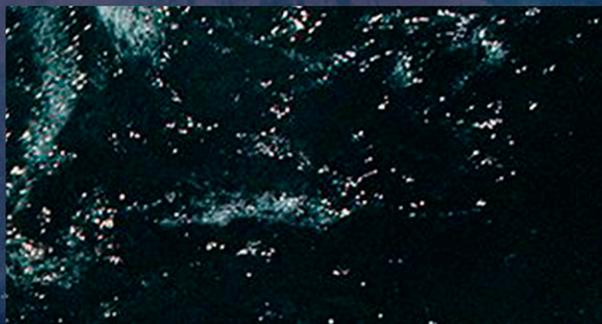


Charles Monteiro | Carolina Etcheverry (Orgs.)



ARTE E CULTURA VISUAL

NO
BRASIL DOS
ANOS 1970



Este livro nasceu a partir da proposta de seminário Arte, Fotografia e Cultura Visual no Brasil nos anos 1960-80, ofertado aos alunos do Programa de Pós-Graduação em História, da PUCRS. Tal seminário tinha como proposta refletir, através de textos teóricos e de um conjunto de artistas e suas obras, sobre as principais questões que marcaram a produção artística brasileira entre os anos 1960 e 1980, entre elas a relação entre arte e política, arte e cultura de massa, arte e corpo. Procuramos, a partir de diversas leituras e análise de imagens, problematizar a reorganização do campo da fotografia no Brasil nesse período, buscando compreender as relações entre fotojornalismo, fotodocumentarismo e artes visuais no contexto de mudanças mais amplas na cultura visual e em relação às dinâmicas políticas e sociais. Esperamos que as reflexões aqui propostas por esse grupo distinto de pesquisadores, cujos interesses ecoam a diversidade possível no campo de pesquisa em ciências humanas, seja também de interesse de outros pesquisadores que possam se beneficiar com a leitura. Esperamos que o livro também fortaleça a benéfica e necessária intersecção entre história e história da arte, aqui especialmente enfocando as artes produzidas durante o regime de exceção que existiu no Brasil de 1964 até 1985 e cujos ecos infelizmente escutamos fortemente até hoje.



editora  fi.org



Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970



Série

História, Cultura & Identidades

Diretores da Série

Prof. Dr. Niltonci Batista Chaves

Departamento de História, UEPG

Profa Dra. Valeria Floriano Machado

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação-UFPR

Comitê Editorial Científico

Prof. Dr. Cezar Karpinski

Departamento de Ciência da Informação/UFSC

Prof. Dr. Charles Monteiro

Departamento de História, PUC-RS

Prof. Dr. Cláudio DeNipoti

Departamento de História, UEL

Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação, UFPR

Profa. Dra. Daniela Casoni Moscato

SEED PR

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. Fabio Nigra

Departamento de História, Universidad de Buenos Aires

Profa. Dra. Georgiane Garabely Heil Vázquez

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. José Damião Rodrigues

Centro de História, Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Méri Frotscher Kramer

Departamento de História, UNIOESTE

Profa. Dra. Patrícia Camera Varella

Departamentos de Artes, UEPG.

Prof. Dr. Robson Laverdi

Departamento de História, UEPG

Profa. Dra. Rosângela Wosiack Zulian

Departamento de História, UEPG

Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970

Organizadores:

Charles Monteiro

Carolina Etcheverry



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Série História, Cultura e Identidades – 13

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina (Orgs.)

Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970 [recurso eletrônico] / Charles Monteiro; Carolina Etcheverry (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

160 p.

ISBN - 978-65-87340-53-1

DOI - 10.22350/9786587340531

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Arte; 2. Cultura visual; 3. História; 4. Coletânea; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 900

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

Sumário

1.....	9
Arte, política e cultura visual no Brasil dos anos 1970: perspectivas de pesquisa	
Charles Monteiro	
Carolina Martins Etcheverry	

Fotografia documental

2.....	19
Cosmovisão, pós-fotografia e Claudia Andujar	
Caio F. Flores-Coelho	

3.....	35
Um olhar direcionado à diferentes experiências de "ser mulher": a questão de gênero no trabalho de Nair Benedicto	
Carolina Asti Severo	

Arte e Cinema

4.....	61
Quando a arte brasileira vai à guerrilha: a circularidade das obras de Cildo Meireles e Glauber Rocha nas décadas de 1960 e 1970	
Alexandre Moroso Guilhão	
5.....	77
Diferença na repetição: imagens do operário no cinema brasileiro	
Maurício Vassali	

Experimentalismo e crítica ao sistema de arte

6.....	93
Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, de Claudio Goulart (1979)	
Alexandra Lis Alvim	
7.....	104
A arte postal em Claudio Goulart nos anos 1960-80	
Lucas de Oliveira Klever	
8	117
José Mojica Marins contra a moral e os bons costumes	
Giancarlo Bakes Couto	
9.....	140
Frederico Morais, um mineiro com alma carioca: A influência da mudança para o Rio de Janeiro na retórica de Frederico Morais	
Isa Mendes	

Arte, política e cultura visual no Brasil dos anos 1970: perspectivas de pesquisa

*Charles Monteiro*¹

*Carolina Martins Etcheverry*²

Este livro nasceu a partir da proposta de seminário *Arte, Fotografia e Cultura Visual no Brasil nos anos 1960-80*, ofertado aos alunos do Programa de Pós-Graduação em História, da PUCRS. Tal seminário tinha como proposta refletir, através de textos teóricos e de um conjunto de artistas e suas obras, sobre as principais questões que marcaram a produção artística brasileira entre os anos 1960 e 1980, entre elas a relação entre *arte e política*, *arte e cultura de massa*, *arte e corpo*. Procuramos, a partir de diversas leituras e análise de imagens, problematizar a reorganização do campo da fotografia no Brasil nesse período, buscando compreender as relações entre fotojornalismo, fotodocumentarismo e artes visuais no contexto de mudanças mais amplas na cultura visual e em relação às dinâmicas políticas e sociais.

¹ Charles Monteiro é doutor em História Social na PUC-SP com Pós-Doutorado em História Social e Cultural da Arte na Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Atua como Professor Adjunto nos Programas de Pós-Graduação em História e de Letras (Escrita Criativa) da PUC-RS, é pesquisador PQ 2 do CNPq desde 2014, coordena o Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som e o GT Nacional de Imagem, Cultura Visual e História da ANPUH-Nacional.

² Doutora em História. Professora colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

As imagens oriundas do fotojornalismo tiveram seu estatuto alterado ao serem deslocadas das páginas dos periódicos para as paredes das galerias, no período aqui enfocado. Muitas vezes destituídas de título ou de qualquer texto explicativo adicional, passavam a valer por si próprias, não como representação de um acontecimento, mas pelos atributos de construção visual próprios da imagem (luz, enquadramento, planos, foco, cor etc.), ou seja, passavam a ter o estatuto de obras de arte. Em muitos casos, os limites entre fotojornalismo, fotodocumentarismo e arte visuais tornavam-se borrados.

A visibilidade que a fotografia documental latino-americana recebeu a partir dos colóquios latino-americanos de fotografia (1978 e 1981 no México; 1984 em Cuba) permitiu que uma rica produção fotográfica passasse a ser reconhecida internacionalmente. Nas Mostras da Galeria da FUNARTE observa-se o nome e vários fotógrafos hoje importantes na história da fotografia brasileira. Tais profissionais eram membros das novas agências de fotógrafos que surgem no período, propondo uma nova visibilidade da sociedade brasileira e latino-americana, que, ao invés de valorizar a teatralização do poder pelos regimes militares e seus parcos sucessos econômicos, passaram a dar a ver os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e dos negros, a falta de moradia, o crescimento das favelas, o empobrecimento das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular - ou seja, era um olhar crítico em relação aos problemas da sociedade brasileira.

Permeando a discussão do ingresso da fotografia nas artes visuais havia o conceito de corpo como território político e também a reflexão sobre a forma como os artistas questionam os limites institucionais da arte. Estava em pauta a questão das relações entre a arte brasileira e as novas formas de arte contemporânea, com atenção especial a autores que renovaram o debate sobre o campo artístico das décadas de 1960 a 1980.

A retomada das relações entre arte e política a partir dos anos 1960 no Brasil, muito em razão da resposta à Ditadura militar que passa a vigorar no país a partir de 1964, dá-se através de uma arte de vanguarda, de

caráter experimental, com preocupação ideológica e que procurava se posicionar de modo crítico em relação às novas figurações. É uma arte conceitual, que dialoga com a noção de arte de guerrilha (ou contra-arte), termo cunhado pelo crítico Frederico Moraes, buscando extrair sentidos estéticos e históricos a partir das próprias obras, ou seja, perceber as obras em função de seu tempo de produção (FREITAS, 2013). Há, ainda segundo Artur Freitas, nos artistas desta geração, uma postura combativa, que define o termo arte de guerrilha. É o que vemos em artistas como Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, por exemplo.

Nos anos 1960, o cotidiano passou a ser considerado a primeira instância do social, o banal torna-se um espaço político. O corpo seria uma tela, uma superfície de projeção da cultura e da sociedade de massas. Um questionamento da identidade individual frente às práticas de consumo da sociedade capitalista. O corpo próprio ameaçado frente ao corpo ícone da publicidade pela potências da mídia. Um corpo moldado pelas práticas de consumo da indústria, que necessita ser embelezado, cuidado, nutrido e exibido como forma de engajamento social e sucesso econômico. O corpo que se estandardiza e que também busca se individualizar. O corpo é biológico e é social, sobre o qual se inscrevem a cultura, os dispositivos de poder e as formas de subjetivação. O corpo como instância primeira de intervenção social, que sente e resente a presença, como mediação entre o interior, o subjetivo e o externo social, o que é reversível, pois o social está dentro produzindo a subjetividade e o subjetivo também está fora se manifestando com reivindicação de identidade/alteridade.

Naquele contexto, pensar o circuito era pensar e problematizar o sistema de arte, o papel do artista nele e a relação entre artista e público. Existia um desejo de ruptura com a concepção tradicional de museu como bastião da alta cultura, como uma espécie de templo para o culto de objetos valiosos produzidos por um sofisticado trabalho manual, autoral e subjetivo do artista como indivíduo apartado da sociedade. Era preciso atrair o público, democratizar a arte e romper com sua autonomia, o que a tornava altamente elitista. Estes artistas dos anos 1960 e 70 buscaram aproximar

a arte da vida e do público, denunciando o discurso da arte pela arte e subvertendo o sentido da arte burguesa, acionado pelos mecanismos da indústria cultural. Nesse sentido, era necessário levar a arte para fora do museu e ao encontro do público, incentivando-o a interagir com as obras, como nos “Domingos da Criação” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizados no aterro do Flamengo em 1971. Artistas como Ligia Clark e Hélio Oiticica pensaram uma arte em interação com o corpo do observador, que com sua ação e participação promovia sentidos novos para as obras.

O experimentalismo e o diálogo entre linguagens eram outras características da produção artística do período, que rompia com os preceitos puristas da arte moderna. A arte contemporânea privilegiou a ideia ou conceito em detrimento da materialidade da obra e o hibridismo em oposição ao purismo das linguagens, como da pintura ou da escultura, inaugurando os *happenings* e as instalações (chamadas de arte ambiental por Hélio Oiticica), o uso do vídeo e de materiais alternativos na realização de suas obras. Artur Barrio coletava material para as suas obras em suas caminhadas pelas ruas do Rio de Janeiro, frequentemente no lixo, e a partir deles questionava o feio, o sujo, o abjeto e os padrões estéticos de arte e beleza conservadores, por exemplo.

Em 1969, o crítico de arte e curador Frederico Moraes apresentou no *IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte* a comunicação Plano-piloto para a futura cidade lúdica, na qual traça o programa do que deveria ser um Museu de Arte Pós-Moderna. Segundo Moraes, frente às novas exigências de participação da arte contemporânea, o museu deveria ter um caráter de programador de “atividades lúdicas no vasto salão da cidade” (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 271).

O livro está organizado em três momentos, que procuram refletir sobre a *fotografia documental*, *arte e cinema* e sobre o *experimentalismo e a crítica ao sistema de arte*. A parte intitulada *fotografia documental* procura abordar, a partir de dois textos cujo enfoque paira sobre as fotografias de Claudia Andujar e de Nair Benedicto, a questão indígena e a questão de

gênero as partir de imagens que foram feitas com o intuito de documentar aspectos da vida social. Caio F. Flores-Coelho, no texto intitulado *Cosmovisão, pós-fotografia e Claudia Andujar*, procura abordar, a partir de um arcabouço teórico robusto – que envolve autores ligados à teoria pós-moderna, como Joan Fontcuberta e Vilém Flusser – as fotografias que Andujar fez dos povos *yanomamis*. Ao usar o termo “pós-fotografia”, o autor pensa sobre o estabelecimento de narrativas fotográficas. Claudia Andujar é fotógrafa conhecida por atuar na defesa dos direitos dos indígenas, em especial junto aos *yanomamis*, sobre quem produziu um conjunto robusto de fotografias, que dão a ver seu modo de vida e sua cosmovisão. Analisando mais especificamente a série *Sonhos Yanomamis*, Flores-Coelho afirma que, ao fazer sobreposições e intervenções diversas em imagens feitas nos anos 1970-80, a fotógrafa consegue romper com a tradição da fotografia documental, expandindo-a e, de certa forma, valorizando a própria forma de vida dos povos indígenas ali retratados.

Já Carolina Asti Severo, em seu texto intitulado *Um olhar direcionado à diferentes experiências de “ser mulher”: a questão de gênero no trabalho de Nair Benedicto*, procura analisar as diferentes formas com que a fotógrafa registrou através de suas lentes experiências femininas diversas. A partir da análise de quatro fotografias, a autora circula por diversas questões relativas ao “ser mulher”, notadamente marcadas pela diferença, como bem aponta Nair Benedicto, quando diz que “o olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente”. Assim, Severo reflete sobre temas como trabalho, sexualidade, luta por igualdade de direitos e violência. É um estudo interessante e extremamente atual, que coloca em primeiro plano questões de gênero que tão urgentemente devem ser discutidas.

A segunda parte do livro traz dois capítulos voltados à temática da arte e do cinema, procurando entender o papel do cinema no circuito de arte dos anos 1960 e 1970. O primeiro capítulo é escrito por Alexandre Moroso Guilhão, intitulado *Quando a arte brasileira vai à guerrilha: a circularidade das obras de Cildo Meireles e Glauber Rocha nas décadas de 1960 e 1970*, em que o autor faz um paralelo entre a arte Neoconcretista e

o Cinema Novo, colocando-os como vanguarda do período. O autor discute como o cinema e as artes visuais são capazes não só de problematizar as desigualdades e hierarquias sociais, mas utilizar os próprios circuitos comerciais de produção, circulação e consumo de bens para difundir a sua obra e criar ruído no sistema através de uma arte experimental que buscava fora do sistema consagrado de arte uma nova relação com o público.

Maurício Vassali em *Diferença na repetição: imagens do operário no cinema brasileiro*, analisa o acidente de trabalho em filmes separados por quatorze décadas, sendo eles *A queda* (1978, de Ruy Guerra e Nelson Xavier) e *Arábia* (2017, de Affonso Uchoa e João Dumans). Para lançar pensamentos sobre estas imagens que “viajam no tempo”, o texto utiliza as noções de diferença e repetição de *Pathosformel*, de Warburg, e o método intuitivo de Bergson. O autor nota a recorrência de temas e de fórmulas de representação em diferentes períodos, que auxiliam na compreensão de como uma determinada sociedade representa o trabalho e os trabalhadores.

A terceira parte deste livro é dedicada ao experimentalismo e à crítica ao sistema de arte. Aqui temos capítulos cujo enfoque é bastante diversificado. O primeiro deles, de autoria de Alexandra Alvim, intitulado *Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”*, de Claudio Goulart (1970), analisa intervenções do artista realizada em espaços públicos nos muros de Porto Alegre entre os meses de outubro e novembro de 1979, marcando assim a relação entre arte e cidade. Tais intervenções tinham um claro tom político e crítico em relação ao espaço urbano, especialmente se levarmos em consideração a conjuntura política em que o país se encontrava (o início do governo Figueiredo) e a reorganização das grandes pautas públicas e de luta pelo fim do autoritarismo, além da própria questão de crescimento da cidade, que se torna metrópole justamente nesses anos.

A seguir, temos o capítulo *A arte postal em Claudio Goulart nos anos 1960-80*, de autoria de Lucas Klever, que aborda um outro lado a obra de Claudio Goulart. O autor procura pensar, a partir da arte postal, o próprio sistema de arte, criticando instituições formais de arte, o papel do artista

e dos meios de consagração da arte. Klever, em sua análise, relaciona a arte postal com a arte conceitual e uma extrapolação do campo artístico, mas também reflete sobre a transgressão que seria utilizar os correios, que no Brasil são controlados pelo governo (militar, na época), como meio de difusão das obras de arte.

Giancarlo Couto, em *O horror das trouxas ensanguentadas de Artur Barrio*, busca refletir sobre a carreira e biografia deste cineasta independente — focando principalmente nas décadas de 1960 a 1980 — ao mesmo tempo em que se ocupa em apontar a relação de seus filmes com a moral vigente na sociedade brasileira que os consumiu e que com eles se horrorizava. Também aborda a relação difícil do diretor com a censura militar, sempre pronta para cortar cenas de violência, sexo e de provocações religiosas de seus filmes.

Por fim, o capítulo de Isa Mendes, *Frederico Moraes, um mineiro com alma carioca: a influência da mudança para o Rio de Janeiro na retórica de Frederico Moraes*, aborda a influência deste crítico e historiador no cenário das artes no Brasil. Moraes contribuiu de forma significativa com as vanguardas artísticas que despontaram nas décadas de 60 e 70 e o capítulo de Mendes aborda a censura nas artes e a defesa de Frederico Moraes da relação entre arte e política, bem como o enaltecimento da realidade, consagrada posteriormente pela expressão “nova-objetividade”, criada por Hélio Oiticica, no evento Proposta 66.

Esperamos que as reflexões aqui propostas por esse grupo distinto de pesquisadores, cujos interesses ecoam a diversidade possível no campo de pesquisa em ciências humanas, seja também de interesse de outros pesquisadores que possam se beneficiar com a leitura. Esperamos que o livro também fortaleça a benéfica e necessária intersecção entre história e história da arte, aqui especialmente enfocando as artes produzidas durante o regime de exceção que existiu no Brasil de 1964 até 1985 e cujos ecos infelizmente escutamos fortemente até hoje. Boa leitura!

Referências

GOGAN, Jessica (Org.); MORAIS, Frederico. Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

FREITAS, Artur. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Fotografia documental

Cosmovisão, pós-fotografia e Claudia Andujar

*Caio F. Flores-Coelho*¹

A proposta para este ensaio é fazer uma análise de obras de Claudia Andujar, construídas em sua luta junto ao povo Yanomami. Esta análise será feita a partir da virada “pós-moderna”, em que temos um embate, enunciado por Flusser (2002), entre a agência do aparelho e o “jogo de corpo” do fotógrafo como a forma ideal para estabelecer narrativas fotográficas que não sejam apenas mimeses errôneas da realidade, mas sim mimeses “pós-fotográficas” (FONTCUBERTA, 2010, 2014a, 2014b). O sentido do devir histórico nesta análise se concentra na ideia de que a luta do povo Yanomami serve para dar novo significado às fotografias de Andujar, de forma a poder se ultrapassar esta questão de que para além do aparato tecnológico, a fotografia pode ser considerada um método narrativo efetivo com vias de criação de novos conhecimentos. E, a partir do quadro geral da fotografia como conhecimento, nos perguntar se a fotografia perpetua e reproduz conhecimento cosmopolíticos.

Fotografias nos intrigam e têm tido, nos últimos 200 anos, papel protagonista sem precedentes na História ao encabeçar uma série de modificações técnicas no campo da imagem. O mais curioso é que, para além de seu aparato técnico, a grande renovação proporcionada pela tecnologia fotográfica se encontra na forma como nos imaginamos e nos representamos.

¹ Professor do Curso de História, Licenciatura do Instituto Superior de Educação Ivoti, Aluno do Doutorado em História da PUCRS, sob orientação da Prof^a Dr^a Marlise Regina Meyrer, bolsista CAPES/Prosuc.

A fotografia inaugura um novo rumo no mundo das imagens, pois constitui o advento da imagem técnica (FLUSSER, 2008). Onde a fotografia, como imagem técnica, inaugura a “pós-história” ao alterar drasticamente o curso do desenvolvimento da história da compreensão humana no que tange às imagens e à estética. Chega-se ao ponto, nesta discussão filosófica sobre os *media*, de apontar que “em um sentido estético” a pós-história surge como conceito a ser empregado para a contemporaneidade de desapego do real (DUARTE, 2011), onde a experiência histórica se desprende de tal forma da realidade que, para a expressão humana, se deve trabalhar com novas formas de compreensão. Parte desta tendência, aponta Rodrigo Duarte, está ligada à morte da utopia como experiência de um mundo possível, não do imediatamente real.

Na apreciação de Vilém Flusser (FLUSSER, 2002), isto está para além da relação entre os homens e as imagens como se deu na pré-história, imagens estas cuja hegemonia foi unânime sobre o imaginário humano até o desenvolvimento da escrita, quando morre sua mágica. Esta mágica morre pela criação e propagação da técnica que, com a invenção da escrita, passa a dominar a imaginação humana. E, com a invenção da fotografia, se chega ao universo das imagens técnicas, onde se acaba por substituir a agência pura de intenções humanas (derivadas da imaginação) por intenções *técnico-maquinalis* de inovação acelerada, reprodutibilidade e consciência histórica apática.

Neste sentido, Flusser (2002) reconhece que as máquinas fotográficas possuem agência, que buscam continuar mantendo as pessoas dependentes delas e buscam sempre se inovar e se reproduzir. Sendo, portanto, *aparelhos*. E mantendo um *programa*: a criação de uma nova imaginação fabricada que pode *convencer* de tal forma que se perde a própria noção do que é real. A solução para esse paradigma, reconhece Flusser, seria *jogar contra o próprio aparelho*, acreditando que ele nunca deixará de ser usado, mas que pode ser dominado.

Para Fontcuberta (2010, 2014a, 2014b), a fotografia já foi em si ultrapassada e a migração para mídias digitais representa uma nova forma de

fazer imagens (ainda imagens técnicas, mas imagens pós-fotográficas que não são mais fotografias) ainda mais acelerada e mais desprendida do empirismo utilizado na técnica fotográfica até os anos 1990. Neste ínterim, o desafio pós-fotográfico se encontra em conseguir manter os níveis de autoria e conceitualismo dentro deste jogo contra o aparelho.

Isso ocorre a partir do momento em que um fotógrafo-autor organiza sua prática para além do mero registro, quando busca criar um conjunto de fotografias que tenham pertinência temática. E que, através de uma continuidade de imagens, não entrem em um conjunto informacional como meras compilações de imagens independentes, nem ilustrações para complementar um texto. Ao longo do séc. XX, com as transformações do registro documental da fotografia, é possível afirmar que a fotografia deixou de ser usada como meio efetivo de discurso somente circunscrito por palavras. Já que se passou a pensar para além do binômio imagem-escrita, com a primeira subordinada à segunda. Ao mesmo tempo, a fotografia deixou de ser usada somente por seu “índice de realismo” e passou a ser compreendida como uma forma mais subjetiva de se criar narrativas, desde as concepções bressonianas do instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 2015) até os documentários imaginários (FONTCUBERTA, 2010) e pós-fotográficos.

Observar a evolução da fotografia como arte, como relato, como documento, serve como a melhor forma de compreender as inflexões modificadoras que a modernidade causou à cultura, à linguagem e aos fluxos de informação humanos. E é aí que se insere a obra de Cláudia Andujar e sua importante luta pelo reconhecimento e demarcação das terras yanomamis na Amazônia brasileira.

Andujar e sua obra

Cláudia Andujar, nascida com o nome de Claudine Haas, veio ao mundo em 1931 na cidade de Neuchâtel, na Suíça, filha de uma professora domiciliar protestante suíça e de um engenheiro húngaro judeu, foi criada

em sua primeira infância em uma cidade húngara. Seu pai e parte de sua família paterna foram enviados para o campo de concentração de Dachau no contexto da II Guerra Mundial. Andujar e sua mãe fugiram para a Suíça com grandes dificuldades na iminência da invasão do Comando Vermelho do território húngaro. Já em 1948, por um convite de seu tio paterno, ela se mudou para Nova York.

Em Nova York, trabalhou como vendedora de roupas, trabalhou em um escritório e foi guia de visitantes à Organização das Nações Unidas, já que falava várias línguas: alemão, francês, húngaro e inglês. Frequentou, nesta época, o Hunter College, onde começou a estudar Humanidades, mas nunca veio a se formar. Nesta faculdade, conheceu seu primeiro marido, Julio Andujar, um espanhol refugiado da Guerra Civil Espanhola.

Em 1955, chegou ao Brasil, onde já estava sua mãe, Germaine Guye. Foi neste período com sua chegada ao Brasil que começou a fotografar. Para ela, isso era uma forma de estabelecer contato com a população local, já que ainda não falava a língua da terra. Após muitas viagens pelo território brasileiro, começou a publicar suas fotos em revistas locais e internacionais.

Em 1968, casou-se com o fotógrafo americano George Love, e trabalhou entre 1966 e 1971 na revista *Realidade* como repórter fotográfica. No final do período que esteve nesta revista, uma reportagem encomendada para uma edição especial a levou a fazer contato com o povo Yanomami pela primeira vez para uma cobertura fotográfica.

Este foi o ponto de virada em sua carreira, pois a partir desse encontro passou a dedicar sua vida e obra à causa Yanomami (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 524-5). Abandonou São Paulo e passou a residir entre Amazonas e Roraima, para isso foi agraciada com uma bolsa de Fundação Guggenheim em 1971 e em 1974, já em 1976, recebeu uma bolsa da FAPESP para continuar sua pesquisa com os Yanomami. Andujar continua envolvida com a luta dos indígenas até hoje, porém, ao longo dos anos 1980, ela foi diminuindo sua atividade fotográfica.

Em 1978, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional pelo regime ditatorial brasileiro e foi expulsa das terras indígenas pela FUNAI, retornando a São Paulo. Fundou, então, o que virá a se nomear com a Comissão Pró-Yanomami que, do final dos anos 1970 até 1992, fez forte campanha pela demarcação das terras Yanomami como forma de proteger os indígenas que habitam esse território. A terra indígena Yanomami foi demarcada em 1992, no governo Collor. Essa demarcação ocorreu em meio a um episódio de “corrida do ouro” (entre 1987-92) com vários garimpeiros que passaram a se implantar na terra indígena quando se descobriu grandes jazidas minerais em seu território, o que veio a gerar cerca de 1800 mortes de indígenas, por doenças e por violência.

