

O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis

Fabício Lemos da Costa (UFPA)ⁱ

RESUMO

O presente artigo trata das criações artísticas no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. No estudo, analisamos as artes que se enveredaram no selvagem para responder às opressões conservadoras na década de 1970. Defendemos que tais revoltas radicais marcaram as obras nas suas particularidades políticas insurgentes, cujo uso de signos foram expressados cifradamente, muitas vezes, haja vista que a censura fazia parte das operações do regime ditatorial. Para isto, enfatizamos tais aspectos na escritura *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (1920-1977), em diálogo com outras artes.

Palavras-chave: ditadura; selvagem; artes; *Água viva*; Clarice Lispector.

ABSTRACT

The present article concerns the artistic creations in the context of the civil-military dictatorship in Brazil. In the study, we analyzed the arts that went into the wild to respond to conservative oppression in the 1970s. We advocate that such radical uprisings marked the pieces in their insurgent political particularities, whose use of signs were encoded, many times, given that censorship was part of the dictatorial regime operations. To this end, we emphasize these aspects in the novel *Água viva* (1973) by Clarice Lispector (1920-1977), in dialog with other arts.

Keywords: dictatorship; wild; arts; *Água viva*; Clarice Lispector.

ⁱGraduado em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012), Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA, 2020). Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5578-8315> | E-mail: fabricao.lemos1987@yahoo.com.br

Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja/ Arco-íris, anjo rebelde, eu quero o corpo/ Tenho pressa de viver. [...] O meu som e a minha fúria, e essa pressa de viver/ E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza/ E arriscar tudo de novo com paixão/ Andar caminho errado pela simples alegria de ser.

Belchior, Coração Selvagem (1977)

No início de nosso estudo, gostaríamos de delinear a questão do dizer cifrado nas expressões artísticas durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Para isto, recorreremos ao texto “Literatura e resistência no Brasil hoje”, de Regina Dalcastagnè (2020). A pesquisadora salienta sobre a criação estética nos anos 1960/1970, em comparação com a ficção contemporânea que trata do tema da ditadura. Ela explica:

De um modo geral, os livros, lá, possuíam uma urgência que não existe aqui. Falavam de um presente que parecia que não acabaria nunca, e, por isso, dobravam-se, doloridos, sobre si. A resistência, então, estava ligada ao ato de falar, às vezes cifradamente, sobre aquilo que não se podia dizer. Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, e de que alguém pudesse ser salvo. (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 25)

Na esteira dos argumentos de Dalcastagnè, apontamos que as expressões artísticas – num tempo marcado pela violência institucionalizada do Estado de exceção – convergiram para criações que se desenvolveram por meio de signos políticos elaborados em certas camadas de dificuldades interpretativas – fora do eixo significativo de maior objetividade. Para Dalcastagnè, a diferença em torno da abordagem sobre a ditadura nos anos 60/70 e na contemporaneidade tem como questão principal o caráter do falar cifrado na ficção produzida no tempo em que se vivia a repressão, enquanto que na geração atual não há necessidade de usar signos que “camuflam” o assunto.

Em nossa pesquisa, consideramos que o aparecimento de animais e vegetais na expressão cultural – décadas de 60/70 – opera nessa particularidade da expressão política cifrada. Para além desses inumanos, enfatizamos a ideia do selvagem, do primitivo ou do bárbaro na esteira dos signos “insubordinadores” no que tange aos costumes moldados em imperativos éticos conservadores, os quais são sempre requeridos em contextos de repressão – totalitarismos e fascismos históricos. Destarte, em diálogo, analisaremos a escritura *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e fotomontagens da artista Anna Bella Geiger, obras que apresentam alusões às “flechas selvagens” radicais, vistas aqui na égide

das revoltas insurgentes na década de 1970. Além das artistas citadas, faremos menção à produção fonográfica dos anos 70. Nosso interesse é apresentar uma espécie de espírito de época – *Zeitgeist* –, em que a representação do selvagem emerge do envolvimento estético-político no período. Em diversos objetos culturais, portanto, a ideia do selvagem tornou-se representativo naqueles “anos de chumbo”. Podemos dizer que a sua presença em diferentes expressões artísticas, no contexto de repressão política, pode ser lida na égide da memória de tempos traumáticos. Nesse sentido, a arte assume um certo “papel” político ao ler o mundo pela óptica da resistência. Então, para a melhor compreensão de determinados fatos sociais e culturais, faz-se necessário a leitura de diferentes criações artísticas, tendo como objetivo, por vezes, a análise comparativa das obras.

Na interpretação dos objetos culturais que foram contemporâneos ao AI-5, é possível reconstruirmos as memórias subjetivas e coletivas, evidenciando nas obras posicionamentos sobre o tempo vivido – o que era possível expressar, pelo menos. Em conformidade com Eurídice Figueiredo (2017, p. 13), em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, interessa-nos verificar a maneira como as artes contemporâneas aos “anos de chumbo” conseguiram “transformar” “elementos relacionados ao trauma em ‘experiência estética compartilhada’”, expressão que a pesquisadora empresta de Maria Rita Kehl. Para Figueiredo (2017, p. 14), “foi contra a falta de liberdade que muitos lutaram”. Em nosso estudo, foi na ausência de liberdade – aprofundada em 1968 – que a representação do selvagem tornou-se assunto de experiência comum entre os artistas brasileiros, podendo ser lido, pois, no umbral da insubordinação.

