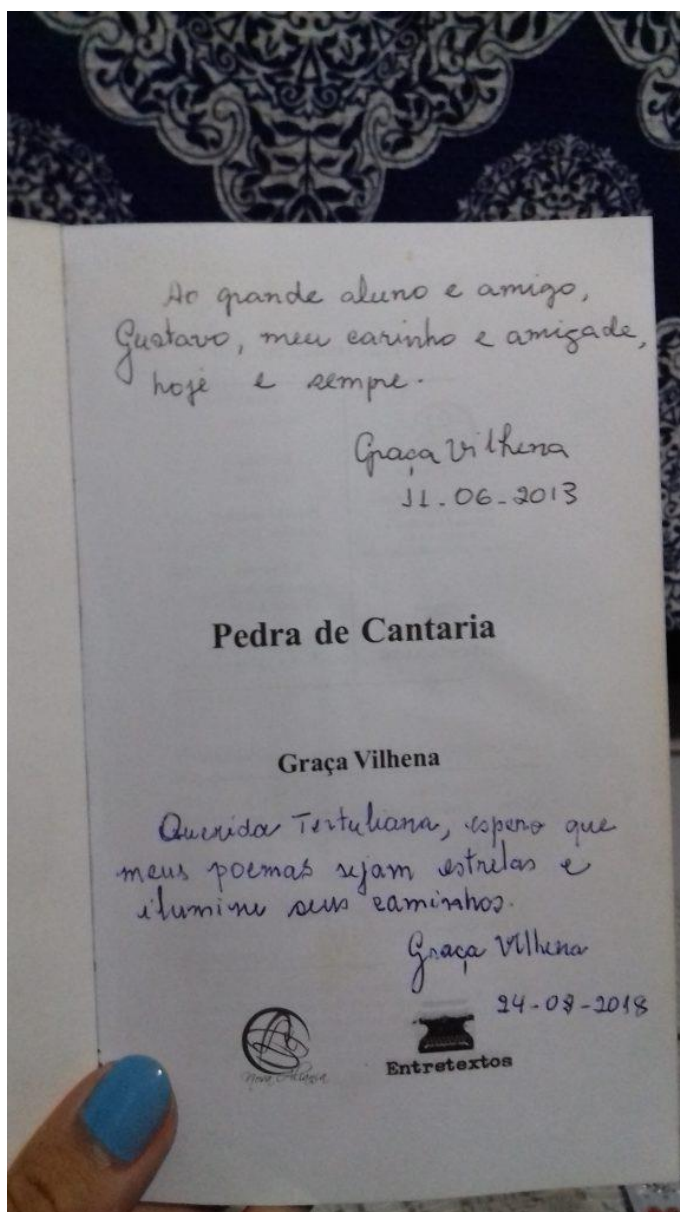


aquele cordel viraria carta, junto com outros livrinhos da minha corda. A carta de odú 1 – Exu.

O Cabeça de Cuia é contado como esse monstro que precisa comer sete Marias na lua cheia para desfazer a praga da sua mãe. Eu, na lua cheia do dia 26 de Agosto de 2018 estarei lá no encontro dos rios Poty e Parnaíba. E estarei armada. Por enquanto, ainda me encontro nas favelas do Rio de Janeiro, é dia de jogo do Flamengo e mantenho minha umbigueira amarrada na cintura por recomendação da minha yalorixá, e não vou retirá-la por todo o mês de agosto.

Quando contei para minha mãe que iria encontrar o Cabeça de Cuia, ela logo disse: Cabeça de Cuia é tu. O que menos falta por lá é cabeça de cuia... Vai bestar em Teresina ein... Depois falando sobre lua cheia, ela me contou de um rapaz de Corrente que xingou – ou matou (ela não tem certeza) – a mãe e que ela, por sua vez, jogou uma praga no filho: toda noite de lua cheia ele virava pneu e minha mãe, na época criança, não saía de casa com medo.

8 de Agosto



Graça Vilhena disse que matou o Cabeça de Cuia.

Dadinha Leal pintou Num Se Pode.

Genivaldo Costa, Jota Silva, Avelar Amorim, Miridam, Cabeça de Cuia, Num Se Pode.

A gente escreve como a gente fala.

Faltam menos de dois dias para a lua cheia, ainda é madrugada e, portanto, faltam ainda mais luas que dias.

A seguir, reunião de imagens da viagem que dei uma olhada hoje. As Machadinhas de que estão na região de Caracol, Piauí, milenares que a etnia Krahô usa como objeto (kàjre), história, saberes através do som: o som ouvido pela história dos machadinhos e o som que é o canto resultante disso. Dos kàjre que Camila Aranha me apresentou.





















Amanhã tomarei um banho no encontro dos rios Poti e Parnaíba, já é de tarde e o sol está rachando.

25 de Agosto



"Cobra canianana fica bem aí, vem lá do Maranhão."



"Jiboia não tem veneno? Pois fica! Ela se enrola todinha no caba e mata sufocado."



"Diz que quando gente morre a tatuagem fica pra sempre. É coisa do demo."



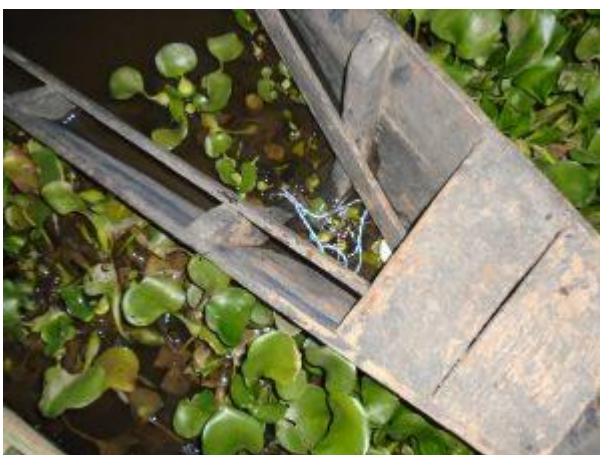
"É viado!"



"É viado? É sim! É não, tá é tirando foto do piriquito."



"Cabeça de Cuia é uma estátua."



26 de Agosto

Prestes a deixar Teresina, eu e meu primo avistamos a casa do vizinho pegar fogo. Na estrada para São Raimundo Nonato, vários incêndios na mata. E na poltrona 7 do ônibus da empresa TransPiauí, eu lia Rio Subterrâneo, de O.G. Rego de Carvalho:

"Lucínio detém-se à porta do quarto, ébrio pela magia das sombras que o envolvem. Ruídos estranhos dominam a noite: chuva no telhado, biqueiras caindo na pedra, fora das latas; ressonâncias de folhas que se agitam, de porcos que grunem, pios de aves agourentas, soluços perdidos (quem chora?); cabeças-de-cuia que gemem à flor das águas inquietas - assombrações do rio."

(CARVALHO, 2017, p.17)



27 de Agosto

Em São Raimundo Nonato estão acontecendo as festas do padroeiro da cidade, que durarão a semana inteira. Próximo ao Real Hotel - onde estou hospedada -, existe o Rio Piauí, que é intermitente e que estava seco, era possível escutá-lo, no entanto.



Do hotel até o Museu do Homem Americano, me chamou atenção um universo de grafites e pixações espalhados pela cidade. Lembrei no caminho que minha professora havia dito que se pegar alguma pedra em São Raimundo Nonato, a pessoa tem que devolver para o mesmo lugar onde pegou. Itá é pedra em tupi...









No Museu do Homem Americano, novamente me deparo com um machadinho datado de mais de três mil anos.