A luta e o modo de vida Yanomami, assim como seu subproduto fotográfico, na obra de Andujar, já foi muito bem documentada por vários estudos. No artigo de Dúnya Azevedo (AZEVEDO, 2017), a autora faz uma análise da série fotográfica *Marcados*. Esta série é composta de 82 fotografias realizadas entre 1981 e 1983, seu formato usa retratos frontais em fundo neutro, com os indígenas posando com placas e numeração. Um método tradicional de identificação que encontramos na fotografia etnográfica desde o séc. XIX e que ressoa com a própria história de Andujar, cuja família também foi identificada da mesma forma no campo de concentração. O objetivo destas imagens, porém, era documentar os indígenas que tinham contato com os brancos e que foram vacinados. A autora questiona neste artigo a forma como fabricamos o que se entende como “documental” uma vez que há um diálogo entre fotografado, fotógrafo e espectador, uma vez que esses retratos formais conseguem, em seu modelo simples, apresentar mais elementos do que a pura identificação: uma visão do outro através do que olhamos e dos que nos olham. Erica Zerwes (ZERWES, 2017) apresenta a mobilização política que se encontra nas séries fotográficas apresentadas por Claudia Andujar e por Nair Benedito nos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia de 1978 e 1981. O trabalho de Andujar foi submetido em 1977 e se trata de fotografias em preto e branco

realizadas naquele mesmo momento, entre 1976-7. Apesar de não ser explícita, a politização da pauta fotográfica se funda neste olhar para a alteridade, impetrado por uma visão que ressoa na própria condição de Andujar, como testemunha do nazismo. A série de fotografias que mostra os corpos yanomami desprovidos de contexto reforça a narrativa sobre a humanidade deles. Assim se constrói uma narrativa contrária à ideologia ditatorial que via esses povos como empecilho ao desenvolvimentismo nacional.

O estudo de Marcelo Eduardo Leite (LEITE, 2015) aborda o período em que Andujar atuou na Realidade, através da análise de três reportagens: ‘Vida Difícil’ (1968), ‘É o Trem do Diabo’ (1969) e ‘A Última Chance dos Últimos Guerreiros’ (1971), onde apenas a última aborda a questão Yanomami e foi publicada em um número especial sobre a Amazônia. Esta reportagem foi o resultado dos primeiros contatos de Andujar com o povo Yanomami e marca o início de seu trabalho sobre a temática, em que se nota uma observação feita com cuidado sobre o cotidiano dos indígenas, ou como coloca o autor: “[com] absorção do fato observado. A liberdade autoral e o longo tempo para elaboração devem ser entendidos aqui como fundamentais” (2015, p. 163).

A obra de Claudia Andujar, construída com o povo Yanomami, a partir da virada “pós-moderna”, pode ser melhor entendida através do embate no campo teórico entre a agência do aparelho e o “jogo de corpo” contra este aparelho, como aconselha Flusser (2002). Pois é a forma ideal para estabelecer narrativas fotográficas que não sejam apenas mimeses errôneas da realidade, ou seja, mimeses “pós-fotográficas” (FONTCUBERTA, 2010, 2014a, 2014b) ou pós-históricas. Ela deseja fotografá-los, mas esse processo é lento e feito com cuidado. Definitivamente não é instantâneo.

Cosmovisão

O sentido do devir histórico nesta análise se concentra na ideia de que a luta do povo Yanomami serve para dar significado às fotografias de Cláudia Andujar, de forma a poder se ultrapassar esta questão de que para além do aparato tecnológico, a fotografia pode ser considerada um método narrativo efetivo para vias de criação de novos conhecimentos. E, neste quadro geral da fotografia como conhecimento, nos perguntar se a fotografia perpetua e reproduz conhecimentos cosmopolíticos.

Neste sentido a série “Sonhos Yanomami” aparece como possibilidade ímpar de análise ao propor uma nova estrutura de documentação que rompe com a tradição documental do séc. XIX e primeira metade do séc. XX. Esta série é composta por 18 fotos e foi publicada no livro *A vulnerabilidade do ser* (ANDUJAR, 2005). Andujar executa uma série de intervenções em fotografias realizadas entre os anos 1970-80 com o povo Yanomami, acrescentando luzes de várias cores, outras imagens, composições de sanduíches de negativos e assim cria uma outra espécie de documentação dos Yanomamis, mais focada em seu imaginário e sua forma de ver o mundo ou, como afirma Sandra S. Pedroni (2018, p. 12):

Claudia Andujar, com técnicas de luzes, sombras e sobreposições nos abre a visão para outros tempos, que escutadas pelas palavras que Davi Kopenawa partilha em *A Queda do Céu*. As suas imagens abrem dimensão de intercâmbios cosmológicos para outras formas de compreender a existência e a aproximação afetuosa de que somos nós em relação ao planeta. Trata-se da abertura de algumas afinidades cosmopolíticas que concebem a floresta como ente vivo e que tem sua matéria atravessada nos corpos. Visão que concebe a natureza como ente químico e espiritual.

Nota-se que a criação de Andujar perpassa a perspectiva indígena de uma forma delicada, com um papel de escuta e de interação dialética. Que é entendido por Fernando de Tacca como um terceiro estágio de desenvolvimento da fotografia etnográfica no Brasil, pois “as manifestações de uma etnopoética das fotografias de Claudia Andujar fazem meio e imagem se

fundirem como lugar etnográfico na arte contemporânea” (TACCA, 2011, p. 191). A grande inovação que Andujar oferece, portanto, é sagrar sua fotografia como arte contemporânea por sua etnolinguagem nativa, ou etnopoética, como ele coloca. O que transcende a mera documentação etnográfica por seu perfil dialético entre fotógrafo-fotografados, o ato fotográfico funciona como forma de conversar, especialmente pelo uso inicial que Andujar fez da fotografia, para melhor conseguir compreender o país que a estava adotando.

A utilização de técnicas híbridas sobre os negativos originais dos anos 1970, feitas entre 2003 e 2004, mostram uma nova possibilidade “abstracionista” que expande a dimensão documental do trabalho de Andujar. Ou como ela nos explica:

(...) quando estava com eles, fotografei mais em preto e branco, do que em cor, mas também tem em cor. Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos em preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR, 2010).

Segundo Castanheira (2016, p. 136), o valor de ineditismo do trabalho de Andujar na série “Sonhos Yanomami” está nesta expansão do olhar documental através desses processos de sobreposição de imagens. O olhar documental mais direto dos anos 1970 sofre uma readequação de significado através do processo de alteração posterior das imagens. Foge-se, assim, do indígena idealizado pelo Romantismo, do indígena “não contado” e ameaçado, como era noticiado pelos relatos jornalísticos do séc. XX. Busca-se, assim, acesso aos fatos invisíveis e culturais da vida mundana e espiritual dos Yanomami.



Fig. 1: Desabamento do Céu/ Fim do Mundo [Série Sonhos Yanomami]. 1976-2011. Fonte: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 23 de Jun. 2019.

A queda do Céu (Fig. 1) aparece como uma forma de marcar o fim do mundo, ou uma forma de transição entre diferentes eras para a cultura dos povos Yanomami. Tendo já havido uma queda anterior do céu, nós estaríamos em uma fase entre várias que poderiam vir a formar novos mundos (para uma elaboração mais acurada sobre essas concepções, consultar LEITE, 2013). Ao mesmo tempo, os outros mundos continuam a existir, podendo ser acessado por xamãs com acesso a outras dimensões do espírito. Através da sobreposição de uma fotografia invertida de um riacho sobre uma colagem de imagens de indígenas Yanomami, Andujar consegue dar novo significado visual para uma instância narrativa abstrata da cultura desse povo. Pois cair do céu é ou foi um processo catártico realizado a partir das brechas e da transformação do que está sobre a nossa cabeça. Ou, ainda, melhor colocado nas palavras de David Kopenawa:

“A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não

serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.”

(Epígrafe, KOPENAWA e ALBERT, 2015)



Fig. 2: Êxtase [Série Sonhos Yanomami]. 1976-2011. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 23 de Jun. 2019.

A imagem “Êxtase” (Fig. 2) traz a sobreposição da imagem de uma montanha e de um homem indígena deitado com um braço aberto para longe do corpo. Esta imagem possui uma combinação de elementos que remetem a aspectos telúricos e oníricos, ao mesmo tempo. A solidez da montanha parece se dissolver frente à coloração azulada da imagem, à imagem do indígena como se flutuando no espaço e à forma como o “sanduíche de negativos” foi montado. Pois é a montagem que confere spectralidade e fluidez às imagens concretas.

Essa imagem remete ao uso de *yãkoana*, um tipo de rapé alucinógeno, utilizado pelos povos Yanomami em certos rituais para acessar os espíritos e o mundo invisível. Ainda, Moraes (2018) destaca que: “apesar da fusão, o espectro humano sobressai-se na paisagem, sobretudo do torso

para cima, tendo seu volume sutilmente realçado por jogos de luz e sombra, que o trazem para o primeiro plano. Esse recurso nos dá a impressão de que a fluida figura está “em cima” da montanha, voando sobre ela, o que aponta para a ideia de um voo xamânico por alturas e distâncias impensáveis, desbravando regiões inacessíveis ao ser humano comum”



Fig. 3: Guerreiro de Toototobi [Série Sonhos Yanomami]. 1976-2011. Fonte: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 23 de Jun. 2019.

A imagem “Guerreiro de Toototobi” (Fig. 3) faz colagem de uma imagem principal de um guerreiro Yanomami em primeiro plano, dentro de uma cabana comunitária (vulgarmente chamada de maloca). Esta imagem se encontra em uma sobreposição abstrata que mimetiza fluidez em pleno ar, mimetizando as formas de relação que extrapolam o corpo do próprio guerreiro. Além disso, há na imagem uma colagem de um agrupamento de guerreiros mais ao fundo que extrapolam as possibilidades físicas desta maloca. Há uma clara representação da ligação com o mundo extracorpóreo, sublimando as redes de relação que, na mentalidade Yanomami, também extrapolam as concepções físicas.

Pós-fotografia

Como afirma Fernando de Tacca, ao contrário do que se chegou a pensar no séc. XIX, não é possível fotografar os espíritos. Mas Andujar consegue traduzir a cosmovisão Yanomami em sua obra. Ela consegue mágicizar a imagem (FLUSSER, 2002) através de suas intervenções. Pois, como afirma Tacca (2011, p. 121): “Dentro de um campo fenomenológico, Claudia Andujar cria um novo espaço imagético, ao nos propor uma imagem-conceito do índio yanomani”.

É nesse encontro/embate entre o campo mítico e o fotógrafo que se decanta um novo tipo de xamã, o próprio fotógrafo, como o criador de imagens-conceito. Para o paradigma flusseriano (FLUSSER, 2002 e 2008), a criação da escrita serviu como a vitória da técnica sobre o pensamento mágico pré-histórico. A base para se compreender seu conceito de “imagem técnica” está em dois fatos: 1) o fato de que técnica e magia são opostos irreconciliáveis. E que, com a invenção da escrita, passamos a viver uma hegemonia da técnica na maioria das civilizações. 2) O fato de que a invenção da imagem técnica surge como uma tentativa de remágicizar a imagem. Para Flusser (2008), o conceito de imagem técnica emerge de imagens produzidas por máquinas e que possuem a reprodutibilidade (BENJAMIN, 1994a) em sua natureza, desde o daguerreótipo aos GIFs. Flusser (2002) se apropria do pensamento de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade para propor que as imagens pré-históricas continham magia por serem produto do pensamento não cerceado ainda pela técnica. O surgimento da escrita, uma técnica, seria a traição da imagem. A escrita, então, passaria a dominar o pensamento através de seu procedimento técnico. E as imagens sofreriam sob este mesmo domínio técnico. A criação da fotografia foi uma tentativa de se trazer de volta a mágica para as imagens e fazer com que a produção de imagens passasse a independer da técnica. Porém, a imagem técnica, originada com a invenção da fotografia, foi um tipo de imagem que passou a ser administrada pela agência do aparelho, das máquinas, que são por si um produto da técnica.

Flusser (2002) argumenta que os aparelhos buscam dominar os processos de criação de imagens, e que a agência dos aparelhos implica em sua perpetuação e em seu contínuo desenvolvimento. Neste sentido, aponta Flusser, a única forma que fotógrafos possuem para lutar contra o aparelho e tomar as rédeas da produção de significado na imagem é usando um “jogo de corpo” que não deixem que os aparelhos fazerem o que quiserem.

Ainda, a partir do pensamento de Flusser e do pensamento benjaminiano, Fontcuberta (2010, 2014a, 2014b) propõe o conceito de pós-fotografia, que analisa os efeitos da imagem técnica para o século XXI, com a digitalização. Fontcuberta decreta que, no contexto geral, os aparelhos já ganharam o embate, pois conseguiram se desenvolver (ou evoluir) a ponto de que a geração de imagens não mais depende da agência humana. Encontram-se inúmeros exemplos nesse sentido, desde drones, câmeras de vigilância, satélites, celulares e aplicativos com formatações específicas já prontas de fábrica. E mais, com o efeito adverso de criar um novo tipo de imagem sob o domínio da técnica, uma imagem que é tão convincente que ultrapassa qualquer noção do real. Especialmente porque parece ser a realidade tal qual ela é.

Se for de acordo o argumento de Fernando de Tacca (2011) de que Andujar consegue magicizar suas fotografias através da representação da cosmovisão Yanomami, especialmente na série “Sonhos Yanomami”, pode-se inferir que ela cumpre o “jogo contra o aparelho” que Flusser aponta como a única saída para contrapor a agência *maquinal* que visa apenas a hegemonia da técnica. Mais interessante é observar que, para conseguir magicizar estas imagens, a temática tratada pertence a uma visão de mundo que não está no cânone do homem branco *técnico*.

Ou ainda, como enunciam Neves & Cardoso (2017), as imagens desta série representam a fusão dos corpos indígenas com seu ambiente, transcendendo a dualidade corpo *versus* mente ou ser humano *versus* natureza. As fotografias mostram o ritual de passagem “pelo qual os corpos físicos desses indígenas se transformam em estados de energia e viram espíritos

da floresta, os Xamãs e os Xaripë” (2017, p. 151). Talvez a possibilidade da pós-história também anunciada por Flusser (2002), ao menos no sentido estético (DUARTE, 2011) seja transposta justamente por esta busca de uma nova compreensão, possível apenas através do encontro de uma alteridade radical (VIVEIROS DE CASTRO. 2002).

Referências

ANDUJAR, Cláudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Entrevista concedida à Rubens Fernandes durante o II Fórum Latino-Americano de Fotografia**. São Paulo, 20 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/edicoes-anteriores/>>. Acesso em: 23/06/2019.

AZEVEDO, Dúnya. A imagem do índio na fotografia: entre documento e invenção. In: **XXXI Congresso ALAS Uruguay 2017**. Montevideu, 03-08 de dezembro de 2017. Disponível em: http://alas2017.easyplanners.info/opc/tl/1744_dunya_azevedo.pdf. Acesso em junho de 2019.

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**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994a.

_____. A pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994b.

CARTIER-BRESSON. O instante decisivo. In: _____. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CASTANHEIRA, Rafael. Poéticas da resistência: a representação do outro nas fotografias de Claudia Andujar e Miguel do Rio Branco. In: **Revista Mosaico**, v. 9, n. 1, p. 125-144, Jan./jun. 2016, p. 125- 144.

CLAUDIA ANDUJAR. In: **Enciclopédia Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa.18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 21 de Jun. 2019. Verboete da Enciclopédia.

DUARTE, Rodrigo. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. In: **Trans/Form/Ação**, Marília; v. 34, p. 155-180, 2011, Edição Especial 2.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Anna-blume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.

_____. **Pandora's camera**: photography after photography. Londres: Mack Books, 2014a.

_____. Por um manifesto pós-fotográfico. In: **Studium**, Unicamp, Campinas, v. 36, 2014b. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>. Acesso em junho de 2019.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEITE, Eduardo Marcelo. Realidade absorvida: a fotografia empírica de Cláudia Andujar. In: DE JESUS, S. (Org). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015, p. 157-166.

LEITE, Tainah Víctor Silva. Imagens da humanidade: metamorfose e moralidade na mitologia Yanomami. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 19, n. 1, p. 69-97, Apr. 2013 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-9313201300100003&lng=en&nrm=iso. Acessado em 13 de maio de 2020.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema. **Artelogie** [Online], V. 12, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/2572>. Acessado em: 13/3/2020.

NEVES, Ivânia dos Santos. CARDOSO, Ana Shirley Penaforte. Pelos olhos de Cláudia Andujar: necropolítica e coetaneidade entre os Yanomami. In: **REDISCO**, Vitória da Conquista, v. 11, n. 1, p. 140-157, 2017.

PEDRONI, Sandra Suzani. As imagens de Claudia Andujar e os conflitos territoriais na Amazônia Yanomami. In: **VI COMCULT** - Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018. Disponível em: http://www.comcult.cisc.org.br/wp-content/uploads/2019/05/GT5_Sandra-Suzani-Pedroni-UFRGS.pdf. Acesso em junho de 2019.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.191-223.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZERWES, Erica. Os dois lados da moeda: humanismo e militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto. In: BRANDÃO, Angela, TATSCH, Flavia Galli (org). **Anais X Jornadas de História da Arte - Política (s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, 2017, p. 442-453.

Um olhar direcionado à diferentes experiências de "ser mulher": a questão de gênero no trabalho de Nair Benedicto

*Carolina Asti Severo*¹

Introdução

O presente estudo aborda, de forma introdutória, a questão de gênero inserida em diversos trabalhos de Nair Benedicto, fotógrafa brasileira marcada por uma militância política e social, buscando defender a relevância de suas obras para o campo da história das mulheres e dos estudos de gênero no Brasil, compreendendo o potencial destas tanto enquanto fontes históricas como objetos de pesquisa. Tendo iniciado a sua carreira como fotógrafa na primeira metade da década de 1970, Benedicto desenvolveu um conjunto de trabalhos que demonstra a sua preocupação com questões relacionadas ao cenário político e social nacional, e, também, como Maria Beatriz V. Coelho (2012) afirma, apresenta manifestações culturais e denúncias da desigualdade social brasileiras. Contudo, apesar de ter se dedicado à variadas temáticas, manteve a particularidade de direcionar o seu olhar às mulheres em diferentes situações e regiões, e não, simplesmente, abordá-las como um tema específico em si. Isto é, documentando tanto as tribos Kayapó e Arara, como a segregação e discriminação contra nordestinos em São Paulo, por exemplo, Benedicto

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista integral da CAPES. Bacharela em História pela mesma instituição. Tem experiência nas áreas de cinema-história, estudos de gênero, história das mulheres e história da educação.

confere um espaço para as mulheres. Além disso, é de extrema relevância colocar que desde os anos de 1970, fotografa as passeatas do Dia Internacional das Mulheres em São Paulo, tendo sido localizadas fotos datadas de 2017 no banco de imagens da empresa *N Imagens*, da qual é diretora.

Apesar de ter construído um longo portfólio e ser considerada um importante nome do fotojornalismo brasileiro, há uma escassez de produções acadêmicas sobre Benedicto, tendo sido localizados o artigo *Os dois lados da moeda: humanismo e militância em Cláudia Andujar e Nair Benedicto*, escrito por Erika Zerwes, e a entrevista *Tinha tudo para errado. Por sorte, deu tudo certo!*, realizada por Paulo César Boni. É mencionada brevemente na obra *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX*, de autoria de Coelho (2012). Por meio das séries fotográficas apresentadas nos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, entre 1978 e 1981, Zerwes (2017) busca discutir as diversas dimensões de engajamento político presentes na vida e obra das fotógrafas Cláudia Andujar e Nair Benedicto. A respeito da segunda, aponta certas questões que compreendem o seu trabalho, como a questão indígena e a de crianças em situações de vulnerabilidade. Porém, confere maior atenção ao livro *A questão do menor*², onde estão as seis fotografias expostas no Colóquio. Nas considerações finais, enfatiza a atuação política e social da fotógrafa. Todavia, ainda que destaque a questão de gênero presente nas obras de Benedicto como uma questão política, a autora não a desenvolve ao longo do seu texto. Já a entrevista, tem o diálogo entre Boni e Benedicto marcado por certos pontos, como o período em que foi presa pelo regime militar; como iniciou na fotografia; a sua atuação política e social e a situação atual da fotografia no Brasil. Mas deve-se pontuar que a entrevista não foi realizada por meio da metodologia da História Oral, o que se explica pela formação do entrevistador como jornalista.

² Discute sobre a situação das crianças e dos jovens em FEBEMs de São Paulo e de Ribeirão Preto (1979). Publicado em 1980 e escrito por Elza Ferreira Lobo e Maria Nilde Mascellani, apresenta fotografias de Benedicto, Juca Martins e Wagner Avancini. Benedicto fotografou os detentos da instituição em 1979, impulsionada pela ausência de imagens em reportagens dos principais impressos sobre as crianças e jovens em situação de rua que eram recolhidos e levados às FEBEMs.

Então, tendo em vista a escassez de produções acadêmicas sobre Benedicto diante da sua atuação e contribuição para o desenvolvimento do fotojornalismo brasileiro, o estudo defende a extrema relevância de abordar o trabalho da fotógrafa enfocando a questão de gênero, que acompanhou toda a sua trajetória profissional e que ainda se mantém presente em suas obras e projetos mais atuais. Assim, a pesquisa visa analisar de que maneira a questão de gênero permeia as obras de Benedicto e indicar a potencialidade destas como fontes históricas e como objetos de pesquisa. O estudo é realizado a partir da interpretação de quatro fotografias e de entrevistas com Benedicto. As entrevistas foram localizadas no *site* do projeto de pesquisa *Iconografia fotográfica dos povos indígenas do Brasil* e *ZUM - revista de fotografia*. Além disso, por meio da plataforma digital *Youtube*, também foi utilizado o documentário *Fé menina: fotografias de Nair Benedicto*³, produzido pela *Imã Foto galeria*, que aborda a trajetória profissional da fotógrafa. Contudo, enfatiza-se os limites deste estudo de não conseguir explorar toda a complexidade que o tema exige, seja no que se refere tanto à aplicação do conceito de gênero como a contextualização das fotografias, dado o seu caráter introdutório.

Um breve histórico sobre a trajetória de Nair Benedicto

Nascida em São Paulo, em 1940, Nair Benedicto, conforme informou à Boni (2013) e ao documentário *Fé menina*, é a mais nova entre as suas seis irmãs e neta de quatro imigrantes italianos. Durante a sua infância, viveu no bairro Liberdade e experienciou de perto a situação de imigrantes na cidade, ainda lembrando da perseguição à alemães, italianos e japoneses em decorrência da Segunda Guerra Mundial. No filme, Benedicto coloca que a questão das mulheres presente em seu trabalho está “no seu DNA”, estando diretamente associada à relação com os seus pais, já que foi no meio familiar em que começou a perceber que os homens tinham mais

³ Produzido pela Imã Foto Galeria, está disponível desde 2015 na plataforma digital You Tube. Não foram localizados demais informações sobre a produção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o6wGXE5uyqI>>.

direitos do que as mulheres, algo que decidiu contestar. Ainda destaca a lembrança de sua mãe lhe dizendo que deveria aprender a argumentar e reivindicar o que queria, o que, nas suas palavras, continua sendo muito útil. Em sua fala, pode-se perceber dois elementos interessantes, o primeiro refere-se a como, desde criança, foi sentindo e criando consciência das diferenças sociais nas relações entre os homens e as mulheres - claro que deve-se ter em mente que Benedicto construiu esse pensamento já em sua vida adulta. Já o segundo, tratando da argumentação e da reivindicação, demonstra, de uma certa forma, a consciência do trabalho que realiza e porque realiza.

Tanto o início como o amadurecimento de sua trajetória profissional ocorrem em meio à Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Em 1967, em torno dos vinte e sete anos, Benedicto ingressou na faculdade de Jornalismo da Universidade de São Paulo (USP), onde se formou, em 1972, com ênfase em Rádio e Televisão. Inicialmente, visava trabalhar com televisão e o meio audiovisual. Entretanto, não conseguiu estabelecer-se durante muito tempo em nenhum emprego da área, já que não possuía um “atestado de idoneidade moral”, em decorrência da sua prisão em 1969. A respeito deste acontecimento traumático, declarou à Boni (2013) que ocorreu entre 1969 e 1970, tendo ficado nove meses presa no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e no presídio Tiradentes, ambos em São Paulo. Afirmou ter sido torturada severamente. Colocou ainda que nunca pertenceu a nenhum grupo armado, atuando na oposição apenas na área de comunicação.

Critica-se, todavia, a postura do entrevistador, que, em um certo momento, perguntou se Benedicto havia sofrido prejuízos profissionais e financeiros durante a ditadura, o que ela responde de maneira direta que sim, já que foi presa, tendo sofrido tortura física e psicológica, e tendo a prisão significado “uma interrupção em minha vida e um período de terrorismo moral para mim e para meus filhos” (BONI, 2013, p. 251). Por mais que se compreenda que a metodologia de História Oral não é aplicada pela formação de Boni como jornalista, defende-se que a sua pergunta foi

mal elaborada, podendo ser compreendida até mesmo como indelicadeza, dado que ele já sabia sobre a prisão e a tortura. Além disso, também não foi produtiva, já que Benedicto não respondeu aos pontos que o entrevistador desejava, algo que fez somente quando ele perguntou diretamente se teve problemas com a censura durante o regime militar. Tendo respondido negativo a esta questão, Benedicto afirmou que os textos eram muito mais censurados do que as fotografias, algo que ela acredita ter acontecido pela possibilidade de os censores não conseguirem interpretar o conteúdo das imagens. Destacou que os únicos momentos em que se deparou com a censura foram em decorrência dos veículos nos quais as suas obras estavam inseridas, como no caso de quando colaborava para o *Movimento*, editado por Raimundo Pereira, e *O São Paulo*, semanário da Arquidiocese de São Paulo, impressos frequentemente censurados.

Em 1976, Benedicto se associou à Associação de Artistas Gráficos e Fotógrafos (AGRAF). E em 1979, junto a Juca Martins, Ricardo Malta e Del-fim Martins, fundou a agência fotográfica F4, localizada em São Paulo. De acordo com Zerwes (2017), o principal objetivo destes fotojornalistas era ter maior autonomia em comparação às redações de jornais e revistas, garantindo os direitos autorais das imagens. Mas, conforme Charles Monteiro e Carolina Etcheverry (2019, p. 202) inferem, a F4, era além de um espaço alternativo à grande imprensa, um local de organização política e de luta pela valorização da fotografia enquanto profissão. Os autores ainda apontam como, simultaneamente à atuação de outras agências e cooperativas em oposição ao regime militar - Ponto de Vista (Porto Alegre, 1979), Casa da Foto Agência (RJ, 1979), Ágil Fotojornalismo (Brasília, 1980) e Agência Angular de Fotojornalismo (SP, 1985) -, a F4 apresentou novas pautas e uma nova proposta de visualidade da sociedade brasileira e latino-americana. Apesar da agência ter encerrado as suas atividades em 1991, Benedicto formou, no mesmo ano, a empresa *N Imagens*, que está ativa até os dias de hoje. Também em 1979, a fotógrafa, impulsionada pela ausência de imagens em reportagens sobre as crianças e os jovens que eram enviados às sedes da FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do

Menor), decidiu trabalhar com o tema. Teve as suas fotografias inseridas no livro *A questão do menor*, projeto em parceria com Juca Martins e Wagner Avancini, com textos de Elza Ferreira Lobo e Maria Nilde Mascellani. Segundo Zerwes (2017), seis das suas trinta e sete fotografias foram expostas no *Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, ocorrido em 1981 na Cidade do México.