Figueiredo recorre a Henry Rousso, historiador francês que aborda os chamados “vetores”, os quais auxiliam na “reconstrução voluntária do acontecimento com fins sociais” (ROUSSO *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 13). No início de seu estudo, Figueiredo (2017, p. 13) menciona os quatro vetores postulados por Rousso. São eles: “os vetores oficiais (comemorações, monumentos, celebrações), os vetores associativos (associações e grupos de pessoas interessadas), os vetores culturais (cinema, literatura, televisão) e os vetores científicos (produção de livros de história e manuais escolares)”. Em seu livro, a pesquisadora trabalha com os “vetores culturais”, focando num *corpus* literário selecionado, em que para ela apresenta a “expressão de uma subjetividade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13). Para a nossa reflexão, temos interesse também pelos vetores culturais, mas incorporamos na presente abordagem a literatura, a fotomontagem, a produção musical e outros elementos artísticos da indústria fonográfica – a arte da capa de disco. Em suma, analisaremos as imagens selvagens em diferentes obras – com

destaque para *Água viva*, de Lispector – dos anos 70, as quais revelam politicamente as memórias e certas “táticas” de resistência. De acordo com Nadine Habert em *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*,

No que diz respeito à produção cultural, várias foram as formas de resistência que os autores críticos usaram para se contrapor à política e ideologia do regime e para fazer chegar ao público suas mensagens [...] Entrelinhas, duplos sentidos, trocadilhos, mensagens cifradas: para o bom entendedor meia palavra tinha que bastar. (HABERT, 2006, p. 38)

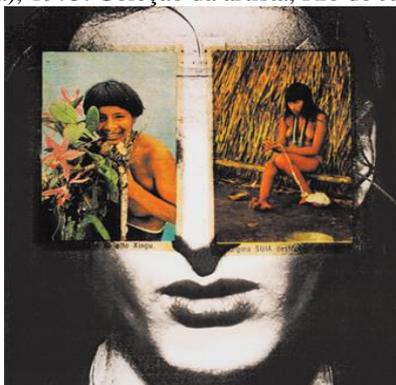
Água viva, escritura publicada pela primeira vez em 1973, apresenta a história da personagem-pintora que “aceita” o chamado orgânico, sobretudo vegetal, assim como a potência selvagem inauguradora da vida instintiva, da liberdade e do prazer. Seleccionamos dois fragmentos que mostram aquilo que chamamos de “político-selvagem” no projeto estético da autora de *Perto do coração selvagem* (1943): “Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: ‘selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais’. Isto te diz alguma coisa?” (LISPECTOR, 1976, p. 30). Em continuação, a narradora relata: “É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser” (LISPECTOR, 1976, p. 31). Diante dos citados trechos, faz-se mister pensarmos que *Água viva* apareceu no cenário literário nacional no período ditatorial, após a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968 – momento mais duro do regime autoritário, quando as artes sofreram as mais diversas experiências de perseguições – Início dos “Anos de Chumbo”¹. Em 1973, quando da publicação de *Água viva*, no plano político militar, Emílio Médici governava (1969-1974) com “linha dura” o país, tornando-se conhecido por continuar e fortalecer os aparatos de repressão, a exemplo da censura.

Em 14 de dezembro de 1968, o *Jornal do Brasil* [Ano LXXVIII – Nº 213]², publicou o Ato Institucional nº 5. No artigo 5º, lê-se: “proibição de atividades e manifestações sobre assuntos de natureza política” e “liberdade vigiada”. Luise Malmaceda e Paulo Miyada em texto publicado no catálogo da exposição *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* (2019, p. 24), curadoria deste último, chamam a atenção para vários tipos de escritos “cifrados” na mesma página do “Ato”. Coordenado pelo editor Alberto Dines, lemos: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º, em Brasília. Mín.: 5º, nas Laranjeiras.” (Parte superior da página), “Ontem foi o Dia dos Cegos” (Parte inferior

da página), além do título “Hora dramática”, que acompanha uma notícia sobre o jogador Garrincha sendo “expulso quando o Brasil vencia o Chile na Copa de 62”.

Neste tempo “dramático”, encontramos o trabalho de Anna Bella Geiger. Consideradas uma espécie de cartografia do “belo-selvagem” na arte brasileira dos anos 70, as criaes de Geiger evidenciam a importância da cultura ameríndia em seus cartões postais e fotomontagens, como verificamos na obra abaixo:

Figura 1 - GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls e Boys*, seis fotomontagens, 10 x 15 cm (cada), 1975. Coleo da artista, Rio de Janeiro



Fonte: catálogo da exposio *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019, p. 245).

Na fotomontagem, destaca-se a presença de mulheres indígenas colocadas em sobreposio ao rosto de uma mulher não-indígena. Como percebemos em várias de suas criaes, as imagens dos ameríndios engendram políticas que questionam valores herdados da vida colonizada. Ainda sobre a questão do dizer cifrado no contexto histórico aqui enfatizado, Estrella de Diego em “Sobre o mito do pertencimento: outras formas de ser feminista”, texto publicado no catálogo da exposio *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*, curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, afirma: “ evidente que a obra de Geiger se organiza em torno a propostas políticas não raro camufladas, talvez porque, na década de 1970 no Brasil, devido à situao política, tudo tinha que ser camuflado” (DIEGO, 2019, p. 68). Concordamos com o ensaísta em relao ao processo de “camuflagem” esttico-política quando o tempo vivido – com opressão – marcou a maneira de expor criticamente as experiências sociais pela égide dos signos “encobertos”, os quais se mostram potencialmente insurgentes – dados como operao radical.