28 de Agosto

É chegado o último dia desse diário. Com Antoniel, guia e morador nascido na região da Serra da Capivara, imergi nesse rio de milênios atrás, quando a região possuía um clima tropical úmido e não semiárido. Eram rios imensos, e por ali o mar passou até uma mudança topográfica realizada pelos movimentos das placas tectônicas.

Mãe é sagrada. No caminho para o Parque Nacional Serra da Capivara, Iemanjá e suas águas...



Foram centenas de fotos de pinturas rupestres, datadas entre três a doze mil anos atrás, no entanto, para este diário, coube apenas uma. Exu é tempo. E finalizo aqui com um Laroiê.

LaroiêEsú! MojubáEsú!



29 de Agosto

Urutau Guajajara, meu professor de tupi, da Tekoa Maracanã, meu maior mestre e meu pajé me contou que a machadinha surge de debaixo da terra, quando cai um raio. quando cai um raio, o povo vai pra rede e balança de um lado pro outro. o raio abre o chão afundando a machadinha e ela vai subindo com o passar dos anos e se pega a machadinha.

14 de Setembro

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2012.



BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BRANTES, Eloisa. *Chegando na boca do rio*. In: ÁVILA, Eeve; SOUTY, Jérôme. *Foz Afora*. Rio de Janeiro: Coletivo Liquida Ação, 2017.

CARVALHO, O. G. Rego de. *Rio Subterrâneo*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1995.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *A verdade cisgênero*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/tag/jaqueline-jesus/>

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

KRUST, Matheus A. *Mitologia do Indivíduo: autobiografia, relato e outras ficções*. Rio de Janeiro: UERJ, 2018.

LIMA, Ana Gabriela Morim de. *Uma biografia do kàjre, a machadinha Krahô*. In *A alma das coisas: patrimônio, materialidade e ressonância*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves, Nina Pinheiro Bitar e Roberta Sampaio Guimarães. Rio de Janeiro: MauadX :Faperj, 2013.

LUSTOSA, Tertuliana. *A lenda da trava leiteira*. Salvador: Revista Periodicus, 2017.

LUSTOSA, Tertuliana. *Manifesto traveco-terrorista*. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, 2016.

MANICONGO, Coletivo Xica. *Cordel Sertransneja*. Disponível em: www.outraliteratura.com.br/?p=40

MUSEU DO AMANHÃ. Disponível em <https://museudoamanha.org.br/pt-br/a-presenca-feminina-na-ciencia-homenagem-a-niede-guidon>

PRAZERES, Eduardo. *Crispim e a Sétima Virgem*. Teresina: Fundação Dom Quixote / SIEC, 2013.

PROUS, A. *Artes pré-históricas do Brasil*. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

SILVA, Sara/Elton Panamby Rosa da. *Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

No centro tem mosquito: a exposição “São Paulo não é uma cidade – invenções do centro” na inauguração do Sesc 24 de Maio

Marcos Pedro Magalhaes Rosa¹

Há um belo diálogo entre *São Paulo não é uma cidade – invenções do centro* e o edifício que a abarca. Curada por Paulo Herkenhoff e Leno Veras, a mostra é parte da inauguração do Sesc 24 de Maio, no coração da capital paulista, num edifício assinado por Paulo Mendes da Rocha. As paredes artificiais que sustentam as obras são cinza-concreto, assim como as rampas e algumas paredes do prédio. Os corredores montados pela expografia encaixam-se nos longos corredores do próprio edifício e, tal como os caminhos da arquitetura original, eles também desaguam nas paredes de vidro, numa relação perturbadora com a rua que se afirma impura e bruta.

Esses corredores expositivos circundam ou terminam no núcleo central da mostra, uma espécie de praça, o ambiente mais polifônico da exposição, onde pinturas de paisagem de Miguelzinho Dutra, de 1875, dividem espaço com fotografias do edifício Copan clicadas por Marcel Gautherot e com paliteiros do século XIX, esculpidos como indígenas. Os textos expográficos afixados na parede não deixam dúvida: trata-se da justaposição de passados que persistem e sucessivas tentativas de inovação.

Entre as diversas obras dessa praça, há o enorme mosquito de pelúcia assinado por Camille Kachani (2009) e algumas remissões à mostra do IV Centenário (1954), como uma maquete do monumento em espiral projetado por Oscar Niemeyer. No centro, uma réplica do marco zero da cidade imanta aquele lugar com a aura de uma cidade real e se contrapõe ao próprio título da exposição: *São Paulo não é uma*

¹Mestre em Antropologia com experiência em estudos urbanos e etnografia da produção simbólica e intelectual. Especialista na história artística e intelectual de São Paulo, autor da dissertação *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Realizou pesquisa de campo sobre a manutenção e a experiência da memória histórica da Revolução Haitiana em Porto Príncipe - Haiti. Atualmente, como aluno de Doutorado em História da Arte (UNICAMP), dedica-se à relação entre a arte brasileira e norte-americana na década de 1950.

cidade, que fulgura escrito em neon acima dos visitantes. O título, segundo os curadores, é retirado de um artigo em que Bárbara Freitag-Rouanet comenta um ensaio de VilemFlusser (1988). Na abertura da exposição lê-se:

Ser uma cidade ou cidade alguma e ainda muitas mais é o que São Paulo nos ensina cotidianamente como uma civilização própria: ao reunir distintas vozes nesta mostra, lugar que o aqui e o agora se encontram para inaugurarmos um novo espaço, em busca de outro tempo, se faz possível escutar a polifonia como verdadeiro patrimônio histórico, artístico e urbanístico paulistano.

Essa concepção de lugar, como receptáculo da polifonia, estrutura a mostra e a setoriza em quatorze partes demarcadas por textos expositivos. Essas quatorze partes podem ser resumidas em quatro grandes seções: uma que opõe modernismo e negritude, outra que opõe projetos renovadores à persistência do passado. Uma terceira, caracterizada pelo progresso tecnológico em contraste com a necessidade de migração e de resistências políticas, e finalmente, uma que opõe natureza e indigenismo contra a ocupação do solo e desenvolvimento arquitetônico.

Em uma dessas seções, estão obras e objetos colecionados por Mário de Andrade, relíquias que o crítico de arte manteve da sua própria atuação como papa do modernismo. A exposição as dispõe em frente ao retrato de Carolina Maria de Jesus escrevendo “Quarto de Despejo” (1960), a um anjinho negro de Alfredo Volpi, a uma monotipia da série “Alleluia” (1965), de Mira Schendel, e o poema “Luxo” (1965), de Augusto de Campos. A polifonia, nesse setor expositivo, harmoniza-se no esforço de transcendência. Do lixo para o luxo, da favela negra para a literatura, do academicismo para o modernismo, da terra do sofrimento para o paraíso prometido, da banalidade para a arte.

Em outra seção, há pinturas de imigrantes japoneses, originárias do meio do século passado e cuidadosamente selecionadas para representar vias de acesso, ruas e avenidas. Em confronto a essas telas, há representações de mobilizações políticas, como a obra “Multidões” (1968), de Claudio Tozzi, ou o cartaz para a campanha popular paulista, da revolução de 1932. Se o sentido desse embate é evidente, o

texto expográfico retira qualquer possibilidade de dúvidas: as obras dos japoneses são símbolos de uma rua sem buzinas, sem o “acachapante contingente de motoboys que tentam, cotidianamente, salvar suas vidas das perigosas condições de trabalho a que são submetidos”. O mesmo texto remete esses espaços de deslocamento às manifestações por passe livre, quando “a catraca, para a perspectiva dos jovens libertários a partir de 2013, tornou-se um verdadeiro monumento à barbárie”.