Em entrevista ao projeto de pesquisa *Iconografia fotográfica dos povos indígenas do Brasil*, Benedicto afirmou que o seu primeiro contato com tribos indígenas aconteceu entre 1979 e 1980, tendo sido com os Kayapó. Após um período de tempo, fotografou os índios Arara, que, durante os anos de 1980, estavam sofrendo a invasão das suas terras pelas obras da Transamazônica. Em um curta-metragem produzido pela Imã Foto Galeria⁴, em 2015, Benedicto falou sobre a sua participação como fotógrafa no *Primeiro Encontro Indigenista Brasileiro*, ocorrido no Pará em 1989. Contudo, em 2014, parte do material que estava preservado na sua casa foi atingido por chuvas, o que a levou a realizar um “processo de preservação e edição” nas fotografias, conseguindo, assim, salvar, aproximadamente, quarenta fotos.

Além de *A questão do menor*, publicou as suas fotografias em outros quatro livros. É autora de *A greve do ABC*, lançado em 1980. Em 1988, foi publicado *As melhores fotos de Nair Benedicto*. Em parceria com Jo Azevedo e Luciana Dias, lançou *Santos Dias: quando o passado se transforma em história*. E em 2012, foi publicado o seu último livro: *Vi Ver*. Deve-se apontar, também, que as fotografias de Benedicto integram acervos de museus e instituições, como o *Museum of Modern Art* (MoMa), o *Smithsonian Institute*, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e a Coleção Pirelli do Museu de Arte de São Paulo (MASP). E como Charles Monteiro (2016) afirma, no momento em que as imagens fotojornalísticas são publicadas em livros ou exibidas em museus, em festivais e galerias de arte, ocorre uma mudança em seu estatuto. Para Monteiro (2016, p. 83), “de testemunho de um contexto histórico elas passaram a ser objeto de

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bM2DmKUN-BQ>>.

deleite visual, abrem-se outras possibilidades de interpretação das imagens para além de sua vinculação com o acontecimento". A respeito desta questão, pode-se afirmar que muitas das fotografias de Benedicto acabam sendo consideradas na sua individualidade, deixando de ser associadas à outras fotografias com as quais compunham uma fotorreportagem. E sobre este ponto, deve-se indicar a dificuldade em identificar os impressos nas quais as fotografias ou fotorreportagens foram publicadas inicialmente.

E paralelamente à Ditadura Civil-Militar, a trajetória profissional de Benedicto se desenvolveu durante o fortalecimento do movimento feminista no Brasil. Este último esteve diretamente associado ao contexto estrangeiro, principalmente ao norte-americano e europeu ocidental. Em decorrência do que ficou denominado como "segunda onda feminista"⁵, a partir dos anos 1960, houve o crescimento dos debates e ações contra ideias conservadoras ligadas aos papéis públicos e privados das mulheres na sociedade. Tendo em vista os Estados Unidos, bell hooks⁶ (2019), aponta a relevância dos grupos de conscientização, que serviram como espaços para que mulheres pudessem compartilhar suas vivências e discutir questões relacionadas ao sexismo e à dominação masculina. Compreendendo tais grupos como locais de organização e conversão ao pensamento feminista, a autora enfatiza que foi por meio deles que estratégias de combate e resistência ao sexismo e à dominação masculina foram elaboradas.

Como Joana Maria Pedro (2012) afirma, tais grupos também se fizeram presentes no Brasil. Seja por meio de viagens ao exterior ou através

⁵ A ideia de "ondas feministas" estaria se referindo aos períodos de emergência do movimento feminista, sendo cada um marcado por características próprias. De acordo com Pedro (2011), pensar o feminismo a partir de diferentes ondas reforça a ideia da existência de centros irradiadores e suas margens. Isto é, ideias e teorias partiriam de um centro produtor - sendo este, de maneira geral, países considerados desenvolvidos do hemisfério norte -, e se dirigiriam para países considerados subdesenvolvidos, localizados no hemisfério sul. Além disso, a utilização deste termo acaba passando a impressão de que não havia atuação do movimento feminista nos momentos entre as ondas. Gláucia Cristina Candian Fracarro (2018) ainda atenta para como a periodização do feminismo a partir da metáfora das ondas costuma selecionar marcos tidos como hegemônicos a cada período, o que pode acabar criando uma imagem homogênea do movimento.

⁶ Por preferência da autora, se escreve o seu nome com as letras minúsculas.

das experiências vividas durante o exílio - em decorrência das perseguições políticas do regime militar - muitas mulheres, em sua maioria brancas e de classe média e classe média alta, entraram em contato com grupos de conscientização estrangeiros. De acordo com Pedro (2012), os grupos foram essenciais para a formação de redes de mulheres e, conseqüentemente, ao crescimento do movimento feminista brasileiro. Todavia, a autora alerta que se deve compreender o feminismo brasileiro como um campo de disputas⁷, considerando a existência de feminismos (no plural) e de diferentes narrativas, inclusive, sobre o desenvolvimento da "segunda onda feminista" no território nacional. Outra questão enfatizada por Pedro (2012) é a especificidade do movimento feminista brasileiro, entre os anos 1970 e 1980, por conta da conjuntura política, marcada pela Ditadura Civil-Militar. Segundo a autora, a atuação das feministas foi severamente criticada por organizações e militantes de esquerda, que as acusavam de se distanciar das "lutas gerais", que seriam aquelas contra o regime militar e em busca por mudanças sociais. Além disso, ainda deve-se destacar que, durante este período, havia na sociedade brasileira em geral um antifeminismo bastante forte.

O desenvolvimento do trabalho de Benedicto inseriu-se em um momento em que, como Monteiro e Etcheverry (2019) apontam, agências fotográficas foram responsáveis pela apresentação de uma nova visualidade brasileira. Esta última foi construída a partir da cobertura realizada pelos fotojornalistas de eventos e temáticas associados à conjuntura político-social: "movimentos sociais, da violência policial, da marginalização dos grupos indígenas e dos negros, da falta de moradia, do crescimento das favelas, do empobrecimento das classes trabalhadoras, da diversidade religiosa e da riqueza da cultura popular" (2019, p. 202-203). Tendo em vista o contexto onde, em frente à luta contra a Ditadura, tanto os temas relacionados à condição das mulheres quanto as pautas feministas eram vistos de maneira negativa e sem seriedade, destaca-se a atitude de Nair Benedicto, enquanto fotojornalista, de direcionar o seu olhar às mulheres.

⁷ Sobre, ver PEDRO (2006).

Desta forma, enfatiza-se a importância de contextualizar a trajetória profissional de Benedicto, inserindo a sua atuação em meio à Ditadura, à constituição de uma nova visualidade do Brasil no campo da fotojornalismo e ao fortalecimento do movimento feminista brasileiro, indicando a própria fotógrafa como agente histórica destes momentos.

Tendo desenvolvido um breve histórico sobre a trajetória profissional de Benedicto, é possível compreender a amplitude de seu trabalho, no sentido de que abrange diferentes temáticas, mas sempre com finalidades sociais e políticas claras. Benedicto direcionou o seu olhar à grupos ignorados e marginalizados pelo Estado e pela sociedade brasileira, garantindo-lhes dignidade e respeito. Mesmo durante a Ditadura Civil-Militar, em um momento de grande repressão, a fotógrafa viajou pelo Brasil e pela América Latina, documentando diversas situações de desigualdade social e inúmeras formas de expressão da diversidade cultural latino-americana, mas tendo como principal foco o cenário nacional.

As fotografias de Nair Benedicto a partir da perspectiva de gênero

Como Raewyn Connel (2015, p. 47) elabora, gênero é uma questão de relações sociais dentro das quais os indivíduos atuam, devendo ser compreendido como uma estrutura social. Esta questão está associada com o que a autora denomina de ordem de gênero, que seria os arranjos do gênero que envolvem os padrões de comportamento considerados adequados a cada gênero, isto é, feminino e masculino. E sendo tais arranjos tão familiares, acabam sendo concebidos como “naturais”. Contudo, Connel (2015) enfatiza que, ao mesmo tempo em que não devemos entender as experiências de “ser mulher” e de “ser homem” como fixadas pela natureza, também não devemos compreendê-las somente como imposições externas determinadas por normas sociais. Isto se deve pelo fato de que tais experiências são, na verdade, construídas ao longo da vida. Para a autora, “reivindicamos um lugar na ordem de gênero ou respondemos ao lugar que nos é dado na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana”

(CONNEL, 2015, p.39). É neste sentido que as fronteiras de gênero são marcadas por uma instabilidade, pois há ambiguidades de gênero - ou até mesmo “misturas de gênero”⁸.

Além disso, a questão de gênero envolve desigualdades, já que oportunidades relativas à educação, emprego, ocupação, salário e carreira são desiguais entre homens e mulheres. E o respeito também é um fator de desigualdade, pois “as mulheres são tratadas à margem da ação principal ou, então, como objetos de desejo dos homens” (CONNEL, 2015, p. 42). É em torno da desigualdade e da opressão presentes na ordem de gênero que se tem emergido demandas por reformas, fenômeno no qual deve-se destacar movimentos sociais tais quais o movimento feminista e o movimento LGBT. Mas, paralelamente, há também resistência à essas ações e tentativas de contrarreformas por parte de grupos conservadores. Por conta deste fator, deve-se compreender o gênero como político. E é em relação a este caráter político que Joan Scott (2012) situa o gênero em meio a um lugar de lutas sobre o que diz respeito ao natural e o que conta como social. As disputas em torno da definição e dos elementos que estariam ou não atrelados ao gênero estão associadas à multidimensionalidade pela qual Connel (2015) caracteriza o conceito, pois gênero, simultaneamente, diz respeito à identidade, ao trabalho, ao poder e à sexualidade.

Porém, de maneira alguma o conceito de gênero será usado neste estudo como sinônimo de mulheres, característica comum presente em diversos trabalhos, como bem aponta Joana Maria Pedro (2011). Compreendendo, então gênero como um conceito relacional, isto é, diretamente associado às relações sociais, atenta-se para a questão da relação que é

⁸ Para Connel (2018), em certos momentos, o desenvolvimento da identidade de gênero - que pode ser entendida, numa concepção simplificada, como a sensação de pertencimento a uma categoria de gênero - “resulta em um padrão intermediário, misturado ou nitidamente contraditório, para os quais são usados termos como afeminado, afetado, *queer* e *transgênero*” (2018, p.39). A autora ainda indica como exemplos de ambiguidade de gênero os casos de mulheres masculinas e homens femininos; mulheres que se apaixonam por outras mulheres e homens que se apaixonam por outros homens; mulheres que são as chefes da família e homens que se ocupam do trabalho doméstico; e mulheres na profissão de soldados e homens como enfermeiros. A questão também pode ser observada no meio artístico, tanto nas peças de Shakespeare, onde os homens atuavam nos papéis femininos, como na arte performática, a qual engloba *drag queens* e *drag kings*.

empreendida entre Nair Benedicto, enquanto mulher e fotógrafa, e as mulheres que fotografou. No momento que, consciente da desigualdade de gênero, Benedicto optou por fotografar mulheres em sua diversidade - seja no que se refere à condição social, à região em que moram, à idade ou a situação na qual se encontravam quando foram fotografadas -, desenvolveu um conjunto de obras marcado pela documentação de diferentes experiências de “ser mulher”. Desta maneira, considerando a concepção desenvolvida pelo campo da cultura visual feminista, de que a visualidade é um dos fatores pelos quais a cultura ocidental insere e transpassa os padrões de gênero - conforme Rosemary Betterton (2011) e Amelia Jones (2003) apontam -, atribui-se a relevância de analisar o trabalho de Benedicto a partir do conceito de gênero.

Em entrevista à Erika Zerwes para *ZUM - revista de fotografia*, Benedicto declarou que acredita que o olhar feminino se difere do masculino devido às diferenças nas vivências entre homens e mulheres, trazendo um universo completamente diferente. Além disso, fez referência à uma espécie de empatia no ato de uma mulher fotografar outra mulher. Utilizou como exemplo uma fotografia sua de uma mulher amamentando o filho durante as greves do ABC paulista.

O olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Quando cobrimos um assunto, notamos alguns detalhes que os homens às vezes não notam. Nas greves do ABC paulista, entre 1978 e 1981, por exemplo, fiz a foto de uma mulher amamentando uma criança na porta de uma fábrica. Acho que o olhar feminino obrigatoriamente traz um universo que não é o universo masculino, é mais amplo, da vida mesmo. E quando a gente fotografa uma mulher, podemos nos enxergar na outra. Eu vejo isso (BENEDICTO, 2018, p. 2).

Sobre esta questão é necessário apontar que, como Soihet afirma, “as mulheres são diversas em sua condição social, etnia, raça e crenças religiosas” (1997, p. 275). Considerando este apontamento, o presente estudo compreende a expressão “olhar feminino” como um conceito que abrange diversas questões relacionadas à diferentes experiências do “ser mulher”, atentando para o seu aspecto heterogêneo. Nesse sentido, por mais que o

trabalho de Benedicto seja desenvolvido a partir de um “olhar feminino”, é de extrema relevância considerar as suas especificidades. Na mesma entrevista, ao ser perguntada se as fotos mais ousadas são feitas por mulheres, Benedicto aponta para a necessidade de definir o que seria considerado ousadia e afirma que deseja que as suas fotografias sejam ousadas no sentido de conscientizarem o espectador de questões que muitas vezes está deixando de lado. Enfatiza, também, a necessidade de um posicionamento diante do trabalho que realiza.

Não sei se eu diria isso. Seria preciso definir que tipo de ousadia é essa. Não quero ser ousada do ponto de vista de chocar as pessoas. Eu quero que minha foto seja ousada no sentido de dizer “veja bem o que você está deixando de perceber”. Muitas pessoas fazem isso. Vão à zona, pegam uma puta, fazem uma puta. Muitas vezes pedem para elas fazerem coisas, e muitas vezes elas fazem. Acho isso errado, para mim isso não é ousadia. Foto ousada pra mim é aquela que consegue dizer coisas, com humor inclusive. O Brasil tem muitas fotógrafas maravilhosas. Eu acho que fazer política não é defender um partido, **é defender um modo de vida, uma forma de ver a mulher, uma forma de ser mulher. Não importa se estou fotografando índio, se estou fotografando operário, ou se estou fotografando puta. O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher.** Então eu acho que ainda fica um pouco restrito, nesse aspecto. Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada (BENEDICTO, 2017, p. 8-9, grifo nosso).

A questão de gênero permeia certas obras de Benedicto no sentido de que estas fazem referências à diferentes grupos femininos ao redor do território nacional, construindo, assim, um conjunto de fotografias que captam parte da diversidade das mulheres brasileiras. Em relação à *Mulheres no sisal*, realizada na Bahia em 1985, trata-se de trabalhadoras nordestinas retratadas enquanto realizam o seu ofício. A imagem traz, segundo a fotógrafa, “um clima etéreo e uma característica que remete à gravura” (BENEDICTO, 2015). É por meio desta característica apontada por Benedicto que é possível associar a obra com a pintura *As respigadoras*

(Jean François Millet/1857), pertencente ao movimento artístico do realismo, datado do século XIX. E como Monteiro e Etcheverry (2019) apontam, o fotojornalismo detém um compromisso com a realidade. Em *Fé Menina*, Benedicto afirma que estava realizando um trabalho para uma revista alemã e que esta fotografia abriu a matéria, no lugar das demais que apresentavam os trabalhadores "manetas"⁹ e os trabalhadores em frente ao sindicato, enfatizando a luta destes agentes.

O ano em que *Mulheres no sisal* foi realizada compõe o período compreendido como a crise da atividade sisaleira, como salientam Edinusia Moreira Carneiro Santos e Onildo Araujo da Silva (2017), que abarca a década de 1980. De acordo com os autores, tal evento foi marcado pela queima de sisalais, pela ampla redução da produção e pela queda no preço da fibra no mercado internacional. Todavia, a crise não impediu a continuidade do enriquecimento de uma pequena elite que detinha o poder sobre a produção. Este período foi marcado, também, pelo fortalecimento da exploração e da marginalização dos trabalhadores e trabalhadoras, que tiveram o seu pagamento ainda mais reduzido. Sabe-se a partir do depoimento de Benedicto que as demais fotografias produzidas naquela época abordam justamente a violência e as péssimas condições de trabalho daqueles que tinham a sua sobrevivência diretamente ligada à atividade sisaleira. Contudo, sem a devida contextualização, não se observa em *Mulheres no sisal* a violência à qual tais trabalhadoras estavam expostas. Há na fotografia uma valorização do ofício realizado por estas mulheres.

⁹ Termo considerado pejorativo a respeito de pessoas que não possuem uma mão ou um braço.



Figura 1: Nair Benedicto. Mulheres no sisal, 1985. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20188/mulheres-no-sisal>

A sexualidade é abordada em *Tesão no forró de Mário Zan*. Realizada em 1978 e compondo um projeto de Benedicto sobre a segregação e a discriminação contra nordestinos em São Paulo, a fotografia apresenta um momento de intimidade entre um casal enquanto dançava. A partir da imagem, pode-se observar que o casal se encontra no centro, tendo assim a sua importância realçada. O destaque está na expressão de prazer da mulher fotografada. Todavia, não desfocando o segundo plano, Benedicto oferece a visão do espaço no qual o casal está afirmando a relação entre o casal e o ambiente. Esta questão é apontada pela própria fotógrafa no documentário *Fé menina*, em que afirma que a foto foi tirada a partir de um olhar direcionado especialmente à relação entre a mulher e o restante do espaço. Deve-se ainda notar o homem à esquerda, que olha diretamente em direção à câmera, flagrando a presença da fotógrafa. Esta e mais outra fotografia do projeto foram adquiridas, em 1978, pelo então diretor do *MoMa*, John Szarkowski, e integram o acervo do museu.



Figura 2: Nair Benedicto. Tesão no Forró do Mário Zan, 1978. Fonte: <https://www.leporelloweb.com/nair-benedicto-1>

Desde a década de 1970, Benedicto documenta a passeata do Dia Internacional das Mulheres em São Paulo, o que torna tais fotografias documentos históricos deste evento, sendo possível analisar as transformações decorrentes da passagem do tempo. Na figura 3, datada de 1981, observa-se um grupo de mulheres protestando na escadaria da Catedral Metropolitana de São Paulo, localizada na Praça da Sé. O ano de 1981 se insere dentro de um contexto marcado pela ampliação da luta feminista focada no combate à violência contra as mulheres. Em 1979, em decorrência do primeiro julgamento de Doca Street¹⁰, houve marchas de mulheres na cidade paulista, onde o principal slogan era "quem ama não mata". Como Luciene Alcinda de Medeiros (2011) afirma, em 1980, entidades feministas se organizaram em torno da realização do II Congresso da Mulher Paulista, onde elegeram como bandeira prioritária a luta contra a violência doméstica e o controle da natalidade. E quatro meses após o evento, em

¹⁰ Em 1980, ocorreu o julgamento de Doca Street (Raul Fernando do Amaral Street), responsável pelo assassinato de Ângela Maria Fernandez Diniz, ocorrido em 30 de dezembro de 1976. O crime teria ocorrido após Ângela Diniz ter posto um fim na relação dos dois. Conforme Mônica Ribeiro (2010) aponta, a defesa do assassino, que levou a sua absolvição, foi baseada no argumento de que Doca Street teria matado em legítima defesa da honra. A absolvição salientada por Ribeiro (2010) pode ser explicada pelo fato de que, apesar de ter sido condenado a dois anos de prisão, como era réu primário, pôde cumprir a pena em liberdade. E como Tânia Regina Zimmermann (2009, p. 172) enfatiza em relação ao caso e o seu impacto na conjuntura da época, "a jurisprudência nacional do período cunhou o direito ao homem de matar pela honra. Ao alegar traição, o crime deixava de existir como tal. A eliminação da mulher era um direito legitimado". Todavia, em 1981, em decorrência da pressão das manifestações de mulheres, Doca Street passaria por um segundo julgamento, desta vez sendo condenado sob pena de 15 anos.

outubro do mesmo ano, foi fundado, em São Paulo, a SOS-Mulher, uma organização voltada ao atendimento de vítimas de violência e que funcionava através do serviço voluntário de advogadas e psicólogas. Esta iniciativa influenciou a criação de demais organizações com o mesmo objetivo em outros estados. Tendo em vista que as manifestações feministas eram marcadas pela ocupação do espaço público, deve-se observar a particularidade deste local em que tais mulheres estavam atuando politicamente no momento em que a fotografia foi tirada. Considerando que o combate à violência contra as mulheres e controle da natalidade eram as principais pautas da luta feminista naquele período, a ação política das feministas nas escadarias da Catedral Metropolitana remete à relação entre a Igreja Católica e o movimento feminista, como também a participação da instituição nos debates em torno da condição feminina e dos direitos das mulheres. De acordo com uma matéria publicada no jornal *O Dia*, das mulheres presentes na fotografia, estão Iara Prado e Maria Aparecida Schumacher (conhecida também como Schuma Schumacher). Todavia, não foi possível identificar com exatidão quais das mulheres seriam. Em relação à altura do ângulo da câmera, identificada como *contre-plongée*, pode-se observar um empoderamento conferido às mulheres. E apesar do foco estar nas duas mulheres que ocupam o centro, provavelmente Iara Prado e Schuma Schumacher, a profundidade do plano oferece a visão das demais manifestantes, assim como capta a presença de alguns homens.

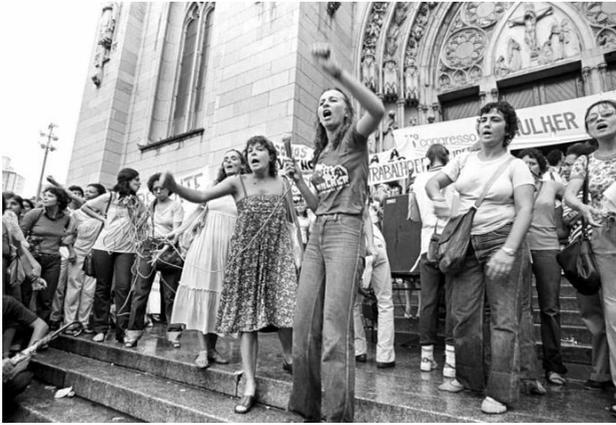


Figura 3: Nair Benedicto. Ato Público do Dia Internacional da Mulher, 1981. Fonte: <https://odia.ig.com.br/dmullher/2019/01/5616329-exposicao-mostra-a-luta-das-mulheres-para-garantir-seus-direitos-na-constituicao.html>

Na imagem abaixo, produzida em meio ao dia internacional da mulher de 2010, está em primeiro plano uma mulher usando, em cima do que parece ser uma echarpe ou um véu vermelho, uma calcinha sobre a cabeça, cobrindo os olhos. No cabide que a mulher segura pela boca, está colado um adesivo no qual está escrito: "eu aborto, tu abortas, somos todas clandestinas". Neste caso, a performance é tida como um instrumento de protesto. Tanto o adesivo como a calcinha cobrindo os olhos, e assim omitindo a identidade da mulher, fazem referência às mulheres que vivenciaram o aborto no Brasil, onde o procedimento é considerado um crime¹¹. O ato da mulher fotografada de segurar o cabide, que representa um corpo feminino, o deixando paralelo ao seu rosto, como se o corpo fosse dela, expressa justamente a afirmação do adesivo e a questão do aborto clandestino como uma realidade no país. Apesar do direito ao aborto seguro à todas as mulheres ser uma reivindicação da luta feminista brasileira desde os anos 1970, tornou-se uma pauta bastante presente nas eleições presidenciais de 2010¹².

¹¹ Como Bruno Baptista Cardoso, Fernanda Morena dos Santos Barbeiro Vieira e Valeria Saraceni (2020) afirmam, o aborto é um problema de saúde pública no Brasil, sendo ainda uma causa constante de óbito materno. Os autores ainda indicam a iniquidade em saúde frente à questão étnica-racial e à condição social, já que se observa o maior risco de óbito nos grupos de maior vulnerabilidade, sendo mulheres negras e indígenas, com menos de quatorze ou mais de quarenta anos, solteiras e de baixa escolaridade as mais afetadas.

¹² Sobre a questão do aborto durante as eleições presidenciais de 2010, ver LEMOS (2014).



Figura 4: Nair Benedicto. Dia internacional da mulher, 2010. Fonte: http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2014/08/01/noticia_progromese,150725/cine-brasilia-exible-classicos-da-carreira-do-diretor-fritz-lang.shtml.

Entre os seus trabalhos mais atuais, pode-se citar a sua participação no projeto *As donas da bola*, exposto no Museu do Futebol, em São Paulo, e composto por quarenta e uma fotografias de mulheres jogando futebol, tanto profissionalmente como por diversão. Benedicto expôs imagens dos *Jogos dos Povos Indígenas* em Cuiabá/MT. As fotografias encontram-se disponíveis no site *Futebol feminino*¹³, de autoria do Museu do Futebol, e foram realizadas em 2013. Benedicto também se dedicou ao audiovisual, tendo realizado quatro obras, sendo elas: *O prazer é nosso*; *Não quero ser a próxima*; *E agora, Maria?*; e *Qualidade de ambiente, qualidade de vida*. Em *Fé Menina*, chega a abordar as duas primeiras, sendo ambas da década de 1980. *O prazer é nosso* discute sobre a sexualidade feminina e a insatisfação constante da mulher com o seu próprio corpo, trabalhando com mulheres da periferia e da classe média. Já *Não quero ser a próxima* trata da violência doméstica por meio da apresentação de diferentes mulheres que foram violentadas no âmbito familiar. No documentário, a fotógrafa comenta que, durante as exhibições, o primeiro chocava o público muito

¹³ Disponível em: <<http://futebol feminino.museudofutebol.org.br/teste/?p=1730>>.

mais do que o segundo, sendo que defendia apenas o direito das mulheres ao prazer.

Primeiramente, atenta-se para como tais obras audiovisuais são praticamente desconhecidas, ainda mais se considerar como suas temáticas permaneceram atuais, tendo em vista o grave problema relacionado às taxas de feminicídio no país. Segundo a Lei nº13.104, instaurada durante o Governo de Dilma Rousseff, em 9 de março de 2015, feminicídio é o tipo de homicídio cometido contra mulheres, envolvendo violência doméstica e discriminação à condição de mulher. De acordo com o *Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe (OIG)* da *Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)*¹⁴, aproximadamente 2.795 mulheres foram assassinadas por razões de gênero na América Latina e no Caribe, com o Brasil liderando a lista com 1.133 vítimas confirmadas. Pode-se ainda inserir neste contexto o conceito de cultura do estupro, que, para Lima (2017), envolve a definição de um ambiente cultural em que o sistema legislativo favorece a violência sexual contra as mulheres, tendo como base as desigualdades de gênero, pelas quais os homens consideram, por meio de uma sexualidade violenta, as mulheres como a sua propriedade e objeto. Ainda enfatiza que a cultura do estupro é responsável pela construção de representações sociais que acabam naturalizando a violência sexual, e que até mesmo culpam a vítima.