A imagem do indígena é crucial na arte conceitual de Anna Bella Geiger. Numa época em que o ameríndio foi constantemente noticiado como assunto complexo da política nacional, a artista colocou-o no centro do debate – problematizando, por

fotografias e cartões postais, o jogo duplo daquilo que se informava sobre os povos originários naquela década, momento da construção da Transamazônica pelo governo dos militares. Sob este dado, em decorrência das notícias que disseminavam imagens dos indígenas imersos numa realidade distante e quase intocável no ambiente natural, de outro lado, formulavam-se críticas ao avanço das práticas de segregação e violências para com eles. Em Geiger, assim, o indígena aparece no bojo dessas críticas, na medida em que o seu modo de vida comunicava, nos anos 70, um longo questionamento acerca das noções de progresso. Vale ressaltar que o indígena foi visto como “entrave” para a política militarista. Dária Jaremtchuk (2007) aborda sobre a figura do ameríndio na obra de Geiger em *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*:

A questão indígena esteve insistentemente na pauta de notícias e denúncias na década de 1970. Tornou-se um problema de alargadas proporções e discutido tanto nos meios de comunicação, como no circuito da arte. Imagens de índios tornaram-nos sinônimos de “espécies” raras, modelos de brasilidade telúrica colecionáveis, transformadas em decalques infantis. Mas, em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, Anna Bella Geiger revela-os como figuras percíveis, rompidas, descontextualizadas e decalcadas em espaços impróprios. Esse deslocamento das figuras operado por Anna Bella recorta-se contra um pano de fundo: apesar da censura e do controle dos meios de comunicação, as notícias sobre os índios estiveram na mídia da época. O incentivo do governo militar à ocupação da Amazônia, a construção da Transamazônica, a problemática da demarcação das terras indígenas, a invasão de suas terras e o extermínio de tribos inteiras, provocaram indignações e protestos [...] Se por um lado veiculava-se e enobrecia-se a imagem do índio como protótipo de autêntica brasilidade nos postais e adesivos vendidos em bancas, por outro, os interesses financeiros e políticos ficavam evidentes diante das notícias produzidas pelos meios de comunicação. Esta operação político-ideológica tornou-se tema e matéria também no meio artístico. (JAREMTCHUK, 2007, p. 99-100)

De acordo com os argumentos da pesquisadora, o assunto indígena fez parte do imaginário político e social daquele período, sendo tema que estava no “ar”, o qual foi “capturado” politicamente pela criação artística. Nessa direção, podemos afirmar que na década de 1970 a imagem do indígena tornou-se metáfora, ou ainda, signo da liberdade – mesmo num ambiente tão “seco” e hostil. Para esta discussão, vale a pena buscarmos os apontamentos de Silviano Santiago (1982, p. 53) no ensaio “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”. Sobre a produção estética em tempos de “chumbo”, o crítico explica que a forma ficcional do “realismo mágico” nos anos 70 está relacionado à urgência pela expressão metafórica, dado que o falar abertamente significou “perigo e a saída só pode ser vislumbrada metaforicamente no texto do ‘sufoco’”.

Imbuídos da imagem “selvagem”, muitos artistas mostraram em vários de seus trabalhos, assim, as possibilidades metafóricas que puderam dizer veladamente as propostas críticas ao abafamento da vida, onde a ideia da existência “insubmissa-selvagem” apresenta, no plano da arte, elos fortes com a história do modernismo dos anos 1920, quando o elemento insurgente foi requerido por Oswald de Andrade na sua “máquina de guerra”³³ “crítico-textual-antropófaga”, cuja política “ameaça a catastrófica estabilidade do mundo”, segundo afirma Eduardo Sterzi (2022, p. 22) em *Saudades do mundo*. Nela, o “ser-selvagem” surge como “singularidade”, não carregando traços de “identidade”, conforme comenta ainda Sterzi (2022, p. 173).

Prefiguram-se nesses atos de revoltas e resistências, então, formas do selvagem que ajudam a compreender o contexto histórico da ditadura, sendo a arte encaminhada politicamente pela via da não alienação sensorial. Da anti-alienação nas artes, recorremos aos apontamentos de Susan Buck-Morss (2012, p. 176) em “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. À luz do pensamento de Benjamin, ela explicita: “os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”. Neste ínterim, comunga-se neste resistir pelo sensorial a politização da arte que se concentra na luta antifascista, na qual, por sua vez, nega a estetização da guerra – desvalorizadora da vida, isto é, seu mais autêntico e pulsante apego ao existir junto ao que vive – humanos e inumanos.

Vale ressaltar que a politização artística deve ser compreendida nas articulações que a fizeram deixar de enveredar-se pela práxis da “ritualização”, à maneira de como era vivenciada na Antiguidade Grega, por exemplo. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 171) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a perda ritualística da arte leva à transformação no que diz respeito à sua “função social”, passando a possuir viés político. Sabendo que a arte foi “capturada” para servir ao “espírito fascista”, sobretudo na estetização da guerra e no elogio da “higienização” do mundo, ainda segundo o pensador alemão no referido estudo, os trabalhos estéticos, por outro lado, “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Quando ditaduras se espalharam pelo Cone Sul em meados dos anos 60/70, a arte respondeu politicamente por meio de seu espírito “selvagem-insurgente”. Para isso, fez da radicalização da vida “indomesticada” a ponta de lança da existência antifascista. Nela, a liberdade – do tipo não-liberal, não-capitalista, não-burguesa e não-mercadológica –

assume um movimento singular pela existência ligada profundamente à vida nua e crua.