O texto da seção dos imigrantes deixa explícita essa concepção de cidade como um espaço que serve de palco e de arena para que diferentes conflitos se estabeleçam: “a priori, é somente às populações indígenas, oriundas de territorialidade pré-brasileiras que a noção de pertencimento territorial poderia se aplicar de fato”. Essa noção de espaço mobilizado pela exposição, que seria anterior à própria ideia de cidade ou de Brasil, que abarcaria índios e imigrantes, possui, segundo a exposição, seus monumentos, suas coleções de modernistas, seus negros e seus imigrantes em conflito e em sobreposição. Esse espaço que configura a visão da cidade e da exposição é neutro: é uma extensão preenchida por atores e agentes, por obras e por ideias, que se aglomeram e se confrontam como em uma coleção mais ou menos caótica ou polifônica.

Uma concepção diferente de espaço configurou outra exposição sobre São Paulo, sediada na Estação Pinacoteca e curada por Tadeu Chiarelli: *Metrópole: experiência paulistana*. Na exposição de Chiarelli, que esteve em exibição entre 8 de abril e 18 de setembro de 2017, não havia uma separação ontológica entre espaço, cidade e sujeitos. Ambos criavam-se mutuamente. A história e a territorialidade eram metaforizadas como a sedimentação de diversos projetos, todos frágeis e geridos na assimetria de poder, na violência e na resistência: a mostra organizava-se principalmente em duas salas ligadas por um corredor. Na entrada da primeira havia a escultura “Barca: templo da minha raça” (1921), que pode ser considerada um dos ensaios do que virá a ser o “Monumento às Bandeiras” (1953). Do outro lado do corredor, havia uma obra de Jaime Lauriano (2016): uma imitação do monumento de Brecheret minúscula, sem pedestal e situada sobre um pequeno



tijolo. Frontalizaras duas esculturas desestabilizava a identidade do símbolo, que passou a se afirmar como projeto instável. “Templo da minha raça”, de 1921, era uma alegoria, uma barca puxada por bois ajudados por poucas figuras humanas e finalizada por uma personagem feminina alada. A escultura mimetizada por Lauriano era a concretização da obra almejada por Brecheret, na qual os animais de tração cediam espaço para os bandeirantes em movimentos tensos. Ambas as esculturas se encaravam e problematizavam-se.

A obra de Jaime Lauriano, em dimensões delicadas, fragilizava o monumento que figurava sob o risco de ser chutado por visitantes desatentos. Por outro lado, o material manipulado pelo artista era latão fundido com cartuchos de munições usados pela polícia e agentes militares brasileiros. A violência e a fragilidade reverberavam em outras obras nas quais as identidades também se mostravam instáveis e construídas no entrechoque de vozes, identidades e símbolos urbanos. As obras de Nicolas Robbio, por exemplo, da série “Modelos para um conto americano” (2017), eram silhuetas de monumentos paulistanos que representavam indígenas: recortadas em papelão e afixadas em estruturas de madeira, eram passíveis de ser carregadas como placas. A exposição fixava-as na parede, como as sombras de um protesto. Em vídeos, Renata Felinto, uma artista negra, performava uma mulher branca e parodiava os signos da branquitude feminina: com uma peruca platinada, ela passeava pela Oscar Freire refrescando-se do calor tropical com um leque, tomava um café, escolhia roupas e apaixonava-se por um par de sapatos: tudo isso ao som de “Cavalgada das Valquírias” de Wagner, sobreposta a um funk brasileiro. Em outro vídeo, Felinto apropriava-se das múltiplas identidades étnicas e culturais dos bairros paulistanos, performava todas ao dançar nos diferentes pontos de referência da cidade.

Diferente da exposição de Herkenhoff e Piva, na exposição de Chiarelli não havia setorizações rígidas e o público era obrigado a flunar; os eixos que compunham a mostra o faziam com obras espalhadas pelo prédio e pela sala. O único lugar em que esses eixos apareciam sistematizados era no texto da mostra e essa disposição de obras obrigava o visitante a se deslocar pelas salas e empreender relações

diversas e tensas entre os trabalhos expostos, tal como um transeunte apreende diferentes relações com os objetos de uma cidade na qual se desloca. O espaço aqui só faz sentido a partir desse deslocamento e do embate do espectador com os diferentes sujeitos e obras que compõem aquele local. Frente à exposição de Chiarelli, torna-se evidente o caráter neutro que o espaço físico tem em *São Paulo não é uma cidade*: concepção que subentende a mostra e a maneira pela qual se pensa a cidade.

Ao contrastar as duas exposições, emerge uma dupla pergunta: qual o poder da arte frente à cidade e quais os papéis da arte frente ao espaço expositivo? Se o espaço é neutro, a obra é uma relíquia de outro ambiente, é apenas testemunha de um mundo distante. Diferentemente, num espaço que só se produz junto às produções de identidades e às formas de viver, a obra é feita da mesma substância simbólica que territorializa a cidade e que compõe as identidades urbanas.

Nessa segunda concepção, o próprio espaço expositivo adquire caráter renovado, ele não existe sem a obra que recebe e ele é, portanto, da mesma natureza que as identidades e os símbolos. Na exposição de Chiarelli, o visitante deveria sair das salas principais e andar pelo prédio para conhecer a totalidade das obras expostas. Pelos caminhos percorridos, ele encontrava, por exemplo, a obra “Circulação”, de Rafael Escobar: um luminoso que anunciava a presença de uma loja. Sob esse anúncio, havia uma caixinha com cartões de visitas. Letreiro e cartão propagandeavam um estabelecimento sediado na ocupação do Hotel Cambridge e, para o qual, o artista fez a peça e os cartões. Havia várias dessas obras-propagandas de Escobar espalhadas pela exposição, todas feitas para estabelecimentos do Hotel Cambridge. Na exposição do 24 de Maio, o Cambridge figura como uma memória confinada numa tela na parede, que exhibe em audiovisual um documentário sobre a ocupação.

No jardim da exposição da Pinacoteca havia, no chão, uma cabeça decepada de bandeirante; no interior dessa obra em bronze, de Flávio Cerqueira (2016), lia-se a profecia: “tinha de acontecer”. O presságio não era uma relíquia de um povo estrangeiro ao espaço expositivo, era o próprio enigma da mostra, que se

organizava em torno da dupla escultura do Monumento às Bandeiras. No centro da exposição de Herkenhoff e Piva, há uma caixa estampada com fotografias do “Monumento às Bandeiras”, algumas nas quais o monumento aparece imponente e limpo e outras nas quais o monumento aparece manchado de vermelho pelo protesto de grupos indígenas. Essa caixa funciona como pedestal para a escultura “Batedores” (1940), do próprio Brecheret, que, ao representar sinteticamente dois homens a cavalo, remete-se imediatamente ao próprio monumento. O monumento, sobre o pedestal, é uma relíquia, um objeto importante advindo de uma natureza externa àquele espaço expositivo ou urbano, assim como um mosquito ou como um bicho de pelúcia. Essa concepção neutra relaciona os objetos artísticos ao espaço expositivo da mesma maneira que relaciona as pessoas, a arquitetura e os símbolos à cidade na qual eles fazem sentido: uma coleção de coisas de extrínsecas ao espaço que as abriga. Esses objetos, pessoas e símbolos não criam, não vivem, não performam a cidade. Eles apenas testemunham cenas de um universo distante.