Tendo trazido algumas das obras de Benedicto como exemplo, indica-se a potencialidade das suas fotografias como fontes e objetos de pesquisa no campo da história das mulheres e dos estudos de gênero, por comporem uma documentação visual, de autoria feminina, a respeito de diferentes experiências de "ser mulher" no Brasil. E se Michelle Perrot (2017) atenta para a abundância de discursos e de imagens sobre mulheres produzidos por homens - que permitem estudos sobre a representação da feminilidade a partir do imaginário masculino -, enfatiza-se a relevância da localização e da utilização de documentos visuais de autoria feminina.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-al-menos-2795-mujeres-fueron-victimas-femicidio-23-paises-america-latina-caribe>>.

Direcionando o seu olhar às mulheres e buscando relacioná-las ao espaço do qual faziam parte, Benedicto tratou de diferentes temas, como por exemplo, sexualidade, trabalho, poder, violência e cultura popular. Assim, a potencialidade destas obras como fontes e objetos de pesquisas baseia-se na diversidade das mulheres representadas; na variedade das temáticas abordadas; e no amplo recorte cronológico em que estão inseridas.

Considerações finais

Como Perrot (2017, p. 11) observa, "toda história é história contemporânea: tem um compromisso com o presente, ou seja, interroga o passado tomando como referência questões que fazem parte de nossa vida". Desta maneira, levando em consideração o aumento das taxas de feminicídio, a cultura do estupro como um fenômeno amplamente difundido e naturalizado no Brasil, e os ataques realizados, por parte do governo Bolsonaro, às pesquisas científicas e atividades educacionais voltadas à questão de gênero, afirma-se a relevância da produção de pesquisas tanto sobre a trajetória profissional de Benedicto, como sobre a questão de gênero presente em seu trabalho. Sendo de autoria feminina e colocando como foco mulheres em diversas situações sociais ao redor do território nacional, as obras de Benedicto apresentam uma grande potencialidade enquanto documentos e objetos de pesquisa para o campo da história das mulheres e dos estudos de gênero. Defende-se tal colocação tendo em vista a trajetória profissional de Benedicto como fotógrafo, na qual, enquanto agente histórica, produziu, por meio de suas fotografias, representações de mulheres frequentemente deixadas à margem da sociedade brasileira.

Este estudo se propôs a um debate introdutório a respeito da questão de gênero nas fotografias de Nair Benedicto, buscando indicar a potencialidade do seu trabalho para investigações do campo de história das mulheres e de estudos de gênero. Demais pesquisas são essenciais para explorar o trabalho da fotógrafa a partir da perspectiva de gênero. Para

que análises com maior profundidade possam ser realizadas, atenta-se para a importância de estudos que levem em consideração as fotorreportagens em sua totalidade ou o conjunto de fotografias que foram tiradas em um determinado evento. Além, é claro, da elaboração da devida contextualização a respeito das obras. É neste sentido que se aponta a necessidade do reconhecimento do trabalho de Nair Benedicto a partir de estudos que investiguem a sua trajetória, localizando as suas fotorreportagens nos meios em que foram originalmente publicadas e os demais trabalhos pela qual foi responsável.

hooks (2019) afirma que o feminismo, a partir da década de 1960, realizou uma revolução ao exigir o respeito e consideração das mulheres no meio acadêmico. Porém, enfatiza-se ainda a atitude revolucionária de historiadoras que, ao dedicarem os seus estudos à agentes históricas deixadas de lado por um campo majoritariamente formado por homens brancos, romperam o silêncio - como também a própria invisibilidade deste silêncio - ao qual muitas destas foram condicionadas. Desta maneira, o desenvolvimento de pesquisas que tenham como foco a trajetória de mulheres ou que utilizem obras de autoria feminina como fonte ou objeto de pesquisa é um importante e necessário instrumento para que se continue rompendo os silenciamentos ainda existentes.

Referências

- BETTERTON, Rosemary. Olhar feminista: olhar o feminismo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Minho: Edições HÚMUS, 2011. p. 121 - 132.
- BONI, Paulo César. Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo. Tinha tudo para dar errado. Por sorte, deu tudo certo! **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 9, n. 15, p. 243-262, 2013.
- CARDOSO, Bruno Baptista; VIEIRA, Fernanda Morena dos Santos Barbeiro; SARACENI, Valeria. Aborto no Brasil: o que dizem os dados oficiais? **Cadernos de saúde pública**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 13, p. 1-13, 2020. Disponível em: <<http://cadernos.ensp.fiocruz.br/csp/artigo/975/aborto-no-brasil-o-que-dizem-os-dados-oficiais>>.

COELHO, Maria Beatriz V. Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia. In: COELHO, Maria Beatriz V. **Imagens da nação**: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX. São Paulo: EDUSP, 2012.

CONNEL, Raewyn. **Gênero**: uma perspectiva global: compreendendo o gênero - da esfera pessoal à política - no mundo contemporâneo. São Paulo: Editora nVersos, 2015.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 3^aed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JONES, Amelia. **The feminism and visual culture reader**. Londres: Routledge, 2003.

LEMONS, Lis Caroline. **Não é pela vida das mulheres**: o aborto nas eleições de 2010. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

LIMA, L. L. G. Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito. **Language and Law / Linguagem e Direito**, Vol. 4, n.2, 2017, p. 7-18. Disponível em: <<http://ojs.letras.up.pt/index.php/LLLD/article/view/3280>>.

LOBO, E. F.; MISCELLANI, M. N. **A questão do menor**. São Paulo: Editora Caraguatá, 1980.

MEDEIROS, Luciene Alcinda de. "Quem ama não mata": A atuação do movimento feminista fluminense no enfrentamento da violência doméstica contra a mulher perpetrada pelo parceiro íntimo. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo, **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011, p. 1-16.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina. Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980). **Diálogos**, Maringá, v. 23, n. 3, 2019, p. 196-215. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/48486>>.

MONTEIRO, Charles. História e fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, jan./abril 2016, p. 64-89. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064>>.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo para o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 7-98, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=So10190742005000100004&script=sci_abstract&tlng=es>.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 52, 2006, p. 249-272. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-01882006000200011&script=sci_arttext>.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RIBEIRO, Mônica. Movimento feminista na fonte dos centros de combate à violência contra mulheres. I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas, 2010, Londrina, **Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas**. Londrina: UEL, 2010, p. 41-50.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-296.

ZERWES, Erika. Os dois lados da moeda: humanismo e militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flavia Galli; DRIEN, Marcela (org.). **Política(s) na história da arte: redes, contextos e discursos de mudança**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2017.

_____. Sobre mulheres e fotografias: uma conversa com Nair Benedicto. **Zum: revista de fotografia**, Instituto Moreira Salles, 9 out. 2018. Disponível em: <<https://revista-zum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>>.

ZIMMERMANN, Tânia. Imprensa, movimento de mulheres, feminismo e violência de gênero no oeste do Paraná nas décadas de 1970 e 1980. **Mediações**, vol. 14, n. 2, Londrina, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4512>>.

Arte e Cinema

Quando a arte brasileira vai à guerrilha: a circularidade das obras de Cildo Meireles e Glauber Rocha nas décadas de 1960 e 1970

*Alexandre Moroso Guilhão*¹

Introdução

A partir do golpe militar ocorrido no Brasil em um de abril de 1964 e, conseqüentemente, do regime que durou 21 anos, o trabalho artístico-cultural passou a sofrer de restrições impostas pelo próprio Estado, que implantou um sistema oficial de censura. Os intelectuais passaram a ter de se adequar ou sofreriam com as conseqüências e a força do Estado de exceção brasileiro, o que limitou, sobretudo, as produções de conteúdo crítico.

No entanto, se a mesma ditadura militar foi produto, não tão somente, mas em última instância, da polarização política acentuada da guerra fria, em um mundo que se dilacerava no embate entre um pólo capitalista *versus* um pólo socialista, esse mesmo mundo via um cenário que se retratou em ampla riqueza artística. A década de 1960 foi marcada por uma forte efervescência cultural, mesmo que boa parte dos países do mundo vivesse em regimes autoritários. Um forte movimento de contracultura nos EUA, movimentos de renovação se verificavam na Europa oriental, chegavam até a Europa ocidental, não sem antes passar pela China, que já preparava sua Revolução Cultural. Esse cenário favoreceu o

¹ Graduado em Produção Audiovisual pela PUCRS, Mestre em História e Doutorando em História no Programa de Pós Graduação em História da PUCRS, com bolsa integral CAPES.

surgimento de diversos autores e artistas que, ao pensarem criticamente as suas sociedades, propuseram transformações nas percepções e nas relações sociais.

O Brasil foi um desses casos. Vindo de momentos culturais importantes desde, pelo menos os anos 50, o país adentra os anos 60 vivendo embates marcantes sobre posicionamentos artísticos culturais. Os artistas do Neoconcretismo vão expandir seu entendimento sobre a arte dentre diversas manifestações de expressividade, excedendo, assim, os limites do objeto-arte. Nas telas, os cineastas do Cinema Novo declaravam guerra aberta às já combatidas chanchadas e suas fórmulas tidas como “americanizadas”.

Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Por uma questão cronológica, vamos iniciar nosso trabalho de análise com o Cinema.

O cinema brasileiro tem um grande “boom” em número de produções a partir dos anos 40 com a criação de grandes estúdios cinematográficos como a Vera Cruz, a Atlântida e a Cinédia. Essas empresas executavam a produção de filmes em larga escala, mantendo um corpo de artistas e de técnicos com contratos fixos, esses últimos, em grande medida vindos do exterior, em função de ausência de formação de Cinema no Brasil. A forma narrativa e estética desses filmes seguia o que se convencionou chamar de chanchadas, ou seja, comédias musicais de tom romântico ambientadas no meio urbano do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A falência desses estúdios, alguns nos anos 50, outros nos anos 60, formaram um terreno fértil para que intelectuais da Bahia e do Rio de Janeiro, críticos da fórmula das chanchadas, tida como muito americanizada, fundassem um novo movimento. Organizados a partir do primeiro congresso paulista de cinema, em 1952, eles fundam as bases do Cinema Novo. Profissionais que ficaram desempregados pela falência dos estúdios trabalharam para os cinemanovistas.

Deste movimento emergem diretores como Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, este último recorrentemente o mais associado publicamente ao movimento, pela projeção de seus filmes e por sua postura de intelectual militante.

Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Segundo longa-metragem da obra de Glauber, o filme traz na sua trama Manoel, um vaqueiro que é ludibriado por Morais, um coronel local que faz com que ele perca as vacas que seriam fonte de seu rendimento. Manoel entre em embate com Morais e o acaba assassinando. Jagunços do coronel vão atrás de Manoel que acaba conseguindo escapar, mas sua mãe é morta por eles. Sabendo dos perigos que corre e das misérias a que está sujeito, ele parte em busca de redenção e em uma trajetória que toma ares de epopeia, acaba primeiro se refugiando no Monte Santo, uma comunidade que busca reeditar a comunidade dos Canudos e são liderados pelo líder messiânico autoproclamado São Sebastião. Com o extermínio desta comunidade pelas mãos de Antônio das Mortes, um matador de aluguel que foi contratado por coronéis e padres para dar fim a ele, Manuel e sua companheira, Rosa, fogem e se refugiam no bando de Corisco, os últimos cangaceiros vivos.

Antes de tecermos maiores considerações sobre o filme, é necessário avançarmos um pouco no tempo histórico, um ano exatamente, para o texto-manifesto *Eztétyka da Fome*, de Glauber Rocha. Nesse texto, Glauber explicita suas preocupações sobre a necessidade de o cinema brasileiro e latino americano retratarem os problemas sociais das populações menos favorecidas e um rompimento estético com o cinema clássico, em especial o americano. De clara inspiração modernista, o texto apela para o que diz ser a necessidade de mostrar nossa fome de maneira estética, ou o que ele chama de espelho quebrado, ou seja, o olhar crítico dos nossos problemas retratados na tela. Foi redigido para o Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova, na Itália. Posteriormente, foi publicado no

terceiro número da Revista Civilização. Já nas linhas iniciais do documento, ele invoca:

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, 1965)

Portanto, toda a problematização já será posta em princípios, ao qual, ele buscará termos fará definições e trará exposições de proposição ao longo de sua escrita.

O pesquisador fílmico Ismail Xavier destaca que “A Estética da fome expressa, efetivamente, o questionamento à universalidade absoluta de um conceito de cinema engendrado nos centros de decisão internacional” (XAVIER, 1983, p. 163). Glauber buscar estabelecer e propor o seu próprio espaço, onde acontecerá o debate. No supracitado *Eztétyka...* ele dá exemplos de outros filmes já realizados por cineastas do movimento, esse é justamente o estabelecimento desse universo, o qual estamos empregando o termo de “espaço”. O mesmo exercício ele busca circundar no conjunto de artigos de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

Retornando ao filme, este se inicia de uma tomada aérea do sertão, vemos ali o quanto é castigado pela seca. Essa ambientação, logo no primeiro plano, nos remete ao que Raymond Bellour (1979) se refere ao dizer que o primeiro plano de um filme contém uma premissa de sua ideologia. Logo após vemos as vacas mortas e Manuel atônito, com uma música muito grave de fundo, orquestrada por Radamés Gnattali. É exatamente essa agrura que Glauber defende como mote estético.

Vamos aqui nos centrar na relação entre Manoel, Corisco e Antônio das Mortes para fins de melhor aproveitarmos os elementos propostos.

Quando Antônio sobe o monte santo para matar Sebastião a mando dos coronéis ele acaba fazendo muito mais do que isso e realiza uma chacina, exterminando toda a comunidade. Ao chegar no centro do monte, na capela onde estava Sebastião, percebe que Rosa já o tinha matado e estava chorando atônita, enquanto Manuel estava desmaiado como resultado da briga. Sebastião tinha tentado colocar um contra o outro iniciando o problema. Antônio poupa suas vidas e os deixa ali. Ao descer do morro encontra o personagem cego Júlio a quem conta o ocorrido, para o seu espanto. Posteriormente, quando está no encalço do grupo dos cangaceiros, os últimos sobreviventes da tocaia da gruta, Antônio reencontra Júlio e lhe pergunta se o cangaceiro denominado “Satanás” é o mesmo Manuel a quem ele poupou a vida no Monte Santo. Júlio tenta convencê-lo a poupar suas vidas, no que ele diz que não matará Manuel nem Rosa, mas sim a Corisco, pois, “um dia vai ter uma luta maior nesse sertão e para essa luta continuar, não pode existir nem a mim, nem a Corisco”. Antônio está se referindo à luta de classes. Também diz que exterminou a comunidade de Monte Santo, pois não aguenta ver os pobres sofrendo.

Quando chega para o duelo final, em uma espécie de faroeste do sertão, encontra o grupo de cangaceiros já cansados e com pouca munição, essa cena, e os diálogos de Antonio e Corisco sobre se render ou lutar fazem uma síntese metodológica sobre qual são as saídas para o povo, é o embate final entre guerreiros vindos do seio popular, mas envoltos em contextos diferentes.

Sobre esse aspecto, se torna premente regressarmos ao antes citado Eztétika da Fome:

[...]uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo.

(ROCHA, 1965)

Esse trecho encontra eco no personagem Corisco, que logo antes do embate contra Antônio, refletindo sobre sua vida no cangaço e sobre as possibilidades de um sujeito dentro da sua trajetória histórica, declama a seus companheiros de bando: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino”. Portanto, além da confrontação que surge também da oposição de mundos que representam os personagens no universo da trama, há também aqui uma chamada para que o sujeito histórico tome o próprio destino nas mãos, mesmo que isso possa se concretizar de diferentes formas. A obra artística e as formulações teóricas estão umbilicalmente ligadas e não podem ser dissociadas, sob risco de realizarmos uma má interpretação de suas imbricações e seus contextos.

Figura 5 – Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela do autor.

Manuel e Rosa fogem pelo sertão, enquanto ouvimos a música de voz e violão, entoada no ritmo de baião de Sérgio Ricardo que canta “assim mal dividido, esse mundo anda errado, a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo” seguida pelo coro “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. Ao fim da corrida de Manuel, a montagem do filme conta a história, transformando o sertão em mar.

Depois de passarem por todas as agruras possíveis, Manuel matou o coronel que lhe explorava, depois ele e Rosa mataram Sebastião, ou seja, superaram a religião e se refugiaram em outra maneira de resistência que

é a resistência armada do cangaço. Esse cangaço sendo exterminado por Antônio das mortes, Manuel não deve nem tem ninguém a temer sendo livre para correr em busca de sua redenção, ou para o seu tão sonhado mar, prometido por Sebastião quando de sua passagem pelo Monte Santo. Glauber supera as supressões do homem através de sua montagem e segue em busca de sua teleologia.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.

Já aposentado de seu ofício, Antônio das Mortes aceita um último trabalho para caçar o grupo do cangaceiro Coirana. Antônio fica perplexo, pois, pensava ter matado os últimos cangaceiros.

Quando faz o enfrentamento com Coirana, eles lutam seguindo rituais que nos remetem às lutas samurais, e usam uma fita na boca, que limita seus movimentos e impedem sua fuga. Quando Coirana perde seu facão na luta ele segue fiel à tradição e não deixa de morder a fita para fugir, aceitando com valentia e honra o seu destino. O povo também não interfere, segue com cantorias que fortalecem o ritual.

Figura 6 – Cena de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Produção: Mapa Filmes.



Fonte: Captura de tela do autor.

Ao longo do filme Antônio vai se relacionando com personagens que o ajudam a alcançar uma tomada de consciência, um deles é um professor de história que dá aula para crianças em plena rua. A ele Antônio confessa

que conheceu Lampião muitos anos atrás e que esse o convidou para entrar em seu bando. Ele recusou, mas teve sua vida poupada por Lampião em função de sua bravura, no que Corisco teria ficado enciumado. Já viriam daí suas diferenças.

O coronel Horácio contrata um bando de jagunços para exterminar o grupo de pobres que acompanhavam Coirana. Essa barbaridade fez com que Antônio se arrependesse e promettesse vingança. No duelo final entre Antônio e Mata Vaca, líder dos jagunços, este foge quando perde o facão, em contraste a Coirana que seguiu firme até o fim, aceitando seu destino. E os demais jagunços quando percebem atiram contra Antônio, em contraste com o povo do cangaço que seguiu seu ritual mesmo com seu líder estando em vias de ser morto. Quando percebe que Antônio está em perigo, o professor se une a ele que tenta recusar dizendo: “professor, siga lutando com suas ideias que isso vale mais do que eu!”, mas o professor pega uma das pistolas de Antônio e lhe ajuda no tiroteio. Ao final, quando eles derrotam os jagunços, um popular, o personagem “Negro Antão”, surge a cavalo, vestindo vermelho, e acerta o coronel com uma lança no peito, refazendo o quadro de São Jorge matando o Dragão, em referência ao título do filme. As últimas palavras de Corisco antes da morte no filme anterior tomam ares de profecia agora: “mais forte são os poderes do povo!”. A força popular supera o poder do Coronel.

Figura 7 - Cena de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Produção: Mapa Filmes.



Fonte: Captura de tela do autor.

Glauber Rocha desloca o olhar do espectador para o sertão e lá estabelece sua dialética. É necessário compreender esse processo para compreender sua obra.

Cildo Meireles e a arte de guerrilha.

Considerado um dos maiores artistas plásticos de todos os tempos no Brasil, Cildo Meireles foi cedo considerado um dos grandes artistas de sua geração. Aos 20 anos já recebeu seu primeiro prêmio no salão da bússola. Ao final dos anos 60 ele inicia o projeto de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que consistia na reutilização de matérias consumidas em larga escala para retorno à circulação contendo mensagens críticas. Havia projetos constitutivos dentro deste projeto maior, dentre eles destacamos o *Projeto Coca-Cola* que fazia utilização de garrafas de Coca-Cola que eram grifadas com críticas e devolvidas aos comerciantes. Só era possível notar a mensagem quando a garrafa se enchia novamente, nos estabelecimentos de comércio. Algumas dessas garrafas consistiam, inclusive, em instruções para fabricação de coquetel molotov. Aproveitando-se assim, do imaginário social sobre a guerrilha pós 68 e a figura de Marighela (FREITAS, 2011, p. 84).

Figura 8 – Projeto Coca-Cola – Cildo Meireles.



Fonte: Freitas, 2011.

A escolha de utilização deste produto, em especial, não é fortuita, visto que, a Coca-Cola é um dos grandes símbolos do imperialismo americano, além de ser popular entre todas as classes sociais e grupos socioeconômicos. O projeto Coca-Cola foi tão bem recebido que Cildo recebeu convite para expor no MOM em Nova Iorque.

Durante a viagem, ele escreveu o manifesto intitulado *Cruzeiro do Sul*, onde defende uma arte que transborde às galerias e se aproxime do povo. Faz também a defesa de uma arte latino-americana. É muito similar às proposições de *Eztétika da Fome*, inclusive quanto à linguagem modernista². Assim como encontramos nesse último, podemos também aqui encontrar uma proposição inicial bastante visceral:

“Eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, Cruzeiro do Sul. Seus primitivos jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje” (Meireles, 1969). Podemos ver que as noções de espaço e de sociabilidade estão postas.

O crítico Fernando Morais faz a comparação de Cildo com um guerrilheiro, visto que, ele opera fora do sistema convencional do sistema de artes. Ele utiliza essa referência a artistas como Cildo e Artur Barrio³, que utilizam espaços cotidianos, fora dos museus, para significar suas obras.

Dentro do projeto de *Inserções...* também há o projeto *Cédulas*, onde ele escreve mensagens críticas em notas de baixo valor. Aparecem em circulação mensagens como “quem matou Herzog?”, vista na figura 5. A escolha de valores baixos se dá em função de sua maior circularidade. Com isso, além de fazer sua arte circular por espaços não convencionais, mas sim cotidianos, como uma emboscada de um guerrilheiro, ele acaba também por atacar o sistema financeiro e o capital internacional. Inclusive ele

² É importante destacar que a grafia em *Eztétika da Fome* é inspirada no parnasianismo.

³ Artur Barrio ficou conhecido, entre outras obras, pelo projeto *Trouxas Ensanguentadas*, com a qual, também buscava uma interação com o cotidiano, com o universo do inesperado.

cria a nota de *Zero Cruzeiro*, vista na figura 6 e a de *Yankes go home*, figura 7, em ataque e, esvaziamento, ao sistema financeiro internacional que dá sustentação ao regime militar brasileiro.

Figura 9 – Projeto Cédulas – Cildo Meireles.



Fonte: Site do MAM⁴.

⁴ Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2008-008-meireles-cildo/>

Figura 10 – Projeto Cédulas – Cildo Meireles.



Fonte: Site Inhotim⁵.

Figura 11 – Projeto Cédulas – Cildo Meireles.



Fonte – Site Inhotim⁶.

⁵ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>

⁶ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>

Nessas inserções, Cildo está colocando a circularidade como sendo o próprio sistema ideológico⁷. Ou seja, estamos lidando aqui com o conceito de ideologia em Marx, onde o capital favorece o surgimento de um sistema ideológico em que cria as condições para que o proletário se afaste do conceito de base real e se aliene de suas condições de produção, não mais se reconhecendo. A Coca-Cola faz parte de um sistema ideológico e Cildo utiliza esse próprio sistema para contra-atacá-lo.

Fazendo uso da leitura de Gramsci (2001), é possível compreendermos ser possível, se não necessário, a articulação através da superestrutura social, pensando o conceito de ideologia, não como mera abstração, mas com uma concretude real dentro da historicidade na qual se podem estabelecer parâmetros, assim sendo possível uma alteração que atinja a infraestrutura.

Como resultado do projeto *Inserções...*, o crítico Frederico Morais faz uma exposição em resposta ao trabalho de Cildo (FREITAS, 2011, p.114), fazendo com que seu trabalho tenha afetado, de fato, a circularidade da obra de arte. Nesse intento, Cildo consegue realizar sua inserção proposta. Morais organiza uma exposição em que algumas garrafas trabalhadas por Cildo estão postas em meio a centenas de engradados de outras garrafas, de modo que se torna muito difícil localizar quais são as garrafas que sofreram a intervenção artística e quais não, questionando, portanto, a eficácia e o real alcance da estratégia do *Projeto Coca-Cola*. Essa exposição recebeu o nome de *Nova Crítica*, e surgiu com o intento de propor um novo tipo de crítica, donde o autor da mesma pudesse realizar uma nova intervenção artística em resposta da expressão original de determinado artista. Assim sendo, podemos admitir que mesmo que a eficácia do *Inserções em Circuitos Ideológicos* tenha sido, de fato, posta sob dúvida através da exposição *Nova Crítica*, esta só ocorreu em reação à primeira, fazendo

⁷ Sobre o tema da circularidade na obra de Cildo existe a Dissertação de Mestrado, em Artes Plásticas: Rivitti, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

com que o projeto original confirme sua circularidade e sua confirmação de ter sido levada a cabo.

Toda a cadeia de relações da obra desde o artista, passando pela circularidade de exposição e consumo, até a chegada ao público final, lhe trazendo novas relações e construindo novos significados, situa essa mesma obra tanto em seus aspectos de exclusividade, até quanto ao discurso estético de seu autor, tomando aqui a estética em Walter Benjamin (2015). Esse conjunto de novas relações se coaduna socialmente dando margem à construção e reconstrução de um imaginário social, que é sólido, é concreto, tem base real na história e age peremptoriamente acerca de uma práxis.

Conclusões

Tanto Cildo quanto Glauber se utilizam do espaço alternativo com vistas a alterar a realidade social. Se Cildo utiliza matérias que circulam livremente pelo cotidiano, fazendo com que elas cheguem ao indivíduo desavisado, Glauber desloca o olhar do espectador, acostumado com as produções no Rio de Janeiro e em São Paulo, para o Sertão do nordeste. Lá ele leva o espectador a travar uma batalha, junto com seus personagens, contra o próprio dragão da maldade. Assim, busca não apenas interpretar a história, mas modificá-la, empregando a si o papel de cineasta-historiador (BARROS, 2012, p. 65)

Se as produções das chanchadas eram financiadas com o capital privado e a esses interesses elas serviam, o Cinema Novo levou o Estado a financiá-los, indicando que essa arte só seria possível se ela atendesse a um interesse público. Ambos os autores que trabalhamos aqui formularam textos teóricos e buscaram aliar suas formulações com sua práxis. Tentar compreender seus trabalhos sem ter um maior conhecimento das obras de tradição marxista seria um erro terrível que nos levaria a uma certa ingenuidade. Só assim podemos entender desde a utilização das garrafas de Coca-Cola até a tomada de consciência de Antônio das Mortes. Para

ambos, só há sentido em sua arte se compreendermos o sentido de transformação da realidade em toda sua esfera social.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro : metodologia e pedagogia*. São Paulo, ANNABLUME, 1995.
- FREITAS, Artur. *A Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2011.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2001.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo, Expressão Popular, 2010.
- NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.