Em *Água viva*, lê-se:

A vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva de vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio. (LISPECTOR, 1976, p. 82)

Pensar a não ocidentalização da vida pela óptica da perspectiva oriental coaduna-se na proposta da liberdade engendrada na selvagem existência movida pela saída da imobilidade, ou seja, do sedentarismo que faz do indivíduo um ser “castrado” nos seus desejos – resultando nas culpas e tristezas. Neste bojo, a “vida oriental” requerida na escolha da liberdade autêntica contesta os purismos e ideias estabelecidas em metafísicas que não admitem a diferença e a mistura. Nesse sentido, faz-se necessário problematizar o excesso da “lógica da identificação e exclusão” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 13), motor das articulações fascistas.

Contextualmente, vale a pena apontar que nos anos 70 vivenciou-se uma importante mudança crítico-teórica com o pós-estruturalismo. Nesse momento, potencializou-se o pensamento lançado por “políticas da alteridade”, como fundamenta Heloisa Buarque de Hollanda em “Feminismo em tempos pós-modernos”:

A partir da década de 1970, começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da “alteridade” [...] Podemos dizer mesmo que, nos últimos anos, é inegável no quadro da reflexão teórica das ciências sociais e humanas a evidência de uma progressiva e sistemática desconfiança em relação a qualquer discurso totalizante e a um certo tipo de monopólio cultural dos valores e instituições ocidentais modernas. (HOLLANDA, 1994, p. 8-9)

Somado a este ambiente político-teórico, ressaltam-se as revoluções femininas que ocorreram no século XX, assim como as vertentes teóricas pós-coloniais que tiveram uma importante recepção na América Latina em decorrência de novas posturas intelectuais não eurocêntricas. Além disso, vale lembrar que nasce entre os anos 60/70 um novo sujeito ético, o qual se reanima no espírito “rebelde” de Maio de 68⁴. No Brasil, as “revoltas” desse indivíduo ético, como temos defendido, voltam-se às flechas lançadas nos movimentos das liberdades que reclamam mudanças de posturas sociais, como se apresenta em *Água viva*: “o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo” (LISPECTOR, 1976, p. 17). São emblemáticas as obras de Geiger dos anos 70, as

quais dão conta desse interesse pelo uso da flecha, imagem da vida guerreira, nativa e livre. Em contraposição à figura do indgena “estático” e “homogêneo”⁵ dos cartões postais veiculados no período militar no Brasil, Geiger experimenta, em performance, do ser “guerreiro-nativo”. Em alusão ao mencionado aspecto, Estrella de Diego alude:

Ela também questiona os papéis de gênero quando imita o gesto de um guerreiro que se apresenta com arco e flecha: também ela, uma insólita guerreira. Definitivamente, qualquer um pode ser um guerreiro – basta parecer guerreiro. E qualquer um pode ser “nativo” – basta parecer “nativo”. (DIEGO, 2019, p. 65)

Nas obras reproduzidas abaixo, vemos melhor esta questão:

Figura 2 - GEIGER, Anna Bella. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 18 cartões-postais, 10 x 15 cm (cada), 1976-1977. Coleção da artista, Rio de Janeiro.



Fonte: capa do catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019).

Figura 3 - GEIGER, Anna Bella. *Indianer*. Fotomontagem, 24 x 25cm, 1976. Coleção da artista, Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019, p. 243).

Nos anos 1970, em diálogo com as obras de Geiger, a representação da liberdade por muitos artistas esteve relacionada à imagem do primitivo, bárbaro e selvagem, cuja

existência encontra-se envolvida, muitas vezes, ao não utilitarismo. Vejamos como a narradora-personagem de *Água viva* apresenta a sua liberdade:

Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo. (LISPECTOR, 1976, p. 25)

A expressão do selvagem quando do endurecimento da censura no Brasil mostra-se um interessante e eficiente dispositivo político-estético que se conjuga no desejo de liberação dos moralismos que atravancam a vida entregue à emancipação e às experiências no mundo por alteridades: “sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo” (LISPECTOR, 1976, p. 12). Podemos afirmar que o signo “bárbaro⁶” – sem nenhuma conotação pejorativa – é mola propulsora da defesa do existir fora da unidade, hierarquia e poder – elementos da constituição dos sistemas colonizadores e também dos fascismos históricos. Assim, é particular a forma do selvagem nesse panorama artístico-cultural, já que há nesse uso artimanhas ético-políticas cifradas, sendo diferente, por exemplo, das criações contemporâneas que se valem do indígena “insubordinado”, a exemplo da tela *A primeira missa* (2014), de Luiz Zerbini, reproduzida abaixo:

Figura 4 - ZERBINI, Luiz. *A primeira missa*. Acrílica sobre tela, 200 x 300 cm, 2014. Coleção do artista.



Fonte: Desartes, 2020.

Propondo uma revisita à pintura *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, Zerbini proporciona debates políticos pontuais na presente geração, talvez estimulado pelas viradas animais e vegetais na cultura e a questão ecológica mais geral, que na tela pode ser sugerida pela representação de um enorme peixe que envolve a

mulher indígena, assim como o abundante uso de plantas. Na paisagem fortemente vegetal, o colonizador se encontra com as mãos amarradas, enquanto uma cobra “toma conta” de sua cabeça. Por outro lado, comparando com a década de 1970, contemporaneamente, não há necessidade de cifrar o signo indígena para expressar desejos de liberdades que outrora foram tolhidos por um conservadorismo ditatorial em vigor no país. Não estamos querendo dizer, com isso, que na atualidade inexistam qualquer tipo de censura; no entanto, numa democracia recente, as expressões artísticas não precisam passar por censores que servem à institucionalização do poder mediante “atos institucionais”, como aconteceu mais fortemente nos “Anos de Chumbo”.