..*

A exposição *São Paulo não é uma cidade* permaneceu em cartaz entre os dias 22 de agosto de 2017 e 28 de janeiro de 2018. A exposição *Metrópole: experiência paulistana* permaneceu em cartaz entre os dias 8 de abril e 18 de setembro de 2017. Esse texto foi escrito em novembro de 2017. Sobre “Metrópole”, escrevi uma resenha junto a Marina Silva Siqueira que foi publicada em 2017 na Revista Marges (ROSA & SIQUEIRA. 2017).

Bibliografia:

ROSA, Marcos Pedro, SIQUEIRA, Marina Silva. “Metrópole: experiência paulistana” in: Marges, 25. 2017

Em torno do utópico na prática curatorial: a exposição *Faça vc mesm_*.

Pollyana Quintella¹

Faça vc mesm_ (um guia de leitura - 1/20)

A MESA - Rua do Jogo da Bola, 119, Morro da Conceição, Saúde, Rio de Janeiro

De 28 de Abril a 02 de Junho de 2018

Subindo o Morro da Conceição, bairro antigo e tradicional da conhecida *Pequena África* do Rio de Janeiro, está A MESA, espaço autônomo de arte que desde 2015 vem promovendo atividades que relacionam artes visuais e poesia, através de exposições coletivas organizadas por curadores jovens e mais experientes, além de performances, apresentações de pesquisas acadêmicas, debates e festejos populares.

Em abril deste ano, o curador e professor Alexandre Sá ocupou o espaço com a exposição *Faça vc mesm_ (um guia de leitura - 1/20)*, reunindo mais de 100 artistas, críticos de arte, curadores, pensadores, poetas, entre outras denominações, com um projeto que buscou explorar a ideia de uma curadoria utópica e experimental.

Cada um dos participantes foi convidado a pensar um projeto de exposição que se apresentasse no formato de uma folha de papel A4. O que estava em jogo era pensar o modo expositivo em si, para além da realização dos projetos recebidos. N'A MESA, as mais de 100 folhas de papel foram expostas em sequência linear durante um mês. Em meio a isso, uma parceria com a Escola sem Sítio, um programa de cursos e ações culturais coordenado por Tania Queiroz, realizava encontros semanais, reunindo profissionais para discutir os temas suscitados pela

¹Pollyana Quintella é curadora assistente do Museu de Arte do Rio, pesquisadora independente e colunista da Revista Pessoa. Formou-se em História da Arte pela UFRJ e é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, com pesquisa sobre Mário Pedrosa. Atuou como pesquisadora na Casa França-Brasil, coeditora da revista USINA e colunista do jornal Agulha. Curou exposições em instituições e espaços independentes no Rio e em São Paulo.



exposição. Ao final, todos os projetos foram queimados em praça pública, em frente a casa que acolheu a exposição.

O exercício de Alexandre, no entanto, não é uma prática isolada no mundo das exposições. Há algumas experiências nesse sentido e poderíamos aqui rememorar alguns exemplos icônicos. Hans Ulrich Obrist realizou a exposição *Do It*, convidando 12 artistas, em 1993, em Paris, a enviar instruções de trabalhos que foram traduzidas para nove idiomas diferentes, e circularam internacionalmente no formato de livro. Daí em diante, ela foi apresentada em mais de 50 locais diferentes ao redor do mundo. Obrist estava interessado no grau de mudança que a interpretação de uma instrução pode causar, gerando várias versões de uma mesma obra sempre em aberto. O curador suíço, no entanto, representa o fenômeno de curadoria global e internacional, cuja experimentação vem aliada à uma forte rede de negociações duvidosas com estruturas de poder, situação radicalmente distinta do modo como espaços autônomos da cidade do Rio, por exemplo, atuam (o desafio é como fazer tais espaços sobreviver).

Mesmo a prática de Obrist não foi inaugural, e nos remete a experiências ainda anteriores, como a arte conceitual e os exercícios do Fluxus, nas décadas de 1960 e 1970. Seth Siegelaub, galerista americano, já nos anos 1960 começou a explorar o meio expositivo para além do espaço físico, através de livros e publicações, invertendo a lógica do catálogo como gesto posterior que apresenta secundariamente a obra. A obra assumia seu potencial de ideia, circulação, lugar caro ao conceitualismo. Em *Xerox Book*, de 1968, Seth convidou Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner a produzir um trabalho que ocupasse 25 páginas e que fosse reproduzível por fotocópias. Embora a xerox tenha se mostrado financeiramente inviável - as obras acabaram reproduzidas por uma impressora convencional - o livro manteve seu nome e se tornou um marco para a discussão.

Lucy Lippard, na sequência, publicaria o *Six years: the dematerialization of art objects* investigando uma série de trabalhos que dispensam a solução formal e material como resultado final, com ênfase na performance e na arte conceitual,



abrindo margem para experimentações curatoriais. Suas “suitcase shows” ou “numbers exhibitions” eram exposições feitas com trabalhos facilmente transportáveis de um país para outro pelos próprios artistas, apenas com suas passagens aéreas, devido ao baixo orçamento e à falta de recursos. Além disso, muitas obras consistiam em instruções fornecidas pelos artistas em cartões padronizados, uma vez que estavam frequentemente ausentes durante a montagem. O catálogo das exposições era um conjunto de cartões desenhados e escritos pelos artistas, que iam sendo trocados e alterados na medida que as exposições mudavam de lugar.

Mas nem tudo seria só quebra de paradigma. Na época, Lippard foi acusada por Peter Plagens, em texto na ArtForum, por convocar para si o gesto de artista. Quando a curadoria passou a ser vista como meio em si, suas relações de poder também ficaram mais evidentes - e questionáveis. Algo que *Faça vc mesm_* também tensiona ao convocar perfis distintos de pessoas para a ação, questionando algumas hierarquias e enobrecimentos do campo da curadoria.

Difícil também não mencionar alguém muito anterior a isso, o inescapável Duchamp que experimentou precocemente modos de exhibir e organizar obras. Na exposição anual da Sociedade dos Artistas Independentes, em 1917, o artista sorteou a letra R para organizar a ordem dos artistas participantes. Ignorando a ordem alfabética, Duchamp já indicava a presença de um gesto autoral na curadoria, revelando suas arbitrariedades e interpretações subjetivas. Anos depois, Duchamp ainda construiu a famosa *boite-en-valise*, a caixa-maleta, em 1941, reunindo nela 69 reproduções em miniatura de sua obra, entre 1910 e 1937, também confundindo os limites entre arte e curadoria.

Em todos esses casos, a experimentação aparece em busca de uma autonomia institucional, de uma circulação mais livre e desimpedida da experiência da arte e de métodos que burlem obstáculos financeiros, burocracias. A exposição vai assumindo seu caráter performativo e o curador, com um gesto ainda mais demarcado de autor, vai se confundindo com o artista.

O espaço entre proposição e realização, no entanto, se revela alargado. Muitos dos resultados vistos em *Faça vc mesm_ (um guia de leitura - 1/20)* não apresentavam propriamente um projeto de exposição, mas especulavam sobre o espaço expositivo, faziam provocações e, em alguns casos, apresentavam seus trabalhos artísticos no formato definido pelo curador. Essa ampla gama de interpretação se apresentou no próprio convite de Alexandre, que dizia que, no espaço da folha

toda e qualquer informação é possível: texto, imagem, fotografia, poema, desenho, citações, lista de artistas, plantas de arquitetura, desenho expográfico e tudo o que for do interesse do convidado. A única exigência é que o trabalho seja assinado para que o público reconheça a autoria.