Rivitti, Thaís de Souza. A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles. Dissertação (Mestrado em Artes), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.

ROCHA, Glauber. *Eztétika da Fome*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, v.3, 1965.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Editora 34, 2019.

Diferença na repetição: imagens do operário no cinema brasileiro

*Maurício Vassali*¹

Há disparidades fundamentais quando se pauta o cenário em que se encontra o operário brasileiro na transição dos anos 1970-80 e os tempos atuais. O período de abertura política coincide e é em parte consequência do retorno ativo do movimento operário, perseguido e reprimido desde o golpe militar de 1964. Reivindicando ajustes salariais e melhoria nas condições de trabalho, os metalúrgicos da região do ABC paulista se unem massivamente em sucessivas greves que, para além das demandas pontuais, reorganizam os trabalhadores e os inserem na política. É nesse momento, por exemplo, que surgem entidades como a CUT (Central Única dos Trabalhadores) e o PT (Partido dos Trabalhadores). O novo sindicalismo, assim, desempenha papel fundamental na tomada de consciência e engajamento político dos trabalhadores. Se o coletivo é marca no referido período, o seu contrário é notável no presente momento. Não se trata de uma ausência de organização – o número de sindicatos hoje é superior ao período de abertura política –, mas são detectáveis os novos formatos de trabalho, que acompanham um movimento de individualização numa

¹ Maurício Vassali é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas. Atualmente é doutorando em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do RS, onde pesquisa narrativas protagonizadas por operários no cinema brasileiro. Integra o grupo de pesquisa em cinema e audiovisual Comunicação, Estética e Política (Kinopoliticom).

crescente de ideais neoliberais. Para além das recentes reformas trabalhistas e previdenciárias no país, aumentam as contratações temporárias e o trabalho informal.

Em um de seus atributos, que é o de documentar a história, o cinema certamente encontra na figura do trabalhador uma trajetória de reflexões possíveis ao longo da história. Entre as produções brasileiras, tais personagens protagonizam narrativas que dialogam diretamente com os diferentes contextos de realização. Nos momentos descritos anteriormente, há uma evidente concentração de filmes, tanto documentais quanto ficcionais, que representam personagens trabalhadores. Eles afirmam uma produção mais que considerável nos referidos contextos, além de trazerem consigo particularidades que, entre si, revelam semelhanças e dissensos. Por mais que retratem personagens equivalentes, seus formatos de representação se alternam em função de seus contextos de produção.

Assim, ainda que uma imagem cinematográfica dos anos 1980 se repita no contemporâneo, ela ganha outro enfoque. Entender a imagem como mediação que expressa, a partir de sua materialidade, uma determinada visão de mundo – que é apresentada a quem a observa – é captar a alteridade inerente ao cinema. Assim sendo, ao se propor uma reflexão sobre uma obra cinematográfica, é importante que se leve em conta não apenas a imagem em si, mas também a percepção sobre ela. Percepção esta que se coloca tanto na instância do criador quanto na do observador que, diante da imagem, cria uma verdade sua.

Entre os filmes realizados durante a abertura política e os contemporâneos, várias são as repetições possíveis de serem pontuadas. Como ilustração, este texto opta pelo fato do acidente de trabalho, presente nos filmes *A queda* (1978, de Ruy Guerra e Nelson Xavier) e *Arábia* (2017, de Affonso Uchoa e João Dumans). Para lançar pensamentos sobre estas imagens que “viajam no tempo”, o texto utiliza as noções de diferença e repetição de *Pathosformel*, de Warburg, e o método intuitivo de Bergson. Na sustentação do cinema como artefato de experiência social, as reflexões

aqui apresentadas partem de alguns fundamentos da cultura visual e da sociologia do cinema, apresentada por Kracauer.

Visualidade

No âmbito da cultura visual, uma das discussões fundadoras para a definição do campo é distinguir os conceitos de visão e visualidade. A primeira diz respeito aos mecanismos físicos do olhar, que têm a ver com sua dimensão fisiológica propriamente. É sobre a segunda que se dedicam os estudos de cultura visual. A visualidade não deve ser percebida como algo automático num processo natural, mas sim através de construções que partem de códigos ideológicos que permeiam as relações do sujeito com o mundo (MITCHELL, 2002). Ela traz consigo, assim, o peso de um dado contexto histórico em uma determinada sociedade. Mitchell pontua ainda que o conceito dialético de visual não pode bastar-se apenas como a construção social do campo visual, mas também o seu oposto, a construção visual do campo social.

Assim sendo, as imagens representam um dos polos deste campo. Contudo, para que ele seja contemplado em sua totalidade, é necessário que se pautem a experiência visual, que inclui necessariamente a percepção. Neste sentido, Mitchell apresenta como importante à cultura visual tudo o que é visto, olhado, mostrado e também o que fica invisível, escondido e disfarçado (2002, p. 178). Mesmo partindo das superfícies, o entendimento da cultura visual considera também as possibilidades que não estão flagrantes nas representações. Ao contrário, Crary (2012) aponta que, no início do século XIX, a ruptura com os modelos vigentes de visão teve a ver com uma “vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (p. 13). Diferentes maneiras de olhar criam novos regimes de representação e vice-versa e, como colocam Walter & Chaplin (2002), os modos de olhar passam pelos contextos

históricos, pelas relações de poder e também pela psicanálise: a identificação, o fetichismo, o prazer e o significado têm papel fundamental na compreensão das imagens como mediadoras.

Há um dinamismo inerente aos estudos da cultura visual que impede a afirmativa de uma percepção individualizada. Evitar este olhar no procedimento de uma análise visual, aliás, é um cuidado básico já que seria equivocado universalizar uma interpretação individual. Em outras palavras, Sérgio (2014) parte de uma visão que Canclini lança sobre a cultura ao afirmar que o significado das coisas, eventos e pessoas não é inerente a elas mesmas. A cultura reivindica que o significado dos objetos culturais parte de uma construção que se localiza em um tempo e um espaço específico e que, portanto, tem natureza mutável. Ainda que estes objetos possam ser estudados à luz de certas atualizações, é preciso que em sua análise esteja compreendido o seu contexto histórico.

Numa perspectiva fenomenológica, coloca-se na representação não o real puro e verdadeiro, mas um enigma: o que está figurado na imagem requer um desvendamento. A percepção, desta forma, se coloca no visível da imagem sobre a qual o observador atribui significados. Há que se pontuar que neste processo o observador não está sozinho, visto que atribui significado a algo pensado por um outro. Além disso, o olhar de quem vê, de acordo com Merleau-Ponty (1971), é lançado de um corpo que é parte do mundo. Uma das permissões da arte, então, é a comunicação entre realidades individuais. Ela media percepções particulares que, no final das contas, estão situados em um campo compartilhado. Assim, “é mesmo verdade que os “mundos privados” se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único” (idem, p. 23).

Sendo que a proposta aqui é a de refletir, ainda que de maneira breve, sobre certa repetição de imagens que registram a figura do operário no cinema brasileiro, levar em conta seus contextos de produção é imprescindível. O ato criador das imagens apresentadas mais adiante está inserido em um dado momento histórico e ignorá-lo, diante de tais imagens, reflete

na perda da experiência visual que ali se provoca. Se está posta a intenção de inferir no cinema um registro da realidade, então considerar o que está fora de quadro é fundamental. Há que se aceitar a existência do invisível na imagem.

O cinema como registro histórico

A documentação do real pelo cinema se dá pela materialidade contida na imagem, mas não se resume a ela: partindo do que os filmes mostram, ou deixam de mostrar, um pensamento que se insere no contexto de exibição se faz possível. É inegável que valores sociais e dilemas morais presentes nas narrativas cinematográficas têm parte na construção do imaginário de uma determinada sociedade. De acordo com Kracauer (2009), sobre o espaço reservado a uma determinada época na história se pesam muito mais as manifestações culturais do que os próprios juízos da época sobre si mesma. Para ele, a natureza inconsciente dos elementos culturais requer interpretação. Como bem coloca Andrade (2019), os objetos culturais para Kracauer representam indícios que fazem compreender mudanças sociais e históricas. Considerando-os como mediadores, não se deve restringir a análise dos objetos culturais neles mesmos, mas também devem-se considerar a interação entre estes e os sujeitos. Sujeitos estes que observam, que participam, que consomem, mas também que realizam e produzem.

O desenvolvimento de novas técnicas, bem como a mudança nos regimes de percepção postos pela modernidade, faz do cinema um dos principais objetos culturais desde este período. Gutfreind (2009, p. 135) lembra que a abordagem de Kracauer sobre a relação entre cinema e realidade “é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato”. Perceber no cinema uma forma de documentação dos valores de uma determinada sociedade, para Kracauer (2009), vai para além de seu conteúdo: a forma do filme também é reveladora. Assim, não só o que se vê,

mas também o que está escondido nas imagens, o que está disfarçado, ou distorcido em representações fantasiosas, comunica os desejos, repressões e códigos sociais.

Por isso, não se coloca que os filmes revelam tão somente uma visão de mundo individual de seus realizadores, mas também certa (in)consciência social presente no contexto de produção e que é seguida pelos criadores. Andrade (2019) aponta que, para Kracauer, compreender os filmes como documentos da verdade ultrapassa os limites do que está explicitado na narrativa. A realidade social se esconde justamente entre os elementos exaltados². Um paralelo entre o historiador e o cinema é feito por Gutfreind (2009) no sentido de que o primeiro dá existência ao que já está morto e o segundo emprega naturalidade ao invisível. A câmera que registra a fisicalidade e a superfície das coisas acaba por também compreender tudo o que escapa ao que é de ordem material. Gutfreind elabora que, na visão de Kracauer, “o cineasta e o historiador são materialistas por vocação, porém precisam saber hospedar coisas invisíveis, pois essas possuem o poder de modificar a nossa existência” (2009, p. 141).

Resgata-se aqui como ilustração a icônica cena de abertura (fig. 1) de *O homem que virou suco* (1981, de João Batista de Andrade). Na celebração de uma multinacional, o operário homenageado na ocasião desfez um golpe de faca em seu patrão, que acaba morrendo. As imagens são objetivas: em cortes rápidos, a cena se apresenta em closes dos personagens e no detalhe da faca ensanguentando o terno. O ato, aparentemente de vingança, gera uma intriga que move a narrativa até o seu desfecho. Dado o espaço, não convém aqui discutir a trama, que certamente tem grande efeito sobre a percepção do espectador. Concentra-se nestas imagens específicas. Se imediatamente o que se vê é um assassinato, basta que se tome certo tempo da imagem para que ela se atualize em seu contexto de

² O autor aqui se refere em específico à obra *De Caligari à Hitler* (1988), onde Kracauer propõe uma análise sócio-histórica sobre o período entre o final da primeira grande guerra e o que antecedeu o regime hitlerista. Em suas análises, o sociólogo aponta aspectos sociais e morais que levaram uma parcela da classe média (grande consumidora cultural) a apoiar o projeto totalitário de Hitler. Segundo Kracauer, os filmes produzidos no referido período já apresentavam elementos indicadores de uma construção ideológica.

produção. Em 1981, ano em que o filme foi realizado, o país acabara de passar pelas já referidas greves do ABC, ocasião de luta de operários por melhores condições de trabalho. Do ponto de vista político, trata-se de um período de abertura do país, ainda sob o regime militar. Não se pretende, ao se levantar tais fatos, reduzir as imagens à uma interpretação metafórica. Contudo, é notável como, a partir do que a cena traz de físico, se revelam certos anseios daquela sociedade naquela época específica. O desejo de uma classe por condições dignas, ou a reação de uma sociedade a um regime repressor, não se dá nas superfícies da imagem, mas parte delas, como se o invisível estivesse compreendido justamente no que ganha corpo na cena. Vistas agora, estas mesmas imagens carregam consigo seu contexto e ainda apresentam uma nova camada possível, que parte do atual.

Fica evidente, assim, como o imaginário é considerado por Kracauer como um elemento fundamental para a compreensão da experiência social contemporânea (ANDRADE, 2009). Imaginário este que se constrói majoritariamente a partir dos objetos culturais, lugar onde o cinema ganha espaço imperativo a partir da modernidade. Todavia, para que ele desempenhe um papel documentador, Hansen (2009) coloca, no prefácio de “O ornamento da massa”, que ele precisa se inserir no mundo das aparências, nas superfícies do mundo. Ao fazê-lo, o cinema não está se relacionando com o mundo a partir de uma representação icônica, senão como um indício de um processo histórico que, de alguma forma, se comunica com o presente. Assim sendo, para Kracauer os produtos audiovisuais devem ser considerados nestas superfícies que dão a ver o invisível, mas também pelas repetições, pelas limitações de imagens e temas que se repetem ao longo da história do próprio cinema e que dão a ver a moral, os desejos e o que se reprime em uma determinada sociedade no tempo.



Figura 1. Frames do assassinato em *O homem que virou suco* (3'30")

Acidentes em repetição

Numa rápida busca por imagens que registram o acidente de trabalho na arte, deparei-me com dois quadros que comunicam tal fato em grande semelhança. A cena do longa-metragem brasileiro (Fig. 2) e a pintura dinamarquesa (Fig. 3) estão separados por mais de um século e, ainda assim, apresentam uma composição imagética que parece ter sido dialogada entre elas. Se é certo que muitos cineastas buscam inspiração na pintura para construção da *mise en scène*, este não é o propósito de apresentar ambas as imagens aqui. Como Kracauer percebe na repetição de temas algo que pode ser revelado, ou melhor, documentado do ponto de vista histórico, há algo a ser provocado também na reaparição de fórmulas imagéticas, como se certas representações tivessem o poder de viajar no tempo.

Esse fenômeno é contemplado no *pathosformel* (ou fórmula de *pathos*), termo que foi apresentado por Warburg no início do século XX, em uma conferência em que ele reflete sobre o resgate de uma cultura

pagã pelos renascentistas através da transmissão de formas³. Batista (2014) observa que as fórmulas de *pathos* não são pré-estabelecidas ante as manifestações que as revelam. Não há um original a partir do qual são produzidas cópias. Tais fórmulas só podem ser acessadas partindo do conjunto de suas recorrências históricas, o que torna impossível encontrar um ponto de origem. De qualquer forma, o que Warburg defende é a existência de uma determinação que afeta diretamente o ato criador. Por mais que se queira original, o artista não tem como driblar as formas expressivas já cunhadas por seus antepassados, justamente porque tais fórmulas já fazem parte da memória.

A memória, aqui, é entendida pela perspectiva de Bergson (1999), no sentido da duração das coisas. Se aqui se elege o fato de acidente de trabalho como ponto de interesse, é possível observar como ele dura em ambas as representações. Através da duração, o conceito de memória perde a limitação ao que é da ordem cronológica, basicamente porque a lembrança, independen-



Figura 2. Frame de um acidente de trabalho no filme *Arábia* (14'31")

³ Warburg observa a repetição de poses, gestos e expressões no desenho *A morte de Orfeu* (1494), de Albrecht Dürer, quando comparada com outras imagens que relatam o mesmo tema, mas provenientes de outros momentos históricos. Ver imagens em Batista (2014, p. 16).



Figura 3. Erik Henningsen, *A wounded worker*, 1895. Óleo sobre tela, 131 x 187cm. Museu Nacional de Arte da Dinamarca.

temente do seu tempo, é sempre acessada no presente. Assim sendo, as imagens que “duram” no tempo são atualizadas no momento que são acessadas. Michaud (2013) lembra que Warburg, em seu projeto do Atlas, se apoia na compreensão da história como repetição, ao levar em conta a máxima nietzschiana de que conhecer historicamente é reviver. Warburg, através da fotografia, assimila a história como um gesto de retomada, e aponta esse poder que as imagens têm de serem revividas. Neste eterno retorno, sempre que voltam, as imagens ganham outro enfoque. São experimentadas de novo em novas realidades.

Apesar das imagens representadas na figura 2 e na figura 3 obedecerem a uma certa fórmula de representação, alguns dissensos podem ser percebidos quando colocadas em comparação. A notar como a imagem contemporânea isola a figura central do operário acidentado, não permitindo que se vejam os rostos de seus companheiros, identificados como tais apenas pelos seus uniformes. Ao contrário, a posição de corpos na imagem do século XIX sugere a mesma consternação de quem assiste à lamentável cena, mas estes corpos têm face, os rostos estão presentes na imagem. Há algo no invisível da figura 2 que também opera no registro histórico. Na figura 3, os rostos dão a ver um lamento, mas há a possibilidade de registrar algo que parte desta fisicalidade e que, contudo, não é

flagrante nela estritamente. Badiou (2009) defende que o real pode ser acessado ao se assumir a existência do impossível. Qualquer fórmula, assim, seria incapaz de representar em sua materialidade o que é da ordem do real. Ele lembra que, para Bazin, o cinema consegue fazer o registro da realidade justamente no que se encontra fora do quadro. E ainda que a fórmula em si não consiga apresentar o real à superfície, é justamente a partir dela que o impossível existe. O real, assim, é documentado na impossibilidade da fórmula.

Pensar que o invisível de ambas as imagens existe, por exemplo, em certo desencantamento com o mundo social, algo que deriva da mecanização do trabalho e do apagamento do que é de ordem coletiva, é uma chave possível para perceber o que está disfarçado à superfície. Me detenho aqui na imagem de *Arábia* (fig. 2) e retomo o contexto exposto no início do texto. A imagem do operário ao centro, isolado em uma maca e rodeado de anônimos que não o tocam registra a realidade do trabalhador contemporâneo. Um sujeito individualizado pelo próprio sistema e desamparado de seus direitos em um crescente de informalidade e *uberização* do trabalho. Tal realidade não se encontra ali, inscrita na imagem do filme. É o espectador, inserido em tal contexto, que toma consciência da existência deste real impossível na fórmula da imagem.

A realidade, portanto, se refere a uma experiência que se dá num contínuo de tempo que Bergson (2006, p. 109) entende como uma duração dentro da qual se percebem invenções graduais. Não cabe nela o vazio dado que, a cada instante, ela se dilata ao assumir inúmeras formas inesperadas. Esse processo se dá na duração do próprio filme, mas também da duração das coisas nas imagens ao longo da história. A experiência com a duração oferece uma forma de reflexão. O tempo, como agente deste pensamento, une a memória que é coletiva e moldada culturalmente àquela que é própria do sujeito e que, num processo intuitivo, provoca reflexão. É notável assim como tanto para Bergson como para Warburg a lógica do tempo não segue uma linha sucessiva, onde passado, presente e futuro estão dispostos de maneira cronológica. Eles, na verdade, coexistem.

Em vias de concluir esta reflexão, trago uma terceira representação do acidente de trabalho no cinema brasileiro (fig. 4). Realizada quarenta anos antes da registrada em *Arábia*, a cena de *A queda* é apresentada ao espectador logo após os créditos iniciais do longa-metragem. O acidente aqui é registrado no momento que ele acontece. A sequência apresenta o operário da obra ensanguentado e enlameado sendo socorrido por seus colegas que, unidos, o carregam até um local seguro. Diferente de *Arábia*, onde a cena é apresentada em planos longos, o acidente de *A queda* se dá em cortes mais frequentes, e é flagrado por uma câmera na mão que observa o momento em planos abertos que dão a ver o grupo de trabalhadores a socorrer o companheiro, mas também planos fechados, que mostram a mão que pede socorro ou o rosto em desespero do trabalhador.



Figura 4. Frame de um acidente de trabalho em *A queda* (10'12")

A repetição do tema aqui é flagrante, mas há certamente duas diferenças basilares ao se observar ambas as cenas. A primeira vem da própria concepção da política no cinema. Se as imagens que representam um referido cinema político até os anos 70 se colocam na ação, no embate de corpos e na presença da figura do político, Rancière (2012) aponta a irresolução e a crise na ação como mais precisamente constatáveis no cinema

contemporâneo, que se distancia de um modelo único de decifrar as representações. A segunda tange o próprio contexto histórico de produção de *A queda*: o ano de 1978 antecede as antes mencionadas greves do ABC, ápice da ação do movimento operário naquele período, que se revolta com suas condições de trabalho e com a repressão do regime militar. Para além de um acidente pontual, portanto, é possível perceber na queda do trabalhador e seu consequente socorro, um desejo pelo retorno do coletivo, uma reação a um desencantamento, uma revolta contra o intolerável.

Há, obviamente, outros temas e fórmulas que se repetem nestes filmes de operários produzidos ao longo da história do cinema brasileiro. Há os acidentes, mas também os confrontos, os registros do trabalho propriamente, os momentos de lazer, as relações afetivas. Percebe-se aqui, nessa análise pontual do acidente em filmes separados por quatro décadas, a documentação que o cinema é capaz de fazer para além das representações, mas que parte delas ao se considerar os contextos históricos nos quais estão inseridas. Mais do que isso, nota-se a recorrência de temas e fórmulas de representação, que ainda que demarquem uma constatável repetição em diferentes períodos, trazem consigo diferenças fundamentais que auxiliam na compreensão de uma determinada sociedade. O cinema também conta a história. Cabe, enfim, a provocação de que, ao tensionar anacronismos, a cultura visual – e aqui em específico o cinema – revela uma história que não segue estritamente uma cronologia. Por mais que se leve em conta as particularidades históricas de um regime de representação (e de percepção), as imagens, ao contrário dos fatos, detêm o poder de viajar no tempo.

Referências

ANDRADE, I. Y. F. Siegfried Kracauer: cinema e método. *Inter-legere* v. 2, n. 25, p. 1-17, 2019.

BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- BATISTA, J. V. F. M. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) – Faculdade de Belas-artes, Universidade Lisboa, Lisboa.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- GUTFREIND, C. F. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. *Comunicação, mídia e consumo* v. 6, n. 15, p. 129-144, 2009.
- HANSEN, M. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MICHAUD, P. A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MITCHEL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture* v.1, n. 2, p. 165-181, 2002.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SÉRVIO, P. P. P. O que estuam os estudos de cultura visual? *Revista digital do LAV* v. 7, n.2, p. 196-215, 2014.
- WALTER, J. A.; CHAPLIN, S. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

Experimentalismo e crítica ao sistema de arte

Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, de Claudio Goulart (1979)

*Alexandra Lis Alvim*¹

Este ensaio pretende fazer uma breve análise da intervenção “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, do artista Claudio Goulart, realizada nas paredes de Porto Alegre entre os meses de outubro e novembro de 1979. As inscrições funcionaram como assinaturas com um tom político sob o espaço da cidade em um momento de reorganização das grandes pautas públicas e de luta pelo fim do autoritarismo e se inserem em um contexto de reflexão que parecia permear boa parte da sociedade brasileira no fim dos anos setenta, a partir do processo que era chamado de “distensão”, a lenta abertura e a retomada das instituições democráticas, tomadas como agenda do governo a partir dos anos Geisel. Meses antes de deixar o poder, o general havia programado a revogação do infame AI-5, dando um fim ao clima de censura que vigorava desde 1968. A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década.

Somada à sensação de que um ano e uma década se encerravam parecia existir uma sensação de que um período novo na política do país também se findava. Em março de setenta e nove assumira a presidência o

¹ Doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (CAPES, 2016). Desenvolve pesquisas a cerca de imagem, memória e história urbana, com ênfase no processo de metropolização de Porto Alegre.

General João Figueiredo, claramente alinhado ao grupo preocupado em bem gerir a transição para um regime democrático, assegurando que isto ocorreria da forma mais conveniente aos militares, o que foi traduzido na promulgação da Lei de Anistia de vinte e oito de agosto do mesmo ano. Gradualmente, os movimentos estudantis saíam da clandestinidade e a União Nacional dos Estudantes rearticulava-se na luta contra o regime.

A cidade

A cidade pode ser tomada como o lugar por excelência da modernidade, realização muito antiga transformada em objeto fundamental do capitalismo. No século XIX, os processos de industrialização promoveram uma grande concentração humana nas cidades que ensejaram a necessidade de controlar seu espaço, seu tempo, suas multidões. Para resolver a emergente “questão urbana”, o século da modernidade viu o surgimento e desenvolvimento de inúmeros conhecimentos científicos que formularam a cidade a partir de um sistema racional e tornou-a passível de ser planejada, apreendida em sua totalidade (PESAVENTO, 1995, p. 281). A ciência dos higienistas, médicos, engenheiros e urbanistas esquadrinhou a cidade para visualizar os corpos dos cidadãos (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 267), convertendo-se em espaço de disciplina. O mesmo movimento que organizou os saberes racionais dentro de universidades, reformulou os sistemas educacionais, abrangendo e concentrando um número de universitários no mesmo espaço; dotou segmentos de uma faixa etária de características e produtos para o consumo próprios criou, na segunda metade do século XX, a sua própria crítica – a crise da modernidade também atinge a cidade moderna, cada vez mais inchada e esquizofrênica (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 270).

Segundo o historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (2005), a arte é uma atividade humana tipicamente urbana, inerente e constituinte das cidades, talvez resultado da necessidade para quem vive e age nestes espaços de representá-lo, de interpretar a situação espacial em

que age (ARGAN, 2005, p. 44). Os espaços não são apenas feitos daquilo que vemos, mas das infinitas coisas que se sabem e se lembram (ARGAN, 2005, p. 223), ou como poeticamente escreveu outro italiano, as cidades são feitas “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (CALVINO, 1990, p. 7)”, embebidas como uma “como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata (CALVINO, 1990, p. 7)”. A visualidade da cidade, as coisas que podemos ver dela, se oferecem como imagens à nossa percepção, imagens que são interpretáveis, suscetíveis à atribuição de valor (ARGAN, 2005, p. 225). Se a cidade contemporânea já não pode ser pautada pelos modelos racionais e totalizantes modernos, como identidade e objetividade, faz-se necessário inquiri-la a partir de outras abordagens, que sejam sensíveis a seus territórios e fluxos, que instiguem suas imagens identificadoras como parte das atuais conjunturas do capitalismo e suas identidades emergentes não como “o resultado fechado de heranças culturais, mas da produção contínua e dolorosa de criações diárias, inseridas no jogo social (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 271)”.

Na medida em que a concepção de cidade moderna é um conceito operativo para o urbanista, Michel de Certeau propõe que a cidade seja observada como “lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, sujeito sem cessar enriquecido com novos tributos (CERTEAU, 2013, p. 161)”, pois a vida urbana sempre deixa remontar àquilo que o projeto urbanista dela exclui. Fugindo do olhar totalizador moderno, a cidade é transumante, metafórica, que escapa do texto claro da cidade planejada e visível: nela se inscrevem as práticas do espaço, isto é, as manipulações que os sujeitos fazem sobre os elementos de base de uma ordem construída. Argan e Certeau, dois estudiosos preocupados com o fenômeno urbano a partir de perspectivas distintas, concordam que existe uma suposta homologia entre as figuras verbais e as figuras ambulatórias: as cidades constituem sistemas tal quais as línguas modernas, sistemas que são subvertidos quando usados, praticados, insinuando “outras viagens à

ordem funcionalista, discursos que escapam à sistemática urbanista” (CERTEAU, 2013, p. 172).