Da censura em criações dos anos 70, tratamos, no artigo intitulado “O Futuro de Martim: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (2022, p. 199), a respeito do conhecido caso que envolveu o LP *Joia* (1975), de Caetano Veloso, o qual teve a capa questionada tendo o nu como motivo. Censurou-se a capa, mas a canção “Joia” permaneceu. Selvagemmente, diz:

“Joia”
Beira de mar
Beira de mar
Beira de maré na América do Sul
Um selvagem levanta o braço
Abre a mão e tira um caju
Um momento de grande amor
De grande amor

Copacabana
Copacabana
Louca total e completamente louca
A menina muito contente
Toca a coca-cola na boca
Um momento de puro amor
De puro amor
(VELOSO, 2022, p. 352)

Sobre *Joia*, o *Jornal do Brasil*, edição de 07 de agosto de 1975, noticiou uma denúncia realizada por Rogério Nunes, diretor da censura. Na história do impedimento desse álbum influenciado por um disco musical das tribos do Xingu, a capa precisou sofrer modificações. Mudou-se para um todo branco e com apenas três aves de tom azulado. No alto, o título *Joia*. Eis um recorte do jornal:

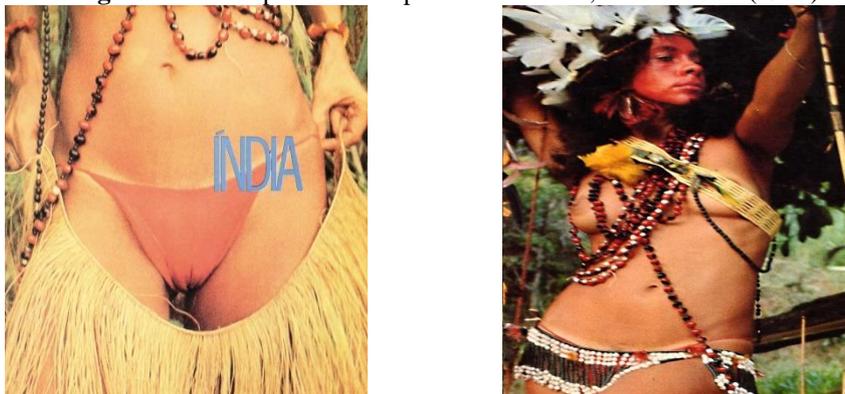
Figura 5 - Recorte do *Jornal do Brasil* de 7 de agosto de 1975, p. 7, nº.121.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. 1975

No cenário musical brasileiro, o embargo da capa e contracapa do LP *Índia* (1973), de Gal Costa, é um caso emblemático no que diz respeito à censura na atividade fonográfica. Vejamos as imagens (fotografias de Antonio Guerreiro), onde a artista aparece com adereços indígenas e seios à mostra:

Figura 6 e 7 - Capa e contracapa do disco *Índia*, de Gal Costa (1973)



Fonte: Estadão, 2018.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 13 de dezembro de 2018, Roberto Menescal, diretor artístico da gravadora Polygram na época, conta um pouco sobre os entraves na produção de *Índia*. Intimidado por Solange Hernandez, agente da censura, ele diz que os maiores problemas se materializaram nas fotografias. Na entrevista ao jornal, Menescal explica: “Ela disse que não aprovaria de jeito nenhum. ‘Pô, uma artista com os seios de fora?’, e eu respondi ‘Mas é uma índia! Você quer que a índia esteja de sutiã?’” (2018, *on-line*). O disco foi liberado para a comercialização, mas foi vendido num saco azul com as informações – em letras pretas – “Gal Costa” e “Índia”. Segundo relata Menescal (2018, *on-line*), a ideia do plástico azul foi dele: “Eu disse: ‘E

se fizéssemos uma capa de plástico sobre a capa original, que não deixasse a imagem aparecer?”. Aceitando a condição, a agente declarou: “Você é responsável! Se sair alguma coisa que der para ver (os seios), eu vou te prender!”.

A exemplo da restrição de *Joia* (1975), o motivo foi o mesmo: o nu. É importante ressaltar que no ano seguinte ao aparecimento de *Índia* (1973), Gal Costa gravou a canção “Joia” em *Cantar* (1974), produção de Caetano Veloso e Perinho Albuquerque. Nesse gesto, percebemos que a ideia do selvagem continuava muito viva na cultura brasileira desse tempo, expressando os desejos de liberdade daquela geração – estimulada por uma revolução do comportamento nos anos marcados por tolhimentos e violências traumáticas, “época estranha de censura” (2018, *on-line*), conforme resalta Antonio Guerreiro.

No conjunto da ficção clariciana, o selvagem faz parte do projeto da autora de *A Paixão Segundo G.H.* (1964) desde o início de sua carreira literária. Por outro lado, vale lembrar que nos anos 70 a mencionada ideia do selvagem tornou-se assunto comum nas criações de diversos artistas brasileiros. Nessas obras, o mundo “primitivo” enveredou-se também com o orgânico vegetal: “e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita” (LISPECTOR, 1976, p. 46-47). Enfatizamos aqui a década de 1970, no entanto, o “primitivo” aparece como tema da insurgência rebelde e da “inconstância da alma selvagem”⁷ desde os anos 1920, sobretudo com Oswald de Andrade: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1978, p. 16).