A ideia de que se constitui uma exposição não se define. Exposição tanto pode ser um projeto, algo pensado em torno de um conceito, agrupamento ou pesquisa norteadora, quanto demonstração ou revelação de algo. Num momento de precoce profissionalização do meio artístico, com curadores jovens assumindo dicções e vícios de um circuito duvidoso, a experiência de *Faça você mesm_* relembra o frescor experimental que o exercício curatorial pode ter. Muito longe da especialização, ela se assume como um campo em aberto.



Feminismo como Placebo?

Talita Trizoli¹

No dia 18 de agosto foi aberta ao público a ovacionada exposição “Mulheres Radicais” (Radical Women) na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a qual segue para visita até 19 de novembro de 2018.

Com curadoria assinada pela dupla Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, a exibição acolhida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo faz na capital paulista sua única paragem em território latino-americano, após temporadas em Los Angeles no Hammer Museum e em Nova York no Brooklyn Museum, ambas com quase quatro meses de duração.

A importância histórica e política da mostra é ponto inquestionável, e largamente ressaltado por inúmeras resenhas e artigos críticos desde sua inauguração em L.A. em setembro de 2017, o que demonstra tanto a pertinência, quanto a urgência dos temas levantados pelo escopo curatorial e os trabalhos exibidos, seja do ponto de vista investigativo e crítico, seja pelo recente interesse especulativo do mercado de arte nesse “novo” nicho.

A invisibilidade, quando não apagamento sistemático da produção e atuação de mulheres artistas no sistema das artes e nas narrativas historiográficas, é tema que vem sendo enfrentado desde a década de 1960 por pesquisadoras vinculadas ao feminismo como metodologia crítica, e as quais tem proporcionado dispositivos e estratégias de enfrentamento aos jogos epistêmicos de exclusão.

Para além de estudos teóricos e ensaios críticos, a elaboração de mostras retrospectivas e panorâmicas da produção artística de mulheres, em chave feminista, passa a ter presença em grandes instituições na década de 1980, se considerarmos aqui a atuação curatorial de Cornelia H. Butler no MoMA, Marcia

¹Talita Trizolié doutora em Educação pela FE-USP, com a tese “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Mestra pelo PGEHA-USP com a dissertação “Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira”. Possui publicações na área de arte, feminismo e política.



Tucker no New Museum, e Lea Vergine com a mostra “L'altrametàdell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultricineimovimentidelleavanguardiastoriche” – e apenas para citar alguns exemplos que antecedem a empreitada homéria de Giunta e Fajardo-Hill nesse rastreamento continental, e que contara com financiamento parcial da Getty Foundation via o programa “Pacific Standard Time: LA/LA”.

As exposições anteriores de grande porte sobre mulheres artistas e feminismo nas artes visuais, como “Wack”, “Bad Girls” e “Elles”, abarcaram basicamente o cenário norte-americano e europeu, vez por outra pontuando poucas artistas latinoamericanas ou asiáticas, quando “milagrosamente” pertencentes às coleções museológicas – eis, aliás, uma das proposições bem sucedidas de “Mulheres Radicais”, ao lançar luz sobre a produção de artistas latinoamericanas das décadas de 1960 a 1980, desconhecidas do sistema das artes de larga circulação, já que a bibliografia referente a tal período e geografia replica a “tradição” da historiografia da arte eurocêntrica, ao apontar artistas homens como protagonistas do cenário artístico, e, quando muito, citar as mulheres como coadjuvantes.

Em “Mulheres Radicais”, os eixos curatoriais são estruturados a partir de temas de enfrentamento já clássicos dos movimentos feministas, como a questão do corpo, do desejo, das subjetivações, da dicotomia público-privado, da maternidade e o trabalho doméstico; e o princípio de elucidação da existência dessas agentes culturais relegadas a subcategorias profissionais, opera pela estratégia de convencimento por um evidente volume, ou seja, é a partir da presença maciça de 125 artistas com mais de 240 trabalhos dos mais variados vocabulários da arte contemporânea dessas décadas, oriundas ou residentes em 15 países do continente americano, que as curadoras procuram demonstrar de modo enfático que, sim, houveram mulheres artistas atuantes e potentes no sistema das artes latinoamericano – elas apenas não eram consideradas como tais devido aos critérios de validação artística.

A exposição cumpre então esse papel de preenchimento de lacunas e de apontamento de existências e trajetórias obliteradas pelas narrativas oficiais, ora pela contingência de atuação dessas artistas, tumultuada tanto por conflitos

políticos quanto por valores sociais misóginos, ora pelo vocabulário formal utilizado para suas obras, muitas vezes considerados inferiores pela crítica (mas, quando executados por artistas homens, a mobilização de tais códigos visuais é aclamada em largo espectro – paradoxos do julgamento que vem sendo confrontados justamente pela crítica feminista).

Dessa maneira, se para o público leigo tal empreitada de Giunta e Fajardo-Hill possui fins didáticos, para o público especializado, e principalmente para as envolvidas nessa temática de pesquisa, “Mulheres Radicais” é um *kairós* para estupefamento.

E a mostra, se por um lado ocupa esse evidente lugar pioneiro no contexto curatorial e historiográfico, com esse levantamento de nomes e trabalhos de época, por outro é também capaz de ressaltar problemas estruturais no âmbito das instituições brasileiras de arte, principalmente no que tange os tópicos políticos e de representatividade – esse seria outro aspecto bem-sucedido da mostra, mesmo que de modo não-intencionado.

Tomemos como primeiro exemplo o próprio espaço expositivo disponibilizado pela Pinacoteca. A mostra alocada no prédio principal apelidado recentemente de Pina Luz, encontra-se nas sete salas destinadas às exposições temporárias do primeiro andar, e que, apesar de contemplarem um espaço considerável para exposições, acabou por se mostrar pequeno para a quantidade de trabalhos. Assim, a mostra se põe de difícil fruição para o espectador, tanto pela disposição de trabalhos tão próximos entre si, quanto pelo volume de informações que eles ativam, o que dificulta a atenção necessária para as peças, uma grande parte delas desconhecidas até mesmo para especialistas da área.

Vale também apontar que essa dificuldade de fruição ocorre principalmente no dispositivo utilizado para a projeção de alguns vídeos: grandes cubos revestidos de tecido branco, suspensos em salas pequenas para sua dimensão, geram torcicolos e imagens opacas devido ao excesso de luz necessário para as outras obras, o que é de se lamentar justamente pela dificuldade de acesso de tal material com baixa circulação.



Exposição *Mulheres Radicais*. Fotos: Talita Trizoli

Pergunta-se então, a partir desses apontamentos, o porquê da instituição Pinacoteca não ter fornecido um espaço maior como o da Pina Estação, que no momento recebe uma retrospectiva da artista Valeska Soares, com peças e instalações que inclusive se perdem na imensidão do espaço. Ali, talvez, a mostra “Mulheres Radicais” poderia inclusive fazer conexão com a história do edifício, o antigo DEOPS, e hoje local do Memorial da Resistência, já que um dos pontos que a curadoria de Giunta e Fajardo-Hill enfrenta é justamente o contexto das ditaduras militares latinoamericanas, e sua reverberação na produção das artistas mulheres.



Exposição *Mulheres Radicais*. Fotos: Talita Trizoli

Mas tais problemas expográficos contingenciais se mostram menores se comparados às falhas dos programas públicos ligados à exposição, principalmente em tempos onde a pauta feminista tem sido tema de discussão e embate em

diversos espectros sociais em nosso país, e alçada inclusive a nicho de mercado para as artes.