Porto Alegre cresceu vertiginosamente durante a Ditadura Civil-Militar: fosse para os lados, fosse para o alto dos novos arranha-céus e construções monumentais, concomitante às oscilações políticas que mergulharam o país em um estado de exceção. Fez-se metrópole ao tornar-se um imenso canteiro de obras que rasgava espaços simbólicos, descaracterizava o centro da cidade e empurrava os bolsões da pobreza para áreas distantes. Um período marcado pela ausência de eleições para o executivo municipal, bipartidarismo e intensas reformas urbanas promovidas sob a lógica das diretrizes da Ditadura Civil-Militar para as questões urbanas que, como parte dos mecanismos de legitimação do regime, aplicaram exaustivamente o projeto de modernização promulgado em 1960 no 1º Plano Diretor do município e engendraram uma "descaracterização de proporções gigantescas na paisagem da cidade" (PESAVENTO, 1991, p. 113).

Das novas configurações e expectativas, o final dos anos setenta havia assistido ao surgimento de um novo movimento sindical que claramente desafiava as políticas de austeridade e peleguismo impostas pelo regime. Explorando ao máximo a negociação, uma das palavras chaves do contexto (SKIDMORE, 1988, p. 413), os trabalhadores da região do ABC paulista, a maior indústria automobilística do Terceiro Mundo, encetavam uma série de greves que, em setenta e nove, encontravam-se no auge, possibilitando uma atmosfera que levava outros setores de trabalhadores a agir. Apenas até o mês de outubro, aquele ano já havia contabilizado mais de quatrocentas greves no país (SKIDMORE, 1988, p. 415). O novo sindicalismo surgido em São Paulo trazia novos ares para as discussões entre patrões e empregados e renovava o cenário político nacional que, naqueles mesmos anos, assistia a volta dos políticos de esquerda exilados.

A intervenção

Nos meses finais de 1979, um desenho fálico, um misto de flecha e coração, apareceu inscrito sob espaços públicos de Porto Alegre. O símbolo fazia parte de uma campanha visual produzida por Claudio Goulart, um jovem artista porto-alegrense que morava na Europa. Nascido na cidade em 1954, Claudio Goulart estudou em um primeiro momento Arquitetura na Unisinos e Artes Visuais na UFRGS até, em 1976, migrar para a Holanda aos vinte e dois anos, onde estabeleceu residência e fixou-se como artista até sua morte, em 2005. Trabalhou com diferentes suportes, fossem intervenções, fotografias, desenhos, instalações e vídeos. Mesmo à distância, sua obra se caracterizou por um engajamento com questões brasileiras e idas ocasionais aos país. A intervenção “O.A.N.I. / Objeto Anônimo Não Identificado” foi realizada em um destes retornos, pouco tempo após sua ida para Amsterdã, e estampou paredes públicas e terrenos baldios no centro da cidade ou em regiões próximas à central.

Essas intervenções foram registradas através de dez fotografias que hoje compõe o acervo Claudio Goulart e participaram da exposição “Claudio Goulart – Quando o Horizonte é Tão Vasto” da Fundação Vera Chaves Barcellos entre março e julho de 2019. O objeto fálico participa de cenários banais do cotidiano da cidade: no poste que indica a velocidade da via, na coluna de um arranha-céu tradicional do centro, no muro do viaduto junto à universidade.



Figura 12 Claudio Goulart: O.A.V.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979. Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

O objeto fático brinca com o cotidiano preto e branco que as fotografias enquadram. Entre passantes e concreto, ou entre o lixo e os detritos acumulados, a flecha joga com o banal de uma cidade que vivia sob o peso político de uma ditadura: uma maneira que o artista encontrou de transgredir a normatividade imposta pelo regime, afrontando tanto governo quanto o conservadorismo local (ROSA, 2018, p. 70). As fotografias da intervenção foram expostas em novembro do mesmo ano no Espaço N.O., um espaço cultural existente na cidade entre 1979 e 1982, destinado a veicular manifestações artísticas de diversos campos, como arte postal, performance e instalações em teatro, música e literatura. Em um texto sobre a intervenção compilado pela historiadora Fernanda Rosa (2018), Goulart define:

Durante os meses de outubro e novembro de 1979 o O.A.N.I, apareceu em inúmeros lugares na cidade de Porto Alegre. Tomando a forma de um grafite

desenvolveu-se em uma estratégia de comunicação visual de impacto imediato. Entre outras coisas o O.A.N.I. foi uma interferência na paisagem urbana, bordada de signos inexpressivos. É importante ressaltar a maneira clandestina em que, por razões óbvias, o O.A.N.I. foi sendo realizado. Portanto a realização de mais um O.A.N.I., ao vivo, em frente às câmeras da TV Difusora é cheia de significados. A ampla divulgação do gesto e seu autor, dentro de um contexto jornalístico, convida a uma reflexão sobre o clima político e cultural predominante. O O.A.N.I. foi também uma exposição de desenhos num espaço cultural bem mais complexo que o de um museu ou galeria - a cidade. Efetivada a estratégia, a exposição de fotos apresentada no Espaço N.O. devolve o O.A.N.I. ao contexto da arte, para ser avaliado, sugerindo assim também uma avaliação dos próprios mecanismos e instrumentos usados para a avaliação do objeto artístico².

A arte é uma ferramenta de intervenção no cotidiano e uma ferramenta de crítica do próprio conceito de arte: ao estabelecer o símbolo como artístico e espalhá-lo pela cidade, Goulart vai ao encontro dos movimentos que, desde Duchamp, recriavam objetos e espaços para a circulação da arte. No Brasil, nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antônio Manuel escandalizavam a crítica especializada ressignificando o objeto e o espaço para a arte: os parangolés de Oiticica, as fitas de Moebius de Clark e o próprio corpo, de Antônio Manuel, que se torna arte e questiona o circuito. Em O.A.N.I., o espaço para a arte vira o espaço da cidade, o concreto do trabalhador, a passagem junto ao viaduto. É poema porque se mistura com outras marcas grafitadas nas paredes da cidade e ironiza a rigidez dos costumes de um local e de um momento político insinuando o fálico, ou flecha-corção, no âmago do cotidiano. Goulart, desta forma, assina o espaço urbano construindo uma campanha visual de tom irônico e provocativo em um de seus primeiros retornos à cidade. Condensava a crítica ao campo da arte com a crítica ao espaço da sua cidade natal, ou daquilo haviam feito dela naquela década que terminava: o gesto se associava a emergência de outras manifestações urbanas que se organizavam

² Documento artista Claudio Goulart em 1979 conforme citado por ROSA (2018, p. 71 e 72).

naquele momento³, bem como a articulação entre tais e as novas demandas que se inscreviam na agenda política de um país que tentava se reorganizar e lutar pela redemocratização.



Figura 13 Claudio Goulart: O.A.V.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979. Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

Em outra imagem, o símbolo se articula com letras grandes e descascadas inscritas em um muro acima de uma pequena escada: a ignorância escraviza. O ato de pichar ou fazer um *graffiti* pressupõe inserir uma mensagem em um espaço público, isto é, inserir algo para ser lido neste. A pichação marca e desvia uma ordem estabelecida, a ordem do espaço público planejada pelo arquiteto, pelo urbanista, pelo engenheiro e controlada por um sistema de normas organizada por uma prefeitura. Da ordem concreta, técnica e organizada, ela se configura como uma exclamação de subjetividade dos que habitam o lugar. Seu caráter efêmero, fácil de ser esquecida, apagada, a vincula essencialmente ao presente em que é

³ Em 1979, alguns universitários espalharam a pichação "Deu pra ti, anos 70" em paredes de Porto Alegre com o intuito de instigar a população e promover uma apresentação musical dos músicos Nei Lisboa e Augusto Licks no Teatro Renascença. O show inspiraria depois o longa-metragem "Deu pra ti, anos 70" (1981), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil. A relação da cidade com estes movimentos foi tema de minha dissertação de mestrado, defendida em 2016. Cf: ALVIM, Alexandra Lis. Um Tardio Sonho Hippie em Porto Alegre: a cidade de Super-8 em "Deu Pra Ti, Anos 70" (1981) e "Coisa na Roda" (1982). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Florianópolis, 2016.

feita e suas existências parecem estar intimamente relacionadas à existência, ou sobrevivência, das grandes aglomerações urbanas, uma vez que sua presença já era notável nos tempos de Roma como capital do mundo antigo.

A pichação funciona como uma das práticas microbianas que, inseridas dentro do quadro das práticas cotidianas com que operamos e nos apropriamos dos sistemas da nossa organizada e racional vida moderna, transformam os sistemas dados, oferecendo novas possibilidades de leitura, outras passagens que fogem das pré-estabelecidas. Se o espaço urbano é exemplo por excelência da construção do espaço panóptico, “a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluiu” (CERTEAU, 2013, p. 161). Desta forma, podem ser identificadas com aquilo que Michel de Certeau classificou como “práticas de espaço”: movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico, manipulando os elementos de uma ordem construída (CERTEAU, 2013).



Figura 14 Claudio Goulart: O.A.V.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979. Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

Dois jovens caminham e observam as inscrições no viaduto Dona Leopoldina, no centro de Porto Alegre: o viaduto, construído pela ditadura, cruza a região central da cidade descaracteriza o entorno dos antigos prédios da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Junto ao muro da universidade, excluída, uma mulher negra descalça está sentada no chão com uma criança no colo. Ao fundo, a parede conclama a unidade estudantil junto do símbolo da flecha-coração de Goulart. O símbolo joga com a paisagem e com os elementos já inscritos ocupando espaços vazios, os ressignificando. A intervenção foi uma maneira que o artista encontrou de experimentar uma relação com a arte que abrangesse um público mais ampla e democrático, e os registros fotográficos da intervenção configuraram uma estratégia de não a isolar também dos meios de exposição convencionais. As fotografias e o símbolo da flecha-coração seriam retomados por Goulart posteriormente em outros trabalhos e deram o tom crítico que sua produção iria adquirir ao longo das próximas décadas (ROSA, 2018, p.70), assim como, na mesma sequência e com um projeto parecido, Goulart produziria a inserção do símbolo em cartões-postais de Porto Alegre.

O *graffiti* e a pichação se insinuam como uma forma de resistência e apropriação a todo o conjunto de elementos que formam as cidades: prédios, viadutos, casas, muros, grades, postes e monumentos. Antigas como as pinturas das cavernas e as inscrições de Pompéia, as pinturas das paredes se consolidaram como um emblemático símbolo de resistência presente nas grandes cidades no século XX. Em um de seus retornos à cidade, Claudio Goulart soube utilizar esta ferramenta para imprimir sua marca na sua cidade natal, expandindo o conceito de obra e de espaço de arte. O símbolo fálico interveria na visualidade urbana e provocava o transeunte, articulando-se com a crescente demanda de então pelo direito à cidade e pela renovação dos espaços públicos. Além disto, a obra inseria-se dentro da articulação de uma agenda pró-democrática que se construía naquele momento no país e envolvia a crítica ao legado das políticas dos generais bem como novas demandas de grupos sociais. Seja como coração

ou como falo, o desenho de Goulart se apropria e injeta amor e ironia no cinza daquela cidade.

Referências

Claudio Goulart O.A.V.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979 Intervenção urbana Dimensões variáveis Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Article/5295> (acesso em maio de 2019)

CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano: 1. As artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; CAMPOS, Emerson César de. Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n. 53, 2007, p. 267-296. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100012&script=sci_arttext (acesso em maio de 2019).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória Porto Alegre: espaços e vivências. Porto Alegre: UFRGS/ Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

_____. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 8, OD 16, 1995, p. 279-290.

ROSA, Fernanda Soares da; ZIELINSKY, Mônica. Claudio Goulart: entre trajetória, arquivos e memória. Revista Seminário de História da Arte, Pelotas, v. 01, n. 07, 2018.

ROSA, Fernanda Soares da. Claudio Goulart: o arquivo como memória. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2018.

SKIDMORE, Thomas E. Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

A arte postal em Claudio Goulart nos anos 1960-80

*Lucas de Oliveira Klever*¹

Este texto pretende analisar o projeto “*Why are you doing mail art?*”, de Claudio Goulart. Também desejo relacionar este projeto com a ideia de rede, circuito de “*mail art*” (arte postal) no período, como uma forma de fugir às instituições formais de arte e também, no caso de Goulart, realizar uma série de críticas a elas. Para isso, utilizarei alguns estudos, como: a dissertação de mestrado de Fernanda Soares da Rosa; trabalho de conclusão de curso de Charlene Cabral Pinheiro; além de artigos sobre o assunto e outros sobre o contexto da arte postal naquele período. Também serão utilizados os postais de Goulart, disponíveis na Fundação Vera Chaves Barcellos², em Viamão-RS.

É importante introduzirmos uma breve biografia do artista. Goulart era um brasileiro, nascido em Porto Alegre-RS em 1954, radicado na Europa na década de 1970. Gaúcho, estudou arquitetura na Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS) e artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Apesar de desejar estudar na Espanha, acaba fixando residência em Amsterdã, onde viveu junto ao amigo Flavio Pons. Nesse

¹ Mestrando em História pelo Programa Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: lucas.klever@acad.pucrs.br

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

² A Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição privada, criada por Vera Chaves Barcellos, recebeu a coleção do artista em forma de doação feita pela fundação holandesa *Art Zone*, contemplada pelo edital *Rumos Itaú Cultural 2013-2014*. Nesta riquíssima coleção, existem livros de artista, arte postal, vídeos, fotografias, registros de *performance*, instalações, videoperformances etc.

tempo fora, realizou exposições e projetos artísticos em diversos países: Portugal, Espanha, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Cuba México, Japão (ROSA; ZIELINSKY, 2018).

A ideia de circuito na “arte postal” era comum no período, inclusive no Brasil. Segundo Tadeu Chiarelli (2004), o correio ainda era o ponto chave na organização e controle do fluxo de comunicação, gerenciado por concessão ou poder estatal. Com o surgimento do cartão postal no século XIX, o autor aponta o surgimento do circuito de mensagens curtas entre países diferentes. As imagens anexadas nos cartões postais, surgiam ligadas às indústrias de turismo e eram carregadas de elementos informativos e simbólicos, que dependiam da interpretação de quem as recebesse. Ideia clara na seguinte parte:

Tais imagens, desde o início, assumiram características dúbias, uma vez que guardavam em si mesmas elementos informativos e simbólicos, podendo pre-
valecer um ou outro desses aspectos, dependendo da ênfase dada pelo emissor da imagem ou pelo(s) seu(s) receptor(es) (CHIARELLI, 2004, p. 115)

Esta observação é crucial para pensarmos nas diversas interpretações possíveis dos cartões postais de Claudio Goulart. Ou seja, no contexto das décadas de 1960 até 1980, nós temos um fenômeno alternativo que convencionou-se chamar de arte conceitual, responsável pela difusão de informações artísticas via correio, a denominada “*mail art*” ou “arte postal”. Ainda, segundo Chiarelli (2004), este fenômeno alternativo permitiu que as informações fossem espalhadas pelo mundo e questionassem as instâncias legitimadoras das “belas artes”, como os museus, galerias, pois não precisavam nem passar por elas. No contexto brasileiro, os correios eram atrelados ao controle dos militares, sob uma forte estrutura organizacional, ou seja, o poder institucional. Logo, a tentativa de Goulart e de

outros, como Regina Silveira, Anna Bella Geiger,³ de subverter o sistema, também era um fato marcante.

No caso de Goulart, como menciona Fernanda Soares da Rosa (2018), mesmo os envelopes merecem destaque, pois recebem uma série de carimbos coloridos, selos, escritos e críticas do artista. Um desses carimbos (figura 1), é recorrente em diversas correspondências e cartões postais, trazendo a frase: “I am glad if I can eat. Homage to the third world” (ROSA, 2018, p. 15). Ou seja, o artista realizava uma crítica a deficiência das políticas públicas dos países de terceiro mundo, enquanto colocava sua impressão digital no meio, pois também se sentia parte disso, afinal de contas, tinha nascido no Brasil.

Figura 1. Correspondência trocada entre Claudio Goulart e Ulises Carrión



Fonte: Fundo Ulises Carrión, Archivo Lafuente

O interesse na série “*Why are you doing mail art?*” deriva do fato que Goulart enviava para os seus contatos um cartão postal com esta mesma pergunta e um espaço branco. Esta série, como informava aos seus conhecidos, faria parte de um “*mail art show*”, que seria realizado na Liverpool Academy of Arts em junho de 1979. Esta ideia, segundo o artista, serviria

³ Anna Bella Geiger ficou conhecida pela série *Brasil nativo/Brasil alienígena* e Regina Silveira com as séries *Brazil Today*. Ambas se utilizaram dos cartões postais, assim como Goulart, desestruturando o sentido original dos mesmos, através da repetição paródica ou da manipulação de imagens.

Para mais informações, ver: CHIARELLI, Tadeu. A propósito ou a partir da série *Brazil Today*, de Regina Silveira. In: SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 114-136.

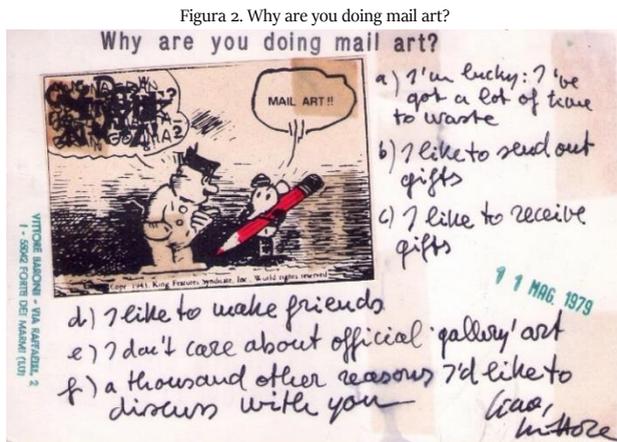
para demonstrar a ideia de rede na arte postal. No convite que enviou para Michael Scott, disponível no acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, afirmou que a sua participação seria esta pergunta e todas respostas deveriam ser enviadas diretamente para o local do evento. Dentro desta série, podemos observar críticas às instituições formais de arte e ao mesmo tempo uma espécie de ironia, definida por “*nonsense*” por Fernanda Porto (2016), que trabalha com o uso dos carimbos por artistas do nordeste brasileiro e a ideia de estética burocrática:

Craig Saper acredita que há certo tipo de manifestação artística produzida em rede que não pode ser definida como um meio – pintura, escultura, impresso, poesia, etc -, mas compreendida como uma situação que ele denomina *networked art*, isto é, arte em rede. Nesta, incluem-se produções interessadas em estabelecer relações de intimidade por meio de aparatos do sistema burocrático, tais como *slogans*, carimbos, nomes corporativos, logos, eventos, instruções, dinheiro.

De acordo com Saper, os artistas que produzem em rede – incluindo aqueles que atuam na rede de arte postal – utilizam como recursos a farsa e a paródia emular a aparência e o aparato das culturas corporativa e burocrática para, assim, apresentar uma versão utópica do original. Para essa experiência artística, Saper cria o termo *intimate bureaucracy* (burocracia íntima), que ele define como um arranjo paradoxal entre uma produção artesanal, técnicas de distribuição em massa e a crença no potencial democrático das técnicas de reprodução mecânica (PORTO, 2016, p. 103 apud PINHEIRO, 2017, p. 38)

Acredito que esta definição da autora se enquadre bem na proposta e em diversas respostas dos cartões postais de Claudio Goulart. Pois, a proposta do autor pretendia estabelecer instruções, carimbos, slogans, além de se utilizar da ironia, farsa, paródia para questionar e criticar a visão utópica da ditadura militar e da situação dos países de terceiro mundo. Também visava criticar às instituições formais de arte. No exemplo a seguir (figura 2), observamos isso ao lado do caráter irônico e da listagem de instruções. A letra “e” deste cartão postal traz a seguinte inscrição: “I don’t care about official gallery’ art”, ou seja, a pessoa respondia que não se importava com os meios oficiais da arte, como as galerias. E termina

afirmando na letra “f” que existem milhares de outras razões para serem discutidas com Goulart.



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

A mesma ideia reaparece diversas vezes ao longo deste projeto, questionando as instituições formais de arte através da “mail art”. Ou seja, vários artistas contribuíram para este circuito e esta crítica. Na série de postais a seguir, podemos inferir a mesma ideia. No primeiro (figura 3) com a inscrição: “Why are you still making Art?” e do carimbo ao lado, “Oficial”, podemos concluir que este conhecido de Goulart respondeu à pergunta com outra pergunta, questionando o motivo das pessoas ainda realizarem a arte oficial, em vez de apoiarem a “arte postal”, que é a pergunta inicial de Claudio. No segundo postal (figura 4), observamos um texto datilografado com várias respostas, apontando a importância da participação conjunta, uma “arte postal” que “One size fits all”, ou seja, um único tamanho permite que qualquer tipo de arte caiba, como forma de prevenção as doenças da arte, ou seja, uma crítica às instituições formais de arte como doenças. Ao final do texto, a inscrição “Mail art is priceless. No sale”, ressalta ainda mais a crítica ao mercado da arte, ao afirmar que a arte postal não está à venda. Por fim, no terceiro postal (figura 5), observamos uma resposta manuscrita, que no mesmo tom da anterior, afirma que a “mail art” é a forma mais barata e a única forma privada de informar

e de administrar a nós mesmos, sem “mediações”. Podemos interpretar que além de uma crítica às instituições de arte, a resposta originada da Polônia, criticava a censura do regime soviético e assim como no caso brasileiro, os correios eram a forma de burlar esta censura. A partir destas observações, podemos concordar com a tese de Chiarelli (2004) sobre a crítica aos meios formais de arte. Cristina Freire (1999) também concordou com esta ideia ao definir a arte conceitual:

[...] nos valem da denominação arte conceitual num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo). O que se faz relevante para nós são: as *estratégias* utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas normas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época (FREIRE, 1999, p. 15-16, grifos do autor)

Figura 3. Why are you still making art?

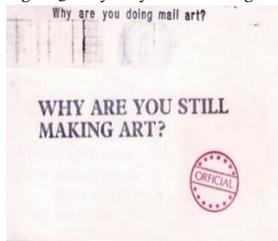
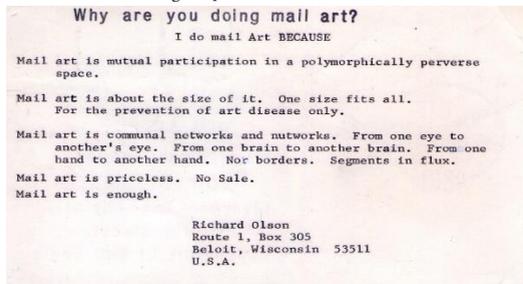


Figura 4. I do mail Art because.



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 5. Because using mail for art.



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

Goulart também recebeu cartões postais que levantam uma série de questionamentos: se é ironia, *nonsense*, mentira ou verdade? Entretanto, isso não é o que realmente importa, como nos diz Pinheiro (2017):

Há mentira ou há verdade? Há senso ou há *nonsense*? Há, vida, talvez seja isso que importa. Há pensamento, realização, envio, trajeto, recebimento, surpresa, conversa, fâsca. Temos o artista que não se diz artista, mas que produz coisas que alguém, talvez, possa chamar de arte; temos o artista que se assume como tal e que insinua disso a razão de ser de seu objeto; temos também aquele que simplesmente faz outra coisa e disso extrai o próprio nome (PINHEIRO, 2017, p. 43)

Ou seja, cartões postais como os que mostraremos logo a seguir, levam a afirmação para o imaginativo, promovendo situações irrespondíveis, que mais geram dúvidas do que certezas, mas isso, segundo Pinheiro (2017), é parte do pensamento *nonsense*. Essa ideia também contribui para fugir dos meios tradicionais de arte e suas regras, pois a arte postal não tinha regras ou limites. O artista tinha liberdade para criar e inventar a sua comunicação e principalmente, revesti-la da sua própria personalidade e imaginação. No cartão postal da esquerda (figura 6) temos a inscrição “because Buddha did it too”, que mais gera dúvidas e confusões do que entendimento do motivo de citarem Buddha. O mesmo ocorre no cartão postal à direita (figura 7), de Flavio Pons, com a inscrição “because my postman has green eyes”, ou seja, outra dúvida: por que gostaríamos de saber que seu carteiro tinha olhos verdes? Provavelmente, a intenção não era ter sentido, mas construir este pensamento *nonsense*. A

última imagem (figura 8), vêm apenas por reforçar esta ideia, às vezes, tudo não passa de “fun” (diversão, ironia)

Figura 6. Buddha did it too.

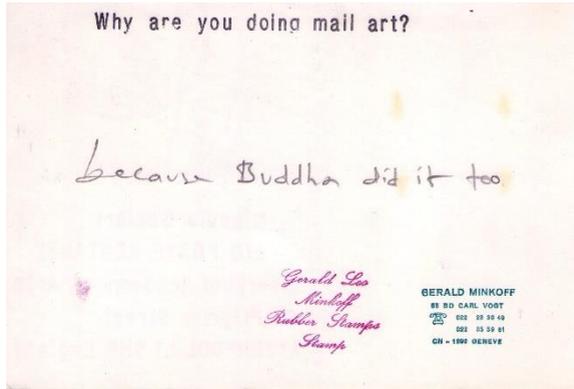


Figura 7. My postman has green eyes!