Entretanto, foi na década de 1960⁸ e principalmente na geração posterior que a presente questão passou a ser mais evidente em diversas artes. Em suma, se a escritura *Água viva* precisa ser lida dentro de um projeto⁹ literário clariciano mais amplo, entende-se que nos anos aqui enfatizados o texto ganha força de participação numa política cultural que singularizou o selvagem, visto como artifício radicalizador do anti-poder. É por meio da liberdade selvática que lemos o fragmento de *Água viva*:

Quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje.

[...]

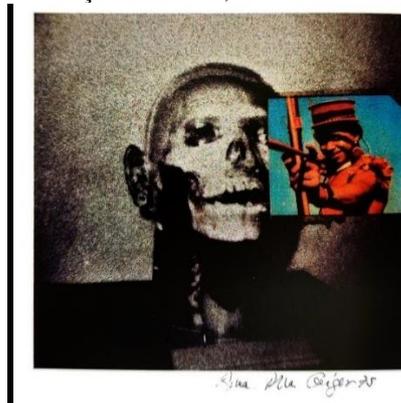
Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. (LISPECTOR, 1976, p. 20)

A radicalidade de *Água viva* prefigura, na esteira de Florencia Garramuño (2021, p. 146-147) em “Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima”, o chamado à existência impessoal, tendo em vista que “o estado natural” inaugura a “singularidade sem pertencimento”. Logo, o viés radical na escritura de 1973 comunica um “espírito de época” interessado pelo lado anônimo – visto como potência da liberdade selvagem. Ao interpretar *Água viva*, Garramuño afirma:

Temos que ver nesse relato que deprecia toda organização hierárquica um impulso claramente democrático – talvez precisamente por isso aprofundado por Clarice, como confrontação, em plena ditadura – e inclusive onde o exercício radical de escrita faz da impessoalidade narrativa sua grande conquista. (GARRAMUÑO, 2021, p. 147)

Assim, num tempo em que a vida fora depreciada pelo regime ditatorial, a referência à existência selvagem indicou qualquer desejo de manter o instinto vivo plenamente ligado às formas contestadoras – politicamente convocadoras do existir no “instante já”. Ao contrário da máquina “mortal-destrutiva” do pensamento “fascista-ditatorial”, advinda com o golpe militar de 1964, temos a “máquina” que deseja a vida nua e guerreira, como sugere a fotomontagem de Geiger:

Figura 8 - GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls e Boys*, seis fotomontagens, 10 x 15 cm (cada), 1975. Coleção da artista, Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da exposição Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena (2019, p. 246).

A concepção do signo selvagem referente à vida não catequizada, para lembrarmos da passagem¹⁰ do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, corrobora, na década de 1970, uma abordagem política que anima uma ética postulada na antifascista singularidade do existir sem apego às submissões da ordem por imperativos “sabotadores” da liberdade – o experimentar de sensoriais momentos presentes, os quais são pautados na oposição aos aprisionamentos.

Em diálogo com Michel Foucault, Carlos José Martins (2009, p. 59) argumenta em “Figurações de uma atitude filosófica não-fascista”: “Uma ética do desprendimento e não da conversão. Uma ética da singularidade e não uma lei universal invariante. Uma ética do acontecimento e não transcendental”. Em articulação com esta ética antifascista, consideramos que a vida anônima e impessoal de que fala Florencia Garramuño (2021), no estudo já citado anteriormente, apresenta uma “ética” envolvida com instantes que permitem os erros – aliás, só erra quem tem coragem de andar, movimentar-se, viajar, quem sabe, tornar-se nômade: “As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. [...] Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-se” (LISPECTOR, 1976, p. 80).

Encontra-se, nessa atitude, a vocação à vida não fascista, na medida em que o “arriscar” aponta também para o “modo integral” do viver em liberdade, conforme sublinha Seligmann-Silva (2019, p. 65). Evidenciam-se nessas atitudes os lances que ensaiam a existência desgarrada das submissões sociais – inventadas para classificar o indivíduo dentro de normas moralizantes que o impedem de exercer os seus desejos fora do poder. Situa-se aqui o caráter rebelde que rejeita a vida amarrada em submissões e armadilhas do “essencialismo”, pois o corpo “está reconciliado consigo mesmo, soberano, livre, independente, autônomo, contente de ser ele próprio” (ONFRAY, 2001, p. 14). Resgata-se nesse orgulho de ser “artisticamente selvagem” dos anos 70, por vezes, a conhecida crítica oswaldiana expressa ironicamente no poema *Erro de português*, cujo ato de vestir significou as primeiras repressões conservadoras impostas ao povo ameríndio. Ei-lo:

Erro de português
Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português
(ANDRADE, 1974, p. 177)

Dessa forma, a política selvagem que se constitui na arte de 70 engendra a mesma crítica de Oswald de Andrade aos imperativos opressores das visões centralizadoras, conservadoras e hierárquicas que são verificadas na história ocidental. Por outro lado, revelam-se nas lutas insurgentes a urgência na formulação de críticas “veladas” às violências institucionalizadas pela ditadura. De maneira geral, podemos considerar que o

“ataque” é direcionado também ao pensamento colonial, motor das opressões. Por visão ocidental, entendemos aquela que alimenta o espírito “castrador-capitalista”, aqui pensado na esteira de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 356) em *O Anti-Édipo*. Trata-se, para eles, “do ódio contra a vida, contra tudo o que é livre, que passa e que flui”. Com eles, questionamos o divã freudiano que reanima a figura de Édipo, imagem da tristeza, da culpa, do sedentarismo, em suma, das vidas conjugadas em faltas. Animados por seus argumentos que sugerem a ânsia pelo existir ao “ar livre”, pensamos que o “belo selvagem” tem como questão fundamental o ânimo em neutralizar a visão ocidental – o processo que tentou fazer do indígena um novo “Édipo” dos trópicos. Em *O Anti-Édipo*, os pensadores franceses sublinham:

O mesmo ocorre nas zonas periféricas do capitalismo, onde o esforço feito pelo colonizador para edipianizar o indígena, Édipo africano, acha-se contrariado pela dilaceração da família segundo as linhas de exploração e de opressão sociais. Mas é no centro mole do capitalismo, nas regiões burguesas temperadas, que a colônia devém íntima e privada, interior a cada um. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 357)

Partindo desses pontos levantados por Deleuze e Guattari, o que se encontra no bojo da crítica à normatização da vida “burguesa-ocidental-capitalista”, portanto, é a permanência da “colônia interior edipiana”, a qual se mostra o alicerce da vida fascista – tão requerida em situação de repressão política pela Extrema-Direita, a exemplo do que ocorre no Brasil com o aparecimento do “bolsonarismo”. Assim, diante da sociedade que se elabora no fascismo, defendemos que *Água viva* participa da valorização da liberdade do indivíduo preocupado no “cuidado de si”, ficcionalmente prefigurado pela égide da impessoalidade, da desclassificação, do contágio com os inumanos, por fim, na pulsão selvagem.

Água viva é escritura que comunica o seu tempo: “*e eu selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para a frente e para trás sem fronteiras. Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas*” (LISPECTOR, 1976, p. 90, grifo nosso). Como situamos no fragmento, a liberdade arrolada no “espírito selvagem” da “personagem-pintora” se opõe ao “tempo seco”, diríamos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar. Ao invocar o selvagem de si mesma, a mulher expõe ficcionalmente o que estava no ar naquele contexto cultural: a luta pela insubmissão.

Em conformidade com os argumentos de Eduardo Jardim (2017, p. 106), vale ressaltar que as formas singulares de luta contra a ditadura no trabalho criativo de diversos

artistas significou um “recuo” mais denso para as camadas da “subjetividade”, na medida em que a participação política no Brasil – pública, direta e coletiva – tornou-se impossível nos anos 70. Segundo o que temos defendido, acreditamos que o tema do selvagem pode ser lido como “forma de contra-ataque” em relação aos sistemas autoritários. De acordo com o nosso entendimento, o selvagem ganha força de luta, independentemente do recorte histórico – podendo ser sempre atualizado quando do fortalecimento do fascismo de quando em quando. Assim, embora não trate especificamente do tema aqui defendido, interessa-nos o que afirma Jardim (2017, p. 101) sobre “formas de contestação que tinham por alvo não apenas a ditadura militar, mas todas as instituições consideradas opressivas”.

O modo selvagem em *Água viva* intui na vida íntima da personagem um desafio ao tempo de opressão. Apontando o corpo instintivamente, a mulher torna-se autônoma numa ética valorizadora do corpo “feminino-radical”, não mais aceitando ser mera observação corporal – aspecto presente na história da arte ocidental. Em tom de alerta, a pintora declara o seu “envolvimento” com a vida:

Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade.

[...]

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva. (LISPECTOR, 1976, p. 27)

A sexualidade emitida pela natureza em *Água viva* estimula a vida “intensa-sensorial”. Para isto, a narradora-personagem alimenta por si mesma a “densa selva” erótica que se contraria à repressão arbitrária. Há nesses atos de revoltas insurgentes-radicais, assim, um pleno ataque à “cultura masculina-patriarcal”, segundo afirma Andrea Giunta (2018, p. 256) em *Poéticas de resistência*, texto publicado no catálogo *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. No referido estudo, Giunta aponta sobre os corpos femininos resistentes: “corpos poeticamente emancipados do mandato social possibilitaram a subversão dos parâmetros repressores do aparato estatal ditatorial”. Em conformidade com o argumento da curadora e pesquisadora, defendemos que Clarice Lispector participa dessa luta pelo corpo emancipado, a exemplo de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), romance

que enfatiza a liberdade singular no rumo do aprendizado. Nele, a existência anti-burguesa é “ensaiada” por meio da relação entre Lóri e Ulisses:

– A meu ver, você não pertence a nenhuma classe, Ulisses. [...] você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade? – Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. (LISPECTOR, 1969, p. 174-175)

A escritura de 1973, pois, reafirma o projeto estético clariciano, possibilitando a construção de novas formas de experimentar o mundo – no contágio com os outros. Aproveitamos para apontar que nessas menções às liberdades, em sintonia com o conjunto de sua obra, ficam evidentes certas visões ideológicas sobre o estar no mundo, afinal, “a ideologia não é apenas a força do opressor, mas, além disso, a resistência do oprimido [...] Qualquer produção, seja literatura ou científica, inevitavelmente se relaciona com a ideologia do autor, em maior ou menor grau” (SCHARGEL, 2022, p. 14). Sobre o posicionamento político-ideológico de Clarice Lispector, é emblemática a fotografia que mostra a autora na passeata dos Cem Mil contra a ditadura militar, em 22 de junho de 1968. Em *Clarice: uma vida que se conta*, Nádia Battella Gotlib (1995, p. 379-383), ao analisar a imagem referida, expõe o envolvimento político da escritora – carregado por tensões e um engajamento que diríamos singular. Na citação seguinte, a pesquisadora relata sobre o ato político de Clarice Lispector no protesto de 68, meses antes da instalação do AI-5:

Em meio a tanta gente, sensibilizada pela mobilização política, Clarice sai de casa, faz a caminhada com o grupo até o Palácio, mas guardando um denso olhar para dentro, reservadamente. A seta que atinge o alvo, através dessa “trajetória” pelo centro do Rio de Janeiro e por tantos textos de engajamento social e político, Clarice manifesta na própria imagem do seu ser, a figura da sombra vigilante: “o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo”. E de um modo especial: “Retida, sim, e por isso mesmo mais violenta”. (GOTLIB, 1995, p. 382)

Por fim, *Água viva* acentua o caráter crítico em relação às sujeições sociais – impostas patriarcalmente e colonialmente aos indivíduos em contextos politicamente repressivos, sobretudo. Nessa criação, o selvagem é flecha insurgente no que tange às formas encobertas no dizer – configurado em contra-ataque ao viés fascista do regime autoritário. Ao mostrar-se instintivamente selvagem, a escritura de 1973, intitulada primeiramente de “Objeto Gritante”, inventa um mundo livre na história da personagem-

pintora. Na narrativa, invoca-se o elo que grita as tantas liberdades contagiantes: “o que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente” (LISPECTOR, 1976, p. 104). Diante do presente trecho, perguntamo-nos: Ao decorrer do Estado de exceção no Brasil, quem ouviu a liberdade urgente e selvagem de Clarice Lispector? No amargor de novos fascismos do nosso tempo, arriscamos uma resposta: quem soube viver o instante-agora – o “tema de vida” (LISPECTOR, 1976, p. 8).

Referências:

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. Erro de português. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 177-177.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Polícia recolhe capa de LP por obscenidade. Figura 5. 1975. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=59331. Acesso em: 01 de maio de 2023.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-222.

COSTA, Fabrício Lemos da. O Político Selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em “Os Selvagens”, de Olga Savary: um estudo comparativo. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 20, n. 1, p. 16-33, 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. O futuro de Martin: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector. *Entreletras*, Araguaína, v. 13, n. 2, p. 191-212, mai./ago., 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Literatura e Ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 17-30.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIEGO, Estrella de. Sobre o mito do pertencimento: outras formas de ser feminista. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019, p. 60-69.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; Puc Rio, 2021, p. 363-376.

GIUNTA, Andrea. Poéticas de resistência. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca, 2018, p. 251-258.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

KER, João. Índia de pele morena, uma Gal fatal. No corpo e na voz. Figura 6 e 7. *Estadão*. 2018. Disponível em: <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corpo-e-na-voz>. Acesso em: 30 de abril de 2023.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

MARTINS, Carlos José. Figurações de uma atitude filosófica não-fascista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 51-61.

MALMACEDA, Luise; MIYADA, Paulo. Sem título. In: MIYADA, Paulo (Org.). *AI-5 50 Anos: Ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 24-24.

ONFRAY, Michel. *A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*. Figuras 1, 2, 3 e 8. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 47-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Toda comunidade é fascista? um elogio do nomadismo*. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

SEMINÁRIO HISTÓRIAS DO BRASIL: MASP. Figura 4. *DasArtes*. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/seminario-historias-do-brasil-masp/>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

SCHARGEL, Sergio. *O fascismo infinito, no real e na ficção: como a literatura apresentou o fascismo nos últimos cem anos*. Porto Alegre: Class, 2022.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

VELOSO, Caetano. Joia. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 352-352.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ Cf. HABERT, 2006, p. 29: “O uso permanente de instrumentos como o AI-5, e outros decretos que ampliavam o alcance da censura, combinava-se a vários outros mecanismos de repressão, coerção e vigilância permanente que criou um clima de terror e autocensura.”

² Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=126463. Acesso em: 16 de junho de 2023.

³ Cf. STERZI, 2022, p. 32.

⁴ Cf. ONFRAY, 2001, p. 179-180: “Maio de 68 descobriu a difusão generalizada do poder e fez dele, onde ele se encontra, uma ocasião de questionamento, de crítica [...] o poder se mostrou em todo lugar; se era preciso combatê-lo, tratava-se de persegui-lo em todo canto. Daí uma obrigação de pensar de outra forma as modalidades da resistência ou da insubmissão.”

⁵ Cf. DIEGO, 2019, p. 62: “Na lógica do sistema colonial, os postais não mostram os ‘nativos’ como são; em vez disso, os ‘nativos’ acabam sendo como mostram os postais: homogêneos e previsíveis, separados por gêneros e com papéis claramente atribuídos pela lógica colonial. Aceitando, em suma, seu papel de ‘nativos’”.

⁶ Na música brasileira dos anos 1970, é importante lembrar do grupo Doces Bárbaros, constituído por Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e Caetano Veloso. Entre tantas músicas, o grupo tinha no repertório as canções “Os Mais Doces Bárbaros” e “Um índio”.

⁷ Emprestamos a expressão de Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 206), desenvolvida em seu livro intitulado *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. A “inconstância”, para o antropólogo, à luz das reflexões de Clifford, justifica-se na noção de “troca”, não de “identidade substancial”.

⁸ Ver o nosso estudo “O Político Selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em ‘Os Selvagens’, de Olga Savary: um estudo comparativo” (2022). No artigo, analisamos duas obras em que o selvagem é debate comum.

⁹ Não podemos esquecer que a “imagem selvagem” no projeto estético de Clarice Lispector está presente desde a sua primeira obra – *Perto do coração selvagem* (1943).

¹⁰ Cf. ANDRADE, 1978, p. 13-19: “Contra todas as catequeses [...] contra a realidade social, vestida e opressora.”