Além das palestras e conversas com as curadoras e artistas, a instituição oferta durante o período de exibição da mostra um curso disposto a discutir a presença de artistas mulheres na arte brasileira. Apesar da boa intenção de tal programa, a constituição do corpo de especialistas convidadas denota a ausência de diálogo institucional do Museu com as pesquisadoras feministas contemporâneas, principalmente ao não assumir o epíteto feminista que a exposição carrega em seu núcleo. De modo surpreendente, justamente pela Pinacoteca carregar um histórico de trocas e contatos com as pesquisas acadêmicas da área, apenas uma docente tem a carreira vinculada aos estudos de feminismo e gênero no campo das artes, sendo as demais integrantes ali, apesar de reconhecidas em suas áreas de atuação, terem sido aparentemente elegidas apenas por seu sexo (e algumas, inclusive, com trajetórias notórias de recusa e rechaço ao feminismo e ao recorte de gênero em suas pesquisas).

Desse modo, com essa recusa de acolhimento às pesquisadoras que já atuam com a problemática do feminismo na arte brasileira, a Pinacoteca perde a oportunidade de se posicionar perante um problema estrutural que sem sendo analisado e discutido no âmbito acadêmico e crítico já há algumas décadas, que é a baixa presença de agentes culturais do gênero feminino em posições estratégicas e de poder no cenário artístico, e reforça uma postura de pouca auto-crítica como instituição.

Afirmo isso justamente pela baixa presença de diretoras mulheres em sua história, apesar de inúmeras figuras do gênero atuantes em outras áreas laborais da instituição (mas áreas de “execução”, não tanto de decisões). A última diretora mulher da Pinacoteca foi Maria Alice Miliet em 1990, Maria Cecília França Lourenço ocupou o cargo em 1983, e Aracy Amaral inaugura a presença feminina em 1975 – no restante, foram todos homens. Em outras instituições de relevância para nosso cenário, a única de impacto dirigida por uma mulher, hoje, é a VideoBrasil com Solange Farkas. Tais apontamentos de gênero sobre os quadros



institucionais, ainda que breves, indiciam o fato de que já há tempos mulheres não ocupam posições de liderança, muito menos assumem curadorias estratégicas na programação das grandes instituições brasileiras.

Tivemos em nosso cenário expográfico mostras claramente feministas, como “Manobras Radicais” de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff em 2006; recebemos a itinerância de “Elles” em 2013; a própria Pinacoteca exibiu a pequena exposição “Mulheres Artistas – as Pioneiras (1880-1930)” organizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias em 2015; e em 2019, o MASP planeja seu “ano feminista”; e no entanto, as regras do jogo insistem em nos manter numa berlinda hiper-qualificada e subvalorizada. Talvez seja preciso outro tipo de radicalidade para torcer o sistema.

MORTOS SEM SEPULTURA

Wilton Montenegro¹

Quem não luta tá morto – arte democracia utopia

Curadoria Moacir dos Anjos

MAR – Museu de Arte do Rio

Movida pela promessa, Antígona torna-se o símbolo da resistência ao Estado e ícone do conflito entre o público e o privado. Na guerra contra a Tebas, do rei Creonte, acusado de usurpar o trono de Édipo, os filhos dessa família se rebelam: os irmãos Polinices e Etéocles assumem lados opostos, as irmãs Antígona e Ismene se desentendem – aquele, luta contra Tebas, esta, fica noiva do filho de Creonte. O rei proíbe o enterro de Polinices, morto em batalha. Antígona desobedece à lei, pois, se o cadáver ficar insepulto, “não será lamentado, mas, sem tumba, sem lágrima, os abutres abocanham o tesouro dulcíssimo ao estômago!”². Aqui, o que se opõe é a razão de Estado, que leva à condenação daquele que é considerado traidor – a questão pública –, ao cumprimento da honra, enterrar o parente é questão de foro íntimo – a questão privada. “Antígona seria perigosa, ao proclamar a superioridade da piedade sobre a ‘razão de Estado’ de Creonte”,³ pois não importa a ela a questão tebana, a defesa do coletivo contra a invasão estrangeira, apenas a promessa individual. É importante notar que o cadáver insepulto não poderá descansar nos inferos, o mundo inferior onde habitam os mortos.

Cinquenta anos depois de 1968, ano também ícone, não só pelas revoltas estudantis ao redor do mundo, e que no Brasil é representado pelas enormes

¹Wilton Montenegro é artista, fotógrafo e ensaísta. Suas imagens dão um testemunho da transcrição de obras de arte em fotografias. Participa esporadicamente de exposições coletivas. Dedicar-se ao que chama de “escritura de ensaios fotográficos sobre obras de arte” e a ensaios escritos sobre alguns artistas visuais. Atualmente escreve um livro sobre fotografia como teoria filosófica. Sua pesquisa pessoal busca produzir fotos que reflitam sua visão de mundo.

²SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009. P26. Optamos pela grafia consagrada, Antígona, ao invés da escolha do tradutor, Antígone.

³LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. P24



manifestações populares contra a ditadura militar que se instalou no país a partir de 1964, uma exposição de arte busca expor algo do que resistiu e aponta para novas formas de resistências.

Mas, de fato, 1968 não foi o ano que não terminou. Foi, antes, um ano-meio, um ano que ficou entre as decisões do congresso da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), em 1967, e os anos seguintes de acirramento da luta armada, especialmente a partir de 1969. Muitos dos combatentes assassinados sob tortura permanecem desaparecidos, jogados em valas comuns, ocultos pelos que praticaram o horror, como se estes tivessem medo da própria história, dos fantasmas de sua história. Mas, de novo, o que importa é o símbolo que nos faz resistir, nossos mortos sem sepultura, que suas famílias precisam enterrar para ter alguma paz. O movimento *Tortura nunca mais* ainda busca encontrar os cadáveres dos assassinados na tortura para dar tumba a eles, para dar honra e descanso aos mortos, e para que os vivos tenham certeza de que os seus parentes desaparecidos afinal poderão descansar em paz.

A exposição “*Quem não luta tá morto – arte democracia utopia*”, no Museu de Arte do Rio (MAR), apresenta várias formas de resistência da arte às destruições que o Estado vem promovendo nos últimos tempos, e que se acirrou no presente ano. Os shows e apresentações ocorridos em meio aos *pilotis* do museu, que transformaram o pavimento térreo em uma espécie de parlamento anunciam que a exposição começa ali. Para aumentar a potência, o próprio MAR exhibe permanentemente uma obra que se integra perfeitamente ao que se apresenta: o *Projeto Morrinho*.

No interior do museu, o espaço expositivo propriamente dito, a mostra ocupa um andar inteiro, onde estão mais de 50 artistas e coletivos, que representam muito bem o momento atual da arte contemporânea, abrigo das mais diversas formas de expressão.

E é ao entrarmos nesse espaço que nos defrontamos com o texto do curador, impresso na parede da exposição, o crítico Moacir dos Anjos:



Utopia é um conceito que remete a um deslocamento e também a um devir. A um lugar que não é aquele onde se vive e a um tempo que não é o de agora, marcados que esses são por insatisfações, recusas e faltas. Utopia é, assim, a projeção de um território e de um momento nos quais desejos e direitos são de algum modo satisfeitos e observados.

A primeira palavra, “utopia”, claramente se refere à ilha da obra homônima de Thomas Morus. E, talvez, essa seja minha única discordância com o crítico.