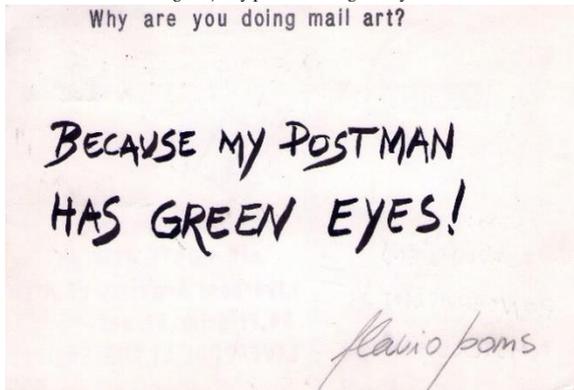
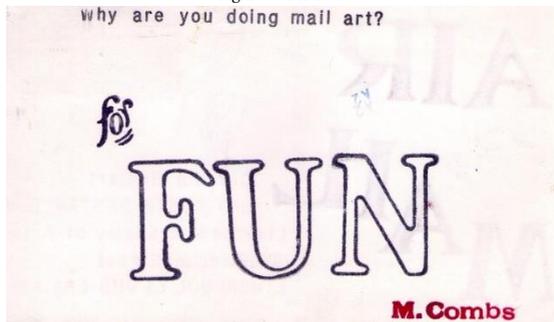


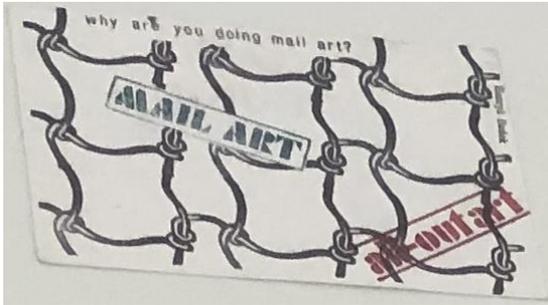
Figura 8. For FUN



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

O que talvez estivesse na ordem do dia, mais do que as críticas ou a ironia, era o papel do artista. Nas palavras de Charlene: “O que significava exatamente, então, ser um artista, quais os alcances reais disso, quais os deveres, quais as liberdades e, ainda mais importante, o que se alterava através desse status, de uma hora para a outra e sem aviso prévio” (PINHEIRO, 2017, p. 64). Nesse sentido, a autora aponta a riqueza da *mail art* e o fato dela estar sendo tratada de forma pobre pela historiografia da arte, sem aprofundamentos teóricos e debatida pelas próprias pessoas do meio. Na minha opinião, um dos cartões postais mais interessantes em termos de crítica às instituições formais de arte é o cartão postal abaixo (figura 9). Nele, podemos observar uma grade de arame e a inscrição “*mail art*” fora das grades, ao lado de outra inscrição “*art out art*” (“arte fora da arte”), ou seja, uma interpretação possível é que a “arte postal” está fora da arte tradicional das galerias, museus, enquanto as instituições formais estão protegidas pelas suas regras (aqui, talvez, simbolizadas pela grade de arame).

Figura 9. Art out art



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

Por fim, termino minha análise da série “*Why are you doing mail art?*”, com um cartão postal (figura 10) que foi enviado dos Estados Unidos, no contexto em que a população protestava contra a política de guerra, em decorrência das mortes e do fracasso da Guerra do Vietnã. Em contrapartida, o governo se utilizava na propaganda de um nacionalismo exacerbado. Ou seja, o grande porco “norte-americano”, estava marcado pela cor vermelha de sangue e ao mesmo tempo, pelo princípio chauvinista de serem melhores, superiores. E dentro deste tom de crítica e ironia, a inscrição “mail chauvinist”, ressalta a superioridade da *mail art*, pela liberdade às regras formais do campo da arte.

Figura 10. Mail Chauvinist



Fonte: Coleção Claudio Goulart, Fundação Vera Chaves Barcellos

Caminhando para a conclusão, creio que foi possível observar a dura crítica às instituições formais de arte e suas regras; entretanto, também demonstrei como os cartões postais nesse período são marcados pela

ironia, *nonsense*, fugindo da questão de ter sentido, verdade ou não. A própria ironia e as inúmeras possibilidades de interpretação são, talvez, o verdadeiro objetivo do artista. Segundo os estudos de Pinheiro (2017) e Lucy Lippard (2004), esta arte das décadas 1960-80 pode ser chamada de “arte desmaterializada”, pois o que realmente importava era a ideia e a forma material poderia ser efêmera, barata, sem pretensões. Na verdade, o que observamos na arte postal é justamente o contrário, pois Cristina Freire afirma: “[...] essa produção nada tem de desmaterializada. Pelo contrário. São textos, projetos, cartões e fotografias que desafiam as práticas museológicas convencionais” (FREIRE & LONGONI, 2009, p. 166 apud PINHEIRO, 2017, p. 105). Essa crítica ou desafio às regras tradicionais das instituições da arte foi o fator que mais observamos ao longo deste artigo. Entretanto, cabe ressaltar que Lippard também estava certa sobre a importância da ideia e o caráter barato, efêmero da “arte postal”.

Para fins de conclusão é importante ressaltar que o caráter efêmero da “arte postal” permitiria que dedicássemos um estudo para o seu uso nos dias atuais, através da Internet. Esse circuito ainda existe, marcado cada vez mais pelo caráter efêmero, barato e imaterial; todavia, possibilitando uma abrangência muito maior do que no tempo áureo dos correios pelo mundo. Na rede social “Facebook”, existem grupos sobre isso e sites como: “International Union of Mail-Artists (iuoma-network.ning.com)”, que agregam pessoas interessadas em trocar postais por e-mail. O que nós podemos observar em um comentário do dia 29/05/2019 é o seguinte: “Looking for someone to swap envelopes with also. Please email me at 254tannermom@centurytel.net”, ou seja, observamos uma rede de pessoas procurando outras para trocar envelopes, cartões postais. Ideia presente na página inicial da organização na web (figura 11):

Figura 11. International Union of Mail-Artists (website)



Fonte: Página da web, disponível em: <iuoma-network.ning.com>.

Referências

BARCELLOS, Vera Chaves; CARVALHO, Ana Maria Albani de; ROSA, Fernanda Soares da. *Claudio Goulart: some pieces of myself*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. A propósito ou a partir da série Brazil Today, de Regina Silveira. In: SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 114-136.

FREIRE, C., LONGONI, A. (org.) *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras: São Paulo, 1999.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. Coleções. Disponível em: <http://fvcb.com.br/?page_id=8234>. Acesso em: 29.05.2019.

INTERNATIONAL UNION OF MAIL-ARTISTS. Disponível em: <<http://iuoma-network.ning.com/>>. Acesso em: 29.05.2019.

LIPPARD, Lucy. *Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

PINHEIRO, Charlene Cabral. *Why are you doing mail art?* Dois momentos da arte postal (1979/2016) e alguns trajetos da rede eterna. Trabalho de conclusão de curso

(Bacharel em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PORTO, Fernanda. C. *Triângulo amoroso: o uso o carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do nordeste brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

ROSA, Fernanda Soares da. *Claudio Goulart: o arquivo como memória*. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017

ROSA, Fernanda Soares da; ZIELINSKY, Mônica. Claudio Goulart: entre trajetória, arquivos e memória. *Revista Seminário de História da Arte*, Pelotas, v. 01, n. 07, p. 1-19, 2018.

ULISES CARRIÓN. Caro leitor não leira. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/ulises-carrion>>. Acesso em: 28.05.2019.

José Mojica Marins contra a moral e os bons costumes

*Giancarlo Bakes Couto*¹

Introdução

Em fevereiro deste ano faleceu o cineasta José Mojica Marins, conhecido também como Zé do Caixão. Idade: 83. No currículo, infindáveis insultos a Deus, mortes de jovens inocentes, atentados contra padres e policiais e ofensas a moralistas. Por incrível que pareça, mas não por acaso, a fase mais criativa do diretor paulistano foi justamente durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, entre as décadas de 1960 e 1980. Não surpreenderia a Siegfried Kracauer saber que *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, primeiro filme de horror de Mojica, gênero que o transformou num sucesso, tenha sido lançado em 1964, mesmo ano do golpe. Afinal, talvez os grandes responsáveis pelo sucesso do diretor tenham sido sua veia contestadora e seu espírito provocador, que funcionaram tão bem em uma sociedade ao mesmo tempo cúmplice e vítima de um autoritarismo sistêmico.

Portanto, este texto é sobre a carreira e vida de José Mojica Marins, isso visto pelo prisma da moral. A meu ver, a bem da verdade, é praticamente impossível falar sobre o cinema de Mojica sem tocar nesse ponto,

¹ Giancarlo Backes Couto: Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, com a dissertação “Fragmentos da Moral Cristã no Cinema de Horror de José Mojica Marins”, na linha de pesquisa Cultura e Tecnologias das imagens e dos imaginários, com bolsa CAPES/PROSUC. Graduado em Jornalismo pela Universidade Feevale (2016). Graduando em Filosofia (Licenciatura), pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Pesquisa o cinema de horror e suas relações com as áreas da Estética e da Ética.

ou seja, sua relação com a moral vigente da época de lançamento de suas principais obras. Desta feita, este texto irá repassar sua carreira e biografia – focando principalmente nas décadas de 1960 a 1980, núcleo deste livro –, ao mesmo tempo em que se ocupa por apontar a relação de seus filmes com a moral vigente da sociedade brasileira que os consumiu e com eles se horrorizava. Também irei falar sobre a relação difícil do diretor com a censura militar, sempre de tesoura na mão, pronta para cortar a violência, o sexo e as provocações religiosas das peças audiovisuais. Ao mesmo tempo, tal relação rendeu interessantes momentos, nos quais os censores influenciaram diretamente na criatividade artística do diretor.

Pelo espaço limitado de um capítulo, não poderei me ater detalhadamente sobre cada filme, porém, irei trazer os exemplos mais ricos que se liguem diretamente aos meus intentos. Sendo assim, este texto está dividido em quatro partes, a primeira focada no começo da carreira de Mojica no horror, com o surgimento de *Zé do Caixão*, na década de 1960; a segunda trazendo o filme *O Ritual dos Sádicos*, um ponto de virada na carreira do cineasta; a terceira falando sobre seu outro personagem, *Finis Hominis*, não tão famoso quanto o coveiro *Zé*, mas também muito importante para se pensar a questão da moral; e, na quarta, o declínio de sua carreira, já nos anos 1980.

Sejam bem-vindos ao estranho mundo de *Zé do Caixão*.

Entre blasfêmias e horrores: *Zé do Caixão*

José Mojica Marins nasceu no dia 13 de março de 1936, uma sexta-feira 13². Filho de Antônio Marins e Carmen Mojica, o pequeno José fez sua formação autodidata no Cine Santo Estevão, na Vila Anastácio, bairro de imigrantes de São Paulo. No local, onde o pai trabalhava, José assistiu a vários filmes e séries em sua infância e adolescência. Desde criança teve interesse pela coisa, dirigia peças de teatro na escola e filmava curtas com os amigos do bairro com sua câmera 8mm, presente de aniversário de 12

² Alguns dizem que, na verdade, ele nasceu no dia 11 e foi registrado apenas no dia 13.

anos. Os garotos filmavam a Vila Anastácio e cenas aleatórias de brigas, até que começaram a experimentar através de montagens de cenas e pequenos roteiros. Logo produziram suas próprias histórias, desde filmes infantis até *thrillers* policiais, aproveitando o Cine Santo Estevão para exibí-los ao público (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Aos 13 anos, Mojica fez seu primeiro filme. *O Juízo Final*, produzido em 1949, já continha os traços punitivistas que ficariam famosos em suas obras adultas. Aqui, o nome com ares bíblicos engana, todavia, visto que o juízo final não vem de Deus, mas sim de alienígenas que invadem a Terra com suas naves espaciais em forma de caixão (mais um elemento que ecoaria nos seus filmes de horror) para abduzir humanos (SENADOR, 2008). Tal tema sobrenatural permearia boa parte da infância do jovem José, ainda mais para uma criança que viveu em um bairro de imigrantes, que reunia pessoas das mais variadas ascendências e dos mais diversos credos. De família católica, que frequentava centros espíritas, Mojica parece ter percebido o sincretismo brasileiro, elemento que explorou ao máximo em seus filmes, alternando elementos das religiões afro com o cristianismo, misturando momentos de mau agouro com brincadeiras profanas. O Mojica adulto, católico confesso, relembrou dos medos da infância, das suspeitas de espíritos malignos advindos dos terreiros da Vila Anastácio. Brincou com esses medos, zombou dos espíritos e dos crentes. Jogou com a curiosidade do espectador ao lhe rogar pragas enquanto tencionava seus temores e sua moral.

Em 1952, após juntar dinheiro com os amigos, Mojica comprou uma câmera 16mm. Com os colegas, improvisou um estúdio no galinheiro do pai de um dos garotos e teve mais uma ideia que seguiria em diversos momentos da vida: formou uma cooperativa, na qual os interessados poderiam contribuir com determinada quantia de dinheiro, que serviria para bancar as produções. Antes mesmo da moda do *crowdfunding*, Mojica já mostrava seu tino comercial. Quem ajudasse, poderia escolher sua função na produção.

Em 1º de junho de 1953, ele [Mojica] reuniu a turma e propôs a criação de uma empresa, que batizou pomposamente de Companhia Cinematográfica Atlas. No mesmo dia, foi assinada a ata de inauguração da produtora e recolhidas as primeiras cotas, no valor de 50 cruzeiros [...] Aos 17 anos, Mojica tornava-se chefe de um “estúdio cinematográfico” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 73).

Assim, a Atlas começou a produzir seus primeiros filmes, que eram passados em igrejas, circos e parques de diversão, com os atores dublando as falas ao vivo para o público. O dinheiro da venda de ingressos era usado para a compra de mais negativos e a conseqüente produção de outras obras (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Além disso, Mojica fundou também sua própria escola de atores, a Apolo³, surfando na onda desse tipo de instituto que surgia na cidade. Mojica ensinava seus alunos a atuar e ainda conseguia mão de obra para suas produções. Assim, superava dois obstáculos de uma vez só: com as mensalidades da escola investia nos filmes e em equipamentos e, ao mesmo tempo, tinha nos alunos atores e equipe para a filmagem e produção. Era através de seus alunos que José Mojica Marins captava recursos para a produção de seus filmes. Senador (2008) explica o processo:

Tal mecanismo funcionava da seguinte forma: depois de elaborado o argumento do filme e de realizada previsão inicial de gastos para a feitura do mesmo, cotas de participação eram oferecidas aos alunos. Os valores destas variavam em função do orçamento previsto. A pessoa que adquirisse a cota se tornava “financiador participante” da obra, tendo direito a uma porcentagem da renda líquida de bilheteria equivalente ao dinheiro investido. Muitas vezes, o número de cotas comprado pelos alunos também era determinante no personagem que interpretariam, ou seja, quem mais investisse na fita, mais chances tinha de escolher um melhor papel. Dessa forma, o cineasta invertia os mecanismos usuais de produção, tornando os possíveis integrantes do elenco os próprios financiadores do filme, em vez de pagar pelas atuações (SENADOR, 2008, p. 59).

³ Ao longo de sua carreira, Mojica rebatizaria sua escola diversas vezes, além de fechá-la e abri-la novamente com outro nome e outros sócios.

O primeiro projeto que contou com esse modo de captação acabou por não dar certo. *Sentença de Deus* não atingiu seus objetivos, porém a tentativa foi repetida em *A Sina do Aventureiro*, faroeste lançado em 1958. Com o êxito, o mecanismo voltou a ser utilizado em *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, de 1964. O sucesso comercial deste último rendeu novas parceiras e investidores, o que fez com que a Apollo deixasse esse modo de captação com os alunos de lado. Posteriormente, todavia, ele voltou a ser usado em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976) e *Alucinação Macabra*⁴.

O primeiro filme de horror de Mojica acabou por se tornar o mais famoso exemplar do gênero no cinema brasileiro. Além de suas qualidades criativas, muito disso se deve ao furor que ele causou com as blasfêmias de Zé do Caixão, o coveiro niilista que vive a amaldiçoar todos. A obra ainda chocou por suas várias cenas contendo nudez e violência, atraindo curiosos, despertando o interesse de gente como Glauber Rocha e a ira de muitos críticos.

A essa altura, não pode haver dúvida de que *À Meia-Noite Levarei sua Alma* é um filme radical, tanto na forma como no conteúdo. E nada é mais radical no filme do que sua blasfêmia. *À Meia-Noite* é carregado de uma virulência anticristã extremada até para os padrões atuais. Zé do Caixão zomba de padres, ri da procissão santa e chama cristãos de “idiotas”. Quando vê um crucifixo na parede, diz que aquilo não passa de um “símbolo da ignorância”. Não é difícil de imaginar o choque que deve ter sido para o público suburbano paulista ouvir um personagem vomitando injúrias como essas (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 177).

Zé do Caixão se tornou ainda mais famoso do que o filme em si no imaginário do povo brasileiro. Ganhou sequências no cinema, programa de TV campeão de audiência, história em quadrinhos e foi candidato a deputado. Não por acaso, na música *Ratamahatta*, parceria entre a banda Sepultura e o cantor Carlinhos Brown, no refrão se ouve “Zé do Caixão,

⁴ Este foi produzido entre 1981 e 1994; chegou a ser filmado, porém nunca foi montado devido à falta de condições financeiras. Suas cotas foram comercializadas entre 1992 e 1993.

Zumbi, Lampião”. O coveiro se tornou um dos inimigos mais célebres das instituições, um verdadeiro anticristo para as marchadeiras de 64. Em suas aparições na telona, critica os crentes, zomba de procissões e blasfema contra Cristo e símbolos religiosos (fig. 1). Ao mesmo tempo, é a encarnação dos medos de boa parte da população interiorana e católica fervorosa.

O autor da filosofia de Zé do Caixão é José Mojica Marins, filho de espanhóis, “um diretor brasileiro cinematograficamente autóctone, talvez o único”, conforme Gustavo Dahl, que também sintoniza com a maioria ao enfatizar a importância do tipo, pois “Zé do Caixão é um personagem que veio para ficar, tanto assim que parece ter existido desde sempre. Visão interiorana do demônio, cartola, cavanhaque, longas unhas, lúbrico, perverso, estamos diante de um diabo brasileiro, circense [...]” (FERREIRA, 1986, p. 103).

Figura 1 - De uma tacada só, Zé do Caixão come carne na Sexta-Feira Santa e ainda zomba de uma procissão.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964).

Na trama de *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, acompanhamos a saga de Zé, coveiro ateu que vive numa cidade do interior cercado de devotos carolas. Seu grande objetivo de vida é gerar o filho perfeito, a continuação de seu sangue e a marca de sua imortalidade, visto que não acredita na vida além. Neste percurso, Zé mata sua esposa infértil (Valéria Vasquez) e seu amigo Antônio (Nivaldo Lima), tudo para ficar com Terezinha (Magda Mei), esposa deste último. Terezinha, todavia, não quer Zé, que acaba por estuprá-la. Envergonhada, a mulher se enforca, mas antes disso roga uma

praga ao coveiro: “à meia-noite levarei sua alma!”. Sem acreditar nessas bobagens, Zé segue seu caminho de mortes para encobrir seus crimes. Ainda há tempo para muita violência gratuita e zombaria com os crentes da cidade, em cenas com as mais variadas blasfêmias e profanações de objetos sagrados. Zé não poupa nem as religiões afro, zombando de espíritos e dos rituais de “macumba”. Por fim, Zé é morto pelos espíritos daqueles a quem ele fez mal, em vingança por seus pecados. Mesmo com esse final moralista, no qual o ateu criminoso é punido, o que mais marcou o público e a censura militar foram as ofensas ao cristianismo, como podemos ver na imagem abaixo (fig. 2), extraída de um relatório de censura do filme, feito em 1972, ano em que a obra foi reavaliada e completamente proibida⁵.

⁵ Na ocasião de seu lançamento, alguns trechos do filme foram cortados e a obra foi liberada para maiores de 18 anos.

Figura 2 - Relatório de censura de *À Meia-Noite Levantei sua Alma*, pedindo sua interdição completa, em 16 de agosto de 1972.



M. J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: AN/DF

TÍTULO "À MEIA NOITE LEVAREI A SUA ALMA"

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: I N T E R D I Ç Ã O

ARGUMENTO: Trata-se de um filme já censurado e com pedido de interdição, por não trazer mensagem alguma, além de péssimo mau gosto, de um sadismo quase impossível num ser humano, em face de uma covardia coletiva, diante do sucedâneo criminoso de personagem principal.

É inconcebível que ainda se permita películas / tão negativas e afrontosas ao bom senso e decoro social. É de uma perversidade inominável, cujo único fim é ferir, humilhar, destruir o que há de humano em cada espectador. Num verdadeiro paradoxo, esta película fere até a sensibilidade / censória, por obrigar a tolerar chantagens semelhantes, num embuste à realidade artística da sétima arte... Finalmente, é um filme / indigno de uma tela nacional.

CONCLUSÃO | Pelo exposto, pedimos manter a interdição solicitada pela turma censória que nos precedeu, por se tratar de um filme impróprio para qualquer / platéia brasileira, além de ferir os dispositivos legais contidos nas linhas a, b f, do Art.41 do Decreto 20.493 de nossa legislação vigente.

Brasília, 16 de agosto de 1972.

Afonso Gomes Pereira Maria Luiza B. Cavalcante
Afonso Gomes Pereira e Maria Luiza B. Cavalcante
(Tecs. Cens. Creds.)

Zé do Caixão caiu na boca do povo e o filme, feito com baixíssimo orçamento e equipe técnica amadora, arrecadou uma boa quantia de dinheiro, atraindo investidores para as próximas aventuras do coveiro. Depois de fracassar com público e crítica no faroeste *A Sina do Aventureiro* (1958) e no musical infantil *Meu Destino em tuas Mãos* (1963), Mojica finalmente tinha acertado no horror, gênero que passou a seguir. Justamente por lidar com os medos das classes populares do interior, Acom e Moraes (2017) identificam o cinema de Mojica como “horror caipira”:

Chamar de ‘horror caipira’ é uma licença poética que não visa diminuir o gênero, e nem a criação de José Mojica Marins, mas localizar em um imaginário que identifico como o interior paulista ou mineiro, onde as histórias agourentas de homens de preto, almas penadas e horror a cemitério, compunham o cotidiano, sobretudo ao anoitecer. O termo caipira invoca o conceito de cultura popular destas regiões do Brasil, e embora associado aos habitantes de um espaço rural, remete também a pessoas e seus conjuntos de crenças, muitas vezes caracterizados como superstição (ACOM; MORAES, 2017, p. 30).

É por isso que podemos pensar em Mojica como um cineasta autenticamente brasileiro – e muito provavelmente por esses mesmo motivos seus filmes tenham feito tanto sucesso com o público de sua época. Mesmo contando com influências estrangeiras, como as histórias em quadrinhos e seriados televisivos estadunidenses que o jovem José consumia com furor no cinema do pai (MELO, 2010), muito do universo *mojiquiano* é composto pelas lendas locais, pelo sincretismo religioso e pelo vocabulário do interior paulista. É só nas aventuras de Zé do Caixão que vemos névoa no cemitério do interior do Brasil, um coveiro estilo Conde Drácula enquadrado com uma fotografia gótica estilo Universal⁶, enquanto zomba de caipiras devotos.

⁶ Melo (2010) notou que os universos dos estúdios Universal (Estados Unidos) e Hammer (Inglaterra) também serviram de grande inspiração a Mojica, trazendo vários elementos característicos dos filmes de horror dessas produtoras, provavelmente as mais famosas e marcantes do gênero do horror. Nas obras de Mojica vemos a névoa inglesa, morcegos e caveiras em cenários góticos montados em estúdio e alguns personagens arquétipos, como o ajudante Bruno, um corcunda desfigurado, as mocinhas indefesas, além do próprio Zé do Caixão, que se veste como Conde Drácula, com capa e cartola.

Depois da fama, Mojica assinou contrato com o produtor Augusto Pereira para a realização de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, lançado em 1967. A continuação da saga de Zé do Caixão também fez um grande sucesso e enriqueceu seu produtor. O diretor, por outro lado, teve que vender os direitos do filme antes de sua estreia e continuou, como sempre, sem dinheiro (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Na continuação de *À Meia-Noite Leverei sua Alma*, descobrimos que, na verdade, Zé não foi morto pelos espíritos vingativos, apenas teve alguns ferimentos. Após ser julgado inocente por um tribunal laico, por falta de provas, ele volta a sua cidade, a qual lamenta com desprezo: “O povo continua o mesmo... Ignorante... Supersticioso... Inferior”. Seguindo a fórmula de sucesso de seu antecessor, na trama de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, Zé sequestra mulheres para submetê-las a provas com animais peçonhentos, a fim de saber qual delas não teme nada e está a sua altura para conceber o filho perfeito. Como não é diferente do primeiro filme, muita violência, nudez e blasfêmia dão a tônica do roteiro. Nesse filme, porém, além de zombar do cristianismo, Zé se coloca como antagonista das instituições, o que tem grande valor num país assolado pela ditadura e às portas do AI-5. Coronel, prefeito e padre juntam forças para prender Zé, que, por fim, é perseguido por uma multidão furiosa incitada pelas autoridades. Numa última tentativa de conversão, o padre dá a cruz a Zé e pede que ele demonstre arrependimento à população, ao que o vilão responde: “não sou fraco. Deus não existe, é mentira!” E, após tomar o crucifixo das mãos do padre, aponta aos perseguidores e grita: “Eu não creio em Deus!” (fig. 3).

Figura 3 - Zé, diante do povo que o persegue, reafirmando que não crê em Deus.



Fonte: *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967)

Todavia, se o padre não conseguiu converter Zé, os censores da Ditadura conseguiram. Após enviar a fita pronta para revisão, a última cena, na qual Zé morre afogado num pântano enquanto amaldiçoa a todos e nega a Deus, causou grande incômodo. Tudo bem fazer todo tipo de crueldade, porém, pegava mal não ter arrependimento. Foi então que os censores pediram que a cena fosse redublada. Para liberar o filme, que já havia ido e voltado para a censura diversas vezes e continuava interdito, Mojica e seu produtor aceitaram o acordo. Na nova versão, Zé se arrepende de seus pecados e, enquanto afunda no pântano, diz: “Deus... Deus... Sim, Deus é a verdade! Eu creio em tua força. Salvai-me! A cruz... A cruz, padre! A cruz, o símbolo do filho...”. Por fim, os censores ainda solicitaram a adição do seguinte texto sobreposto à imagem final da obra: “O homem só encontrará a verdade quando ele realmente quiser a verdade”. Repete-se aqui, de modo metafórico, a lógica do torturador que pretende fazer com que o torturado renegue sua ideologia através da humilhação e pressão externa. Zé acaba não como um ateu convicto, mas como um cristão carola arrependido com uma mensagem piegas digna das marchadeiras.

Caso semelhante aconteceu com o final de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, obra episódica de 1968. O filme, que originalmente terminava

com a cena de um banquete canibal, no qual, o Professor Oãxiac Odéz⁷ e seus discípulos se deliciam com as carnes de um casal por eles sequestrado, ficou retido na Censura até que o diretor aceitasse mudar seu final. Semelhante à solução encontrada na obra anterior, os censores se contentaram com algo mais positivo. Para o novo final, Mojica simplesmente afanou uma cena de um desconhecido filme egípcio, *Um Homem em Nossa Casa*, no qual havia uma explosão numa casa, e inseriu em sua obra. Neste novo final, introduziu ainda efeitos de raios e, após a explosão, uma passagem bíblica destacando que Deus punia quem prejudicasse os outros. Esse verdadeiro *Deus ex machina* foi o suficiente para convencer então os censores a liberarem a fita (SENADOR, 2008; BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Com mais um sucesso de público, Mojica reafirmou que seu caminho era o horror, dedicando grande parte de seus projetos pessoais a esse gênero. A partir daí dirigiu o segmento *Pesadelo Macabro*, do filme *Trilogia de Terror* (1968) – co-dirigido em parceria com Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person –, *O Ritual dos Sádicos* (1970), *Exorcismo Negro* (1974), *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976), *Inferno Carnal* (1977) *Delírios de um Anormal* (1978), o documentário autobiográfico *Demônios e Maravilhas* (1987), *Encarnação do Demônio* (2008), conclusão da trilogia original do Zé do Caixão e finalizou sua carreira na direção com o segmento *O Saci*, na antologia *As Fábulas Negras*, de 2015. Em quase todas essas obras, Zé do Caixão aparece pelo menos indiretamente⁸ e, do mesmo modo, a moral cristã gera debates, sendo ou atacada ou reafirmada. Além dessas películas, Mojica também dirigiu comédias, *westerns*, melodramas e filmes de sexo explícito.