Ao priorizar um significado, ele abandona outro, que talvez dê mais conta da condição contemporânea: utopia quer dizer sem chão, ou zero chão – a ilha seria, assim, um não lugar ou um lugar inexistente, uma ilha-não-ilha; melhor ainda, um “protolugar”, no qual só sabemos que precisamos resistir, pois “quem não luta tá morto”, como diz o título de uma das obras, de Virgínia de Medeiros, retirado do grito de guerra do Movimento de Trabalhadores Sem Teto (MTST), de São Paulo, também usado em inúmeras cenas de filmes como a significar resistência e, em inúmeros livros, representando ou dando testemunho das resistências ao longo da história.



Visão geral da sala 1, foto de Wilton Montenegro.

Destacar uma ou outra obra seria injusto, mas é importante que, nem que seja por educação, se nomeie os artistas – afinal, foram eles que fizeram as obras e as resistências:

#coleraalegria – Aílton Krenak – Aline Albuquerque – Amò (articulação coletiva integrada por Ana Lira, Marina Alves, Marta Supernova, Thaís Rocha e Thaís Rosa) – Anna Maria Maiolino – Antonio Dias – Antonio Obá – Ayrson Heráclito – Bárbara Wagner e Benjamin de Burca – Cao Guimarães – Carlos Zílio – Cildo Meireles – Clara Ianni e Débora Maria da Silva – Claudia Andujar – ColetivA Ocupação – Dalton Paula – Dora Longo Bahia – Eduardo Coutinho – Emmanuel Nassar – Fábio Tremonte – Frente 3 de fevereiro – Graziela Kunsch e Daniel Guimarães – Gustavo Speridião – Hélio Oiticica – Ivan Grilo – Jaime Lauriano – João Castilho – Jonathas de Andrade – José Rufino – Jota Mombaça – Laerte – Lourival Cuquinha – Maria Thereza Alves – Matheus Rocha Pitta – Mulheres no audiovisual Pernambuco – Museu das Remoções – Paul Setúbal – Paulo Bruscky – Paulo Nazareth – Pedro David – RandolphoLamonier – Raphael Escobar – Renata Carvalho – Rio de Encontros – RivaneNeuenschwander – Rosana Palazyán – Rosana Paulino – Rosangella Rennó – Slam das Minas – Thiago Martins de Mello – Traplev – Vincent Carelli – Virgínia de Medeiros.



Antonio Dias, *Do it yourself: freedomterritory* (*Faça você mesmo: território de liberdade*) (1968),
foto de Wilton Montenegro.

Com tantos artistas, e como em quase todas as exposições do MAR, essa não foge ao que está se tornando regra: encontra-se cheia de obras (em especial na segunda sala). Embora, como escrevi no parágrafo anterior, com tantos artistas, destacar um ou outro seja injusto, correrei esse risco. No centro da primeira sala, a utilização da obra de Antonio Dias, *Do it yourself: freedomterritory*(*Faça você mesmo: território de liberdade*), como parlamento de liberdade no dia da abertura, foi de lavar a alma, especialmente com a turma do passinho. Suave.



Rosana Paulino, *Geometria à Brasileira Chega ao Paraíso Tropical* (2018), monotipia e colagem sobre papel, foto de Wilton Montenegro.

E ainda: pouco depois do texto, a *Geometria à brasileira*, de Rosana Paulino, e o vídeo *Bandeiras*, ação da Frente 3 de Fevereiro em estádios de futebol, apresentando imensas bandeiras que são desenroladas nas arquibancadas, em uma das quais se lê que *Zumbi somos nós*; na segunda parede, o vídeo com a *performance* de Ailton Krenak no Congresso Nacional (na sala seguinte, Maria Thereza Alves exhibe o dicionário Krenak-Português, traduzido do alemão para a comunidade indígena, mas lacrado para brasileiros, posto que estes jamais se

interessaram em aprender a língua de seus ancestrais); e quase escondido num canto entre a segunda e a terceira paredes, como que a sugerir possível ação para o futuro, uma antiga obra dos anos 1970, *Bombanel*, de Cildo Meireles.



Frente 3 de Fevereiro, vídeo *Bandeiras* (2015), fotos de Wilton Montenegro.



Ailton Krenak no Congresso Nacional, 1987, foto de Wilton Montenegro.



Maria Thereza Alves, *Dicionário Krenak-Português* (2010), foto de Wilton Montenegro.

Mas é na segunda sala que a ideia de excesso toma corpo com a proliferação de outras bandeiras, de todos os tipos de resistências e ocupações, indo até as de RandolphoLamonier, com nossos sonhos e desejos.



Randolpho Lamonier, *Profecias* (2018), foto de Wilton Montenegro.

Nessa sala, sim, é injusto fazer qualquer destaque, embora algumas obras mereçam particular atenção. Uma é o vídeo da ação *Sacudimento*, de Ayrson Heráclito, pois transcende os muros do MAR, em um ritual no cais do Valongo, um lamento na porta do horror do Rio de Janeiro, por onde entraram milhares de negros escravizados, uma purificação para suas almas: uma homenagem aos caídos que não podem mais lutar, e ainda que através da memória, esses mortos sem sepultura nos fazem lutar.



Ayrson Heráclito, *Sacudimento* (2018), foto de Wilton Montenegro.

Outra, é uma obra de obras, de Rosângela Rennó, que amplifica a noção de autoria abrindo espaço para pessoas de comunidades carentes – lugares esses com denominações poéticas que contrastam com sua miséria –, para que tenham possibilidade de inscrever seus nomes em obras na arte, no museu, como a dizer: eu existo!



Rosângela Rennó, *#RioUtópico* (2018), foto de Wilton Montenegro.

Antígona está morta, mas sobrevive como símbolo de resistência das mulheres, essas mulheres que se insurgiram no país inteiro nesse 29 de setembro de 2018, contra a cultura do estupro, do machismo, do racismo, da LGBTfobia, e que lavam a alma de todo um povo. Uma exposição desse porte, naturalmente, corre riscos de ausências, eventuais exageros, e conta até mesmo com a presença de um artista que postou nas redes sociais ser contra, mas não deixou de participar, como se fosse um arlequim servidor de dois patrões. A beleza da discordância é a beleza mesma da democracia. Posso, portanto, sempre divergir um pouco da curadoria, mas isso não afetará a coragem que teve de apresentar esse apanhado de nossos medos e anseios.

Todavia, não poderia deixar de falar de uma obra que me toca particularmente e que carrega em si uma aparente contradição. Trata-se de *Marcados*, de Claudia Andujar. Ela, aos 13 anos, apaixonou-se por um jovem judeu de 15, na Hungria de 1944. À época, lá, todos os judeus eram marcados com a estrela de Davi amarela, costurada na roupa. Esse seu primeiro namorado morreu no campo de concentração de Auschwitz. Por volta da virada dos anos 1970/80, por conta da violência contra os indígenas que foi a construção da Transamazônica, Andujar, com mais dois médicos, participou da tentativa de salvar os Ianomâmi, tentando organizar a área de saúde. Fizeram um sistema de placas numeradas, para identificá-los nas fichas de vacina:

Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada índio: “vacinado”. Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio à sua cultura.

(...) Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor.⁴

O antropólogo Clifford Geertz defendia que um gesto pode possuir diferentes significados, a depender da cultura e da circunstância, como, por exemplo, um punho fechado, que tanto pode significar ameaça como resistência. O jovem

4ANDUJAR, Claudia. *Circunstâncias in Pororoca: a Amazônia no MAR*. Paulo Herkenhoff, org. Rio de Janeiro: Editora Circuito; Museu de Arte do Rio. 2014. P258



primeiro amor da artista teve o braço tatuado com um número de identificação antes de ser enviado para a câmara de gás; a foto da indígena, numerada para a ficha, ampliada em tamanho natural, deixa claro que ela não está gostando ao que é submetida, ainda que tenha sido com a melhor das intenções. O que é um simples 3x4 se transforma, pela luz e pelo rosto, num retrato potente. A cena inquire: qual é o limite do direito e do dever da solidariedade? Deixo à autora a convivência com os problemas que seus amores geraram.



Claudia Andujar, *Ajarani BR210*, Terra Indígena Yanomami, Roraima. Da série *Marcados* (2005), foto de Wilton Montenegro.

A curadoria, assim como a obra de arte, carrega sua própria contradição – afinal, é humana, demasiada humana. Encerro, pois, falando da última obra, a que fecha a exposição como uma escada que ascendesse ao céu, uma releitura ampliada de Bispo do Rosário. Bispo pretendia dar conta, a Deus, de tudo na Terra, para isso fez, em pequenos carrinhos e em placas de papelão, listas intermináveis e obsessivas dos nomes próprios de pessoas que conheceu e que começavam com a mesma letra. No mesmo espírito de Bispo do Rosário, a obra de Aline Albuquerque, que dá vontade de escalar, é formada por palavras de ordem também escritas em placas

de papelão, resistência nesses nossos tempos sombrios (escrevo este texto entre o primeiro e o segundo turno da eleição presidencial, já sofrendo ameaças dos fascistas ao redor). O último nome, quase escondido embaixo, avisa que há outros mortos, nossos mortos, e que eles não se calam: Dandara vive. Quase todas as obras falam de mortos para falar aos vivos: que se levantem, pois, os mortos sem sepultura para combater ao nosso lado.



Aline Albuquerque, *AGITROP* (2016-2018), fotode Wilton Montenegro.

BASBAUM, Ricardo; HOLDER, Will; PETHICK, Emily. Diagrams, 1994 – ongoing. BERLIM: Errant Bodies Press, 2018.

Alexandre Sá¹

Talvez o mais justo seja começar essa resenha com uma verdade inelutável: a demora para que ela fosse escrita. Os motivos foram múltiplos. Mas o mais lúcido é a dificuldade de resenhar um livro que compila parte da trajetória de Ricardo Basbaum. Mais que compilar, a publicação reúne de maneira generosa um conjunto de diagramas produzidos a partir de 1994 e potencializa o mergulho numa terceira margem estética entre palavra, imagem, sons, pequenas espacialidades, murmúrios quânticos, conceitos recolhidos em alguma aurora boreal museológica, poesia sonora, poesia visual através de textos do artista, conversas com outros críticos, curadores e historiadores, imagens, além de informações, digamos, objetivas, se possível forem, do seu processo de pensamento e produção.

Sendo assim, trata-se de uma pequena epopeia gráfica, física, impressa que lida de forma muito elegante e obviamente, inteligente, com dois elementos importantes: a impossibilidade de completude do próprio devir de compreensão total e a consciência fatídica de uma dificuldade operacional do registro em situações onde a experiência, o diálogo e o entrecruzamento fazem parte do processo. Em outros termos, é uma publicação extremamente audaciosa que sabe da sua necessidade de assinalar uma rede infinita de questões, inclusive históricas, mas que reconhece a falta, nesse sentido margeando-a de todas as formas possíveis da letra, da absoluta presentidade da presença e do jogo de experimentação físico-sonora-participativa que o trabalho também vem descobrindo e investindo ao longo dos últimos dez anos.

E é parte dessa consciência que se apresenta a partir do momento que percebemos a indicação no título: 1994-ongoing. Em andamento. Em processo. Em processo de infinitude. De abertura. De expansão. De vaporização. De construção de uma névoa poética

¹Alexandre Sá é artista, psicanalista, crítico e curador. Atualmente é professor do Instituto de Artes da Uerj e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. É membro e coordenador geral do fórum do campo lacaniano de Niterói.



que, numa relação muito específica com o objeto de arte/objeto livro de artista em seu devir fetichista, opta de forma nada solene, por esvair-se; como uma bruma. Para precipitar-se em outros movimentos e outras propostas como a de um livro outro, talvez na página da pele, escrito pelo conjunto de leitores/agentes em novos processos de leitura e assim por diante. Como Brandon LaBelle revela: *“O diagrama começa, mas nunca termina (...) O diagrama é um loop no qual eu entro”*.

E embora no glossário esteja dito que diagrama é uma modalidade de desenho considerado como uma ferramenta de conexão, é possível arriscar que nesse caso, livro e diagrama estejam amalgamados, numa região de indiscernibilidade sonora (também ao manusearmos as páginas). No labirinto livro, a leitura se faz necessariamente, ativo-participante a partir e do seu exercício deambulatório, incompleto, não-linear e rizomático. Sendo assim, é uma referência aos estudiosos da obra do artista, da arte brasileira e da possibilidade de construção de um pensamento gráfico não-linear, que aponta para diversas referências e práticas plurais, para pensar de maneira reinventada e não-menos densa, a relação da arte brasileira dentro do panorama mundial.

Importante destacar que esse devir-colaborativo se deu no processo de idealização e diagramação, realizado em parceria com Will Holder, designer e também editor do livro, junto com Emily Pethick. O design merece atenção, pois embora persiga uma inventividade própria da editora Errant Bodies, auxilia na ampliação e dispersão do espaço gráfico através de seu tamanho físico considerável e de algumas de suas páginas duplas, promovendo a respiração e o tempo necessários para os diagramas e suas práticas de repouso e ativação.

Além disso, há algo de estranho, se também compreendido como aquilo que nos é familiar no objeto-livro, pois o mesmo se situa entre o catálogo, o livro de artista, mas talvez insista em se aproximar de um caderno de anotações expandido, como se fosse possível conciliar pensamento, história da arte, filosofia, biologia, cultura popular, música, afetos e curtos-circuitos em um infinito gabinete de curiosidades, não tão distante da Biblioteca de Babel de Borges.



Uma questão relevante nesse caso, é que a publicação nasceu de uma exposição individual, curada por Miguel von Hafe Pérez e pelo próprio artista no Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, na Espanha, em 2013. Mas para que fosse idealizada, produzida e finalmente impressa, contou com o apoio de diversas instituições: Henri Morre Foundation, Frances Reynolds, Galeria Jacqueline Martin, Arts Council England, Mondriaan Foundation, Stichting Doen e Gemeente Utrech.

Para além de todos os nomes e inevitáveis agradecimentos, é fundamental considerar a força com que o livro consegue explodir a lógica do catálogo de uma exposição, que por sua vez, está muito bem documentada. Mas a riqueza do projeto é exatamente o sem número de referências e informações que estruturam um pensamento aberto e amplo, que dessa vez, escapa de maneira sagaz de uma construção narrativo-teórica de pensamento. Ou seja, as questões que em outras publicações e textos, eventualmente encontraram outro fluxo escrito, talvez mais repleto de meandros verticais, estão todas aqui, ilustradas sem quererem ser ilustração, de maneira quase autônoma, negando habilmente uma circularidade de compreensão e encadeamento.

Tenho defendido com alguma frequência, a fraqueza dos livros de arte quando relacionados a alguma exposição, principalmente, no caso do Brasil. São raros os exemplos de publicações que a partir de um projeto, erigem um manancial teórico/visual para essa e outras gerações. Essa publicação não foi feita no Brasil, mas por um artista brasileiro, em parceria com diversos agentes, através de muita demora e determinação. E exatamente por isso, merece toda a atenção e espera-se, muito em breve, uma publicação em língua portuguesa. Com urgência.