⁷ Personagem muito parecido com Zé do Caixão e com clara referência a ele, o que se percebe principalmente por seu nome, Zé do Caixão ao contrário. Isso aconteceu porque, na época, Mojica havia perdido os direitos sobre seu personagem, o que conseguiu recuperar posteriormente (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

⁸ Em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, filme dividido em três segmentos independentes, temos apenas no último, chamado *Ideologia*, o célebre vilão, disfarçado de Professor Oãxiac Odéz. Em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, o personagem de Mojica não tem nome, o que não deixa claro se é ou não Zé do Caixão, apesar de manter seus trejeitos e figurino. *Inferno Carnal* acaba sendo o único filme em que o personagem não aparece nem indiretamente. Nas antologias *Trilogia do Terror* e *As Fábulas Negras*, o personagem não aparece.

Ritual dos Sádicos, o verdadeiro horror é aqui e agora

O ano de 1968 entrou para o imaginário político, social e cultural como um dos mais emblemáticos do século XX. Maio na França, greves trabalhistas pela América Latina e AI-5 no Brasil. Se até então o horror *mojiquiano* estava numa dimensão metafórica, com espaços inominados e datas indefinidas, o turbulento 1968 sacudiu a cabeça de todos. Até mesmo Mojica, sujeito não muito ligado em política, se chocou com uma cena que ele presenciou certa noite numa rua de São Paulo: uma prostituta grávida sendo surrada pela polícia. Daí surgiu a ideia para *O Ritual dos Sádicos*, produzido em 1969. Mojica nunca vira uma cena tão aterrorizante. Havia chegado a hora de esquecer o terror ficcional de monstros sobrenaturais e se focar diretamente no que estava à sua volta, o horror urbano, a violência do cotidiano. É por isso que no filme vemos locais e personagens conhecidos do ambiente contracultural paulistano, fato totalmente novo nas narrativas do diretor. Cineastas da Boca⁹ interpretam eles mesmos; temos uma cena no Teatro Oficina, na qual aparece uma peça teatral polêmica que, de fato, estava em cartaz na época de produção do filme; além de outra cena em que um personagem assiste pela televisão o programa *Quem tem medo da verdade?*, mais especificamente o episódio real onde o próprio Zé do Caixão fora entrevistado tempos antes (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

O Ritual dos Sádicos explora, através de episódios, as mais bizarras taras sexuais e mórbidas de indivíduos influenciados pelas drogas. A grande jogada de Mojica e seu roteirista Rubens Luchetti, todavia, é o *plot twist* final, quando descobrimos que, na verdade, todos os drogados estavam sob influência de um placebo, ou seja, as drogas não fazem com que os seres humanos cometam atrocidades, mas são usadas apenas como desculpas para elas. Completamente à frente de seu tempo na exploração de temas tabu, essa película ainda é repleta de cenas de amor livre, sadismo,

⁹ Região de São Paulo conhecida como Boca do Lixo, reduto de diversas produtoras independentes, entre as quais as de Mojica, que produziram centenas de filmes populares entre as décadas de 1960 e 1980 (ABREU, 2015).

uso de drogas, *hippies*, violência policial e trilha sonora misturando Jimi Hendrix com Vanusa. Todos esses assuntos, muito controversos e chocantes na época, chamaram a atenção. Vale a pena deixar aqui o extenso relato de Carlos Reichenbach, redigido após assistir ao filme pela primeira vez:

Acabei de ver um filme em sua primeira cópia. O filme mais ribombante feito no Brasil até hoje. *Ritual dos Sádicos*, dirigido por um tarado mental, um gênio do escrotismo, o maior homem de cinema já surgido no hemisfério Sul, José Mojica Marins. O que o teatro moderno, preconizado por Artaud, o cinema subterrâneo, e os movimentos que se pretendem corajosos conseguiram no decorrer destes anos não chega nem à fazer sombra a importância deste filme único. Ou faremos filmes mais corajosos ou abandonaremos definitivamente o cinema! O homem é fulminante. Samuel Fueller, até agora o mais marginal cineasta independente do mundo, vai fazer pipi de tanto medo ao assistir a esta bomba atômica. Este filme representa o fim do cinema imbecil, cáustico, fajuto. Filme macho, pagão, desavergonhado. A tela narcotizada. Os gênios, virando bestas, hão de comer capim depois de assisti-lo. Glauber não existe mais. Sganzerla, com o novo e corajosíssimo *Betty Bomba a Exibicionista (Carnaval na Lama)* (que já vi) vai voltar pro jardim de infância. *Ritual dos Sádicos* é o primeiro filme didático — próprio para exposições em hospícios, conventos, institutos vocacionais de clubes esportivos, festivais de primavera, etc (REICHENBACH apud FERREIRA, 1986, p.102).

Se Carlos Reichenbach, diretor da Boca e acostumado com os filmes eróticos e marginais, se empolgou desta forma com *O Ritual dos Sádicos*, imaginemos as reações (contrárias, é claro) dos censores. Pior ainda, imaginemos as senhoras da Marcha com Deus pela Liberdade vendo as cenas em que jovens injetam drogas e fazem orgias.

Se, por um lado, essa película representou um ponto de virada positivo na carreira de Mojica, com uma maior aceitação entre a classe artística e crítica, por outro, de certo modo, *O Ritual dos Sádicos* representa a grande derrocada da carreira do diretor. Ultrapassando todos os limites anteriores, o filme foi muito mal recebido pela censura, ficando retido por 16 anos.

A interdição do filme foi um acontecimento crucial na carreira de Mojica: desde meados de 1970, quando a Censura proibiu *Ritual dos Sádicos* pela primeira vez, os produtores da Boca do Lixo começaram a se afastar dele. Tinham medo de financiar uma fita e depois vê-la apodrecer numa estante da Polícia Federal (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 357).

Símbolo de investimento certo, agora Mojica era um mau agouro para os produtores. Após de dezenas de tentativas de reenvio à censura, inclusive mudando o nome da obra para tentar driblar o olhar dos censores mais novos, o filme só foi liberado em 27 de setembro de 1982, cheio de cortes nas cenas consideradas apologia ao uso de drogas. Com o nome de *Despertar da Besta*, o longa, sem boa parte de suas cenas, não fazia sentido nenhum e foi um fracasso de público. Foi apenas em agosto de 1986 que a obra completa foi lançada, aproveitando uma brecha na lei vigente que acabou por liberar diversos filmes até então encalhados (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Finis Hominis, um Jesus louco dos anos 1970

Com *O Ritual dos Sádicos* ainda em processo de montagem, Mojica dirigiu outros filmes da Boca por encomenda. Sempre com problemas financeiros, tal prática foi comum na carreira do diretor, aceitando dirigir diversas obras de potencial duvidoso, geralmente histórias apressadas, com produção de orçamento praticamente nulo e muitas cenas de sacanagem. Em meio a isso, Mojica decidiu investir na história de um personagem criado por Rubens Luchetti, que nunca havia saído do papel. Tirando dinheiro do próprio bolso, ele e seu fiel roteirista conceberam *Finis Hominis* e *Quando os Deuses Adormecem*. Visto que um era sequência direta do outro, os filmes foram gravados de uma vez só, aproveitando a mesma equipe e locações para poupar investimentos. Como se tratavam de histórias episódicas, não haveriam problemas de continuação. *Finis Hominis* foi lançado em 1971 e sua continuação no ano seguinte (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Finis Hominis é o nome dado a um homem (interpretado pelo próprio Mojica) que sai nu do mar e vaga pelas ruas da cidade pregando sua filosofia. Espécie de Jesus do século XX, o homem encontra diversas pessoas, faz milagres e desmascara hipócritas. Após causar grandes confusões, a fama de Finis se amplia, até que uma multidão começa a segui-lo para ouvir seus ensinamentos. Assim como na história bíblica, o profeta desperta a suspeita das autoridades, que o acusam de tentar subverter a ordem. No final, Finis anuncia que irá abandonar a cidade e voltar a seu lar. Na última cena, após um inflamado discurso dizendo que os homens devem abandonar “a luta pela riqueza e lutar pela extinção da miséria”, vemos Finis entrando num sanatório. A narrativa não tem nada de horror e flerta muito mais com a comédia. Seu lado mais interessante, todavia, é a premissa em que se baseia. É comum que escutemos frases do tipo “imaginem como Jesus seria tratado se voltasse para a Terra nos dias de hoje”. Mojica e Luchetti oferecem sua ácida visão disso, com um louco que denuncia a hipocrisia de diferentes moralistas contemporâneos.

Em uma das cenas mais icônicas de *Finis Hominis*, temos uma clara alusão à história bíblica de Maria Madalena. No episódio, o marido que chega em casa com seus familiares se depara com a esposa na cama com outro. A mulher tenta fugir, mas o grupo a encurrala num beco. É então que aparece a peculiar figura de *Finis Hominis*, com um turbante e roupas coloridas. “O homem deve parar quando não tem mais razão para prosseguir”, diz ele apontando seu cajado para o grupo em fúria. A adúltera, apenas enrolada em lençóis, se joga a seus pés clamando por salvação. “Não tenha medo, ninguém mais irá lhe fazer mal”, responde o profeta com calma. Finis se volta novamente aos demais, que o observam com inquietação: “Dispensio explicação. Conheço a verdade”, e, se referindo ao marido traído, que está ao lado do pai: “você, contou suas aventuras a seu pai?”. Envergonhado, o homem olha para o genitor e abaixa a cabeça na sequência. Finis aponta para outro casal e os questiona: “seu marido já sabe quem é você? E você, já contou seus casos a ela?” Ruborizados, todos

baixam a cabeça diante daquele que conhece todos os seus pecados. E, semelhante a Jesus, que disse para atirar a primeira pedra aquele que nunca pecou, Finis conclui: “Se alguém tem que ser castigado, que cada um castigue a si mesmo. E o perdão virá!”

O profeta de Mojica se coloca sempre ao lado dos oprimidos e a denunciar as hipocrisias da sociedade. Em outro episódio, desmascara *hippies* que pregam a paz e o amor, mas que brigam por dinheiro. Na sequência salva um homem que seria vítima da armação de sua família, visando ficar com seu dinheiro. No final, Finis já é seguido por multidão de fiéis, que o veem como Messias salvador da humanidade (fig. 4).

Figura 4 - Finis Hominis seguido pela multidão.



Fonte: *Finis Hominis*, 1971.

Da sequência de *Finis Hominis*, *Quando os Deuses Adormecem*, se encontra apenas uma versão com muitos cortes, que totaliza menos de uma hora de duração¹⁰. O filme começa diretamente de onde seu antecessor terminou, com Finis retornando ao manicômio. Nesta trama, o mundo entra em caos porque os deuses adormeceram, o que faz com que Finis

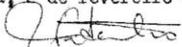
¹⁰ Segundo a ficha catalográfica de Barcinski e Finotti (2015, p. 535), o longa-metragem tem 82 minutos no total. Ao contrário de boa parte da filmografia de horror de Mojica, a obra não foi remasterizada nem lançada em dvd por nenhuma distribuidora, o que dificulta seu acesso. Na internet, podemos encontrar a versão a qual me refiro, que totaliza 59 minutos, tendo vários cortes da censura.

saía de sua morada novamente para salvar o país da desordem. Apesar de seu aspecto mais moralista, que coloca a ausência de fé e religião como um aspecto que levaria o mundo ao caos, a obra chamou a atenção dos censores por sua demonstração de um país miserável (fig. 5). Em várias cenas, temos diversos planos de favelas, com moradores despossuídos e em situação calamitosa. Sem dúvida, esse não era o Brasil pintado pelo governo militar, muito menos aquele que deveria ser mostrado no estrangeiro.

Figura 5 - Relatório de censura para exportação de *Quando os Deuses Adormecem*.

M. J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: AN/Df

TÍTULO	QUANDO OS DEUSES ADORMECEM	35 MM	NACIONAL
PARECER			
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA:	18 ANOS c/corte e redução de cenas, sem chancelas de "boa qualidade" e "livre p/ exportação"		
<p>Película simbólica, subjetiva, demonstrando aspectos irrealis de mistificação. Apresenta quadros deprimentes, enfocando a miséria, favelas, bordéis, sacrifícios humanos, adulteração, erotismo e pederastia, além de documentar / a ausência de fé e de princípios religiosos. Músicas sacras são tocadas inoportunamente, sua entonação artística é péssima.</p> <p>Pela inautenticidade das cenas, pelas imagens depreciativas que em nada contribuem para enaltecer o cinema nacional, opino pela liberação com a impropriedade máxima, / sem as chancelas de boa qualidade e livre para exportação, / com cortes e diminuição de tempo assinalado:</p>			
<p>1ª estória - cena do barril</p> <p>2ª estória - cena em que os adeptos do espiritismo sugam sangue de galinha</p> <p>3ª estória - redução da cena sexual, no interior da cabana do acampamento cigano</p> <p>- eliminação da cena onde o jovem está sob a saia da cigana</p> <p>- cena em que José Mojica é tomado como um ser divino à frente de uma procissão</p> <p>4ª estória - eliminar totalmente esta estória, passada de forma depravada, num bordel.</p>			
Brasília, 2 de fevereiro de 1972			
 Teresa Paternostro Cart. 029			

A moral leva ao sexo explícito

Em 1973, com o recrudescimento da censura, Mojica tinha dois filmes completamente interditados (*Ritual dos Sádicos* e *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, este último que, mesmo sendo liberado em 1964 para maiores de 18 anos, foi proibido posteriormente). Além disso, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* estavam cheios de cortes. “Somados, os quatro filmes em que aparecia o personagem Zé do Caixão totalizavam 359 minutos de duração. Destes, mais de duzentos minutos estavam censurados”, demarcam Barcinski e Finotti (2015, p. 375).

De modo ao mesmo tempo trágico e irônico, a censura acabou por afastar Mojica do cinema de horror e conduzi-lo à produção pornográfica. Com problemas financeiros e sem conseguir atrair produtores para investir em seus longas, o diretor acabou seguindo o mesmo caminho que boa parte dos produtores da Boca: dirigir filmes de sexo explícito. Abreu (2015) destaca que, com a fórmula da pornochanchada desgastada e a recente abertura do mercado ao cinema pornográfico estrangeiro, vários produtores da Boca viram o público de suas comédias eróticas minguar. Veio daí a necessidade de produzir versões nacionais dos filmes pornográficos. Ao mesmo tempo, a censura do final dos anos 1970 se tornou mais branda quanto a essas questões, o que facilitou a ousadia dos diretores, que começaram a produzir filmes cada vez mais extremos.

A entrada dos filmes *hard-core* estrangeiros no mercado brasileiro foi precedida por dois filmes: *O Império dos Sentidos* (*Ai no corrida; L'empire des sens*), de Nagisa Oshima (1976), e *Caltgula*, de Tinto Brass (1979), que chegam às telas do país amparados por mandados judiciais, justificando-se por suas qualidades artísticas. Ambos exibiam atos sexuais explícitos. A exibição destes filmes — seguindo uma tendência internacional — acabou provocando, por via judicial, a abertura do mercado exibidor à avalanche da produção pornográfica americana (e internacional) e a consequente “necessidade” de similares nacionais. E, ainda, a demanda de “salas especiais” dedicadas aos filmes de sexo explícito (ABREU, 2015, p. 125).

Nos anos 1970 Mojica ainda conseguiu dirigir projetos pessoais no gênero do horror, mas sua situação financeira, cada vez mais delicada, para não dizer miserável, fez com que o diretor cada vez mais dirigisse filmes pornográficos encomendados, além de pornochanchadas de baixíssima qualidade e orçamento, comumente produzidas em poucos dias. Com seus grandes sucessos encalhados na censura, o diretor entrou nos anos 1980 dirigindo películas como *24 Horas de Sexo Explícito*, filme pornográfico com cenas de zoofilia. O longa foi um sucesso na Boca, ao ficar mais de vinte semanas em cartaz no centro de São Paulo, sendo a primeira obra nacional a mostrar uma cena de sexo entre uma mulher e um animal (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Curiosamente, a moral acabou por ajudar a empurrar a carreira de Mojica para um gênero ainda mais mal visto pela sociedade, o pornográfico. É difícil não pensar com certo pesar o que poderia ter sido da carreira de Mojica se seus filmes de sucesso não tivessem ficado encalhados na censura. *24 Horas de Sexo Explícito*, por outro lado, gera um tipo de questionamento: a moral produz inerentemente tabus que alguns filmes exploram e causa supressões e distensões que se agitam no imaginário do público. Ao mesmo tempo em que desperta curiosidade e ojeriza, faz com que produtores sejam cada vez mais ousados no tratamento dos temas e na disputa do mercado. Como se percebe, mesmo que indiretamente, a moral levou o cinema a experimentar, para o bem ou para o mal, corroborando a ideia de que essa supressão, como nos mostra Foucault (2017), pode ser muito pior do que a condução.

De certo modo, é isso que vemos na carreira de Mojica, o diretor soube entender os medos do público com *Zé do Caixão*, soube provocá-lo com suas blasfêmias e se aproximar dele com seus personagens interiores com medo de assombrações e espíritos. Em *O Ritual dos Sádicos*, ultrapassou todos os limites, falando sobre o horror cotidiano, sobre a violência e uso de drogas. A censura o amordaçou completamente, recrudescceu e ainda proibiu seus filmes outrora liberados com cortes. O

levou a falência e ao cinema pornográfico, o gênero que mais atenta contra a moral.

Considerações finais

Neste texto, busquei ressaltar alguns pontos de tensão na carreira de Mojica em relação à moral de sua época. Apesar de em muitos filmes não citados aqui e em diversas passagens das próprias obras melhor aprofundadas Mojica reafirmar muito da moral de sua época — os valores religiosos, a necessidade de fé, o amor da família, a punição aos pecadores e desviantes etc —, nada disso foi suficiente para diminuir o efeito de suas provocações ao *status quo*. No final, pesaram muito mais as blasfêmias e críticas do que os finais punitivistas que reafirmavam as consequências de se desafiar a Deus e às instituições. Mojica, indiretamente, provou do veneno de sua própria obra, as instituições que puniram Zé do Caixão, puniram também seu criador.

De modo ainda mais ambíguo, o caminho que se abriu foi o do cinema de baixo valor artístico, feito à toque de caixa na Boca, com frequentes desculpas narrativas para mostrar todo tipo de pornografia barata. Amparados em brechas legais, os filmes pornográficos se tornaram alternativa para os vários diretores que não conseguiram apoio estatal para seus investimentos pessoais.

Em 2008, depois de décadas, finalmente estreou *Encarnação do Demônio*, última parte da trilogia original de Zé do Caixão. Continuação direta de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, a obra explora um Mojica já velho, mas que ainda tem forças para amaldiçoar crentes e lutar contra milicianos. Logo no começo do longa, temos a reedição da cena final de seu antecessor, redublada a mando dos militares. Dessa vez, após afundar no lamaçal enquanto pede pela cruz, Zé retorna e completa “Me dê essa maldita cruz, padre... Para que eu possa crucificá-lo outra vez!” E, com diversos golpes, executa o líder religioso atônito diante de todos. Mais de quarenta anos depois, Zé pode finalmente revidar. Tais golpes não foram

apenas no padre, mas foram também nos censores, nos militares e nos moralistas. E, com toda a sua fúria, Zé blasfemou pela última vez.

Referências

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015.

ACOM, Ana Carolina; MORAES, Denise Rosana da Silva. Zé do caixão: surrealismo e horror caipira. In: **Anais do I Congresso Internacional Humanidades nas Fronteiras: Imaginários e Culturas Latino-Americanas**. 1. 2017. Foz do Iguaçu - PR. P. 29-49. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/123456789/3542>>. Consulta em: 15 mai. 2020.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão**: Maldito - a biografia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Max Limonad, 1986.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra, 2017.

MELO, Marcelo Briseno Marques de. **Zé do caixão**: personagem de horror. 2010, 179 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da UMESp-Universidade Metodista de São Paulo.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno zé do caixão**: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. 2008, 330 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

**Frederico Morais, um mineiro com alma carioca:
A influência da mudança para o Rio de Janeiro
na retórica de Frederico Morais**

*Isa Mendes*¹

Anos 60

[...] Roteiro: Centros Populares de Cultura, 62; golpe militar, 64; Opinião 65; Opinião 66; Nova Objetividade Brasileira, (tropicália), 67; O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa, 68; Arte no Aterro (Apocalipopótese), 68; Nova Crítica, AI-5, 69; Do Corpo à Terra, 70; Domingos da Criação, 71. Antes do golpe, o artista sobe o morro, vai à fábrica: Cinco Vezes Favela, Violão de Rua. Depois do golpe, reúne-se para opinar e fazer o balanço da vanguarda brasileira. Ou: antes busca um caminho para a arte participante - não encontra. Depois, perde o rumo, se esconde, se enfurna, tô na minha, vai embora, esquece a vida e quer novamente dar um sentido político à arte - conceitual. (MORAIS *apud* SEFFRIN, [1988] 2004, p.102)

Introdução

É notável a influência do crítico e historiador de arte Frederico Morais no cenário das artes no Brasil. Ele contribuiu de forma significativa com as vanguardas artísticas que despontaram nas décadas de 60 e 70 do século passado², período no qual o país esteve, na maior parte destes anos,

¹ Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: isamendes@yahoo.com.br

² As vanguardas das décadas de 60 e 70 não ficaram restritas ao território brasileiro, elas estavam inseridas em circuitos internacionais.

sob um regime ditatorial, tendo sido ainda mais tensionado após a introdução do AI-5³, quando a ditadura dirigiu um olhar mais atento para os meios culturais do país.

É conhecida a força de repressão da ditadura para conter movimentos sociais e políticos. Segundo Napolitano, a “questão cultural foi o calcanhar de Aquiles da ditadura, expressão das suas grandes contradições e impasses, mesmo que ela não tenha se limitado a uma política cultural meramente repressiva” (2014, p.

97). Ou seja, não havia uma equidade de posicionamento em relação ao eixo cultural. Notam-se diferentes formas e níveis de controle e repressão no regime, além do caráter arbitrário imbuído nestes. Estes aspectos tornam-se explícitos quando se observa a relação do regime autoritário com a mídia em comparação com as artes plásticas, por exemplo, sendo o sistema muito mais rígido com a primeira⁴.

No ano de 1966, período considerado neste estudo, tem-se o teatro como a área mais visada pela censura, principalmente pela capacidade de mobilização dos intelectuais de oposição. No entanto, vale ressaltar que havia um olhar cauteloso para todas as outras formas de arte, incluindo as plásticas.

Em se tratando das artes plásticas, entre os anos de 1965 e 1969, uma grande parte dos artistas tinha como intenção “ao fazer arte, estar fazendo política” (ARANTES, 1983, p. 5). A abstração, cultuada até aquele momento nas artes, foi abandonada e substituída pelo enaltecimento da realidade, consagrada posteriormente pela expressão “nova-objetividade”, criada por Hélio Oiticica, no evento Proposta 66⁵. Ao defender o termo “nova objetividade”, Oiticica tentou traduzir as experiências daqueles que produziam

³ O Ato Institucional Número 5 (AI-5), emitido pelo então presidente Artur da Costa e Silva, entrou em vigor no Brasil no dia 13 de dezembro de 1968, durante o governo ditatorial militar brasileiro (1964-1985) e, por meio de doze artigos, possibilitou o recrudescimento do regime autoritário no país.

⁴ Cláudia Calirman argumenta que “no final das contas, o governo considerava estes artistas plásticos insignificantes, irrelevantes, não mais do que bufões anárquicos, e suas tentativas de transgressão eram desconhecidas pela maioria da população” (2013, p. 144).

⁵ O evento foi realizado em 1966, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, e tinha como objetivo refletir sobre a situação da arte no país, naquele momento.

arte naquele período, incluindo a si mesmo, através de um texto teórico no qual definiu o termo da seguinte forma:

A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como p.ex. o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças. (OITICICA, 1967)

A “nova objetividade” enfatizava o caráter vanguardista daquela época. A negação dos cavaletes e das telas, abriam caminho para um novo posicionamento do objeto que passava a ser criado “na tentativa de instaurar um mundo experimental onde indivíduos pudessem ampliar seu campo imaginativo e, principalmente, criar ele próprio parte deste mundo - ou ser solicitado a isto.” (ARANTES, 1983, p.5)

O caminho a ser trilhado pela arte, a partir daquele momento, opunha-se ao esteticismo, valorizava o projeto em detrimento da obra, incluía o espectador tornando-o um co-autor e questionava a instituição-arte⁶, saindo dos espaços formais de apresentação da arte para espaços informais, como a rua e outros locais nos quais a troca coletiva era inserida. Havia, naquele momento, uma recusa ao sentido tradicional de arte, observada nas novas formas do objeto e de sua execução, no meio e na inserção do público.

Todo este movimento deu origem ao conceito de “anti-arte”⁷, sendo esta descentralização da arte caracterizada por Oiticica como o “deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual, racional, para o

⁶ Artur Freitas recorre a Peter Burger para a compreensão do conceito de “instituição-arte”, sendo este utilizado para referenciar tanto a máquina que engloba a produção e distribuição da arte quanto as ideias presentes neste campo e que estabelecem a recepção das obras (2013, p. 33).

⁷ Para Otilia Arantes, a anti-arte seria uma “descentralização da arte” (1983, p. 5).

da proposição criativa, vivencial”⁸. O novo estágio cultural que se apresentava na arte brasileira é também nomeado por Frederico Morais como uma “contra-arte”⁹.

Tendo em vista este contexto, analisar-se-á neste ensaio a figura expressiva de Frederico Morais, mineiro, nascido em 1936, no momento em que ele se muda para a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1966. Exercendo a profissão desde 1956, Frederico tornou-se um renomado crítico ao longo de sua carreira, produzindo textos para jornais e revistas especializadas no Brasil, América Latina, Europa, Estados Unidos da América e Austrália, atuando como professor em cursos voltados para as artes e dirigindo museus e exposições de grande repercussão no meio. Para além destas atividades, ele foi um dos grandes responsáveis pelo enquadramento da “contra-arte” e pela vitória deste projeto de vanguarda, assim como dos artistas que o representaram, no circuito cultural do país e do mundo.

A ascensão profissional de Frederico Morais se deu, essencialmente, após a sua ida para o Rio de Janeiro, em 1966. A partir deste momento, nota-se em seu discurso um posicionamento mais enfático em relação à arte que se altera ao longo de sua vida profissional. Fernando Oliva (2017) considera que a produção do crítico dividiu-se em três períodos distintos, observando as características de seu discurso: “Contestação” (1966-1973), “Dúvidas” (1974-1984) e “Conciliação” (1985-2012).

O período que antecedeu 1966 será considerado, neste trabalho, como a fase de formação de Frederico Morais, sendo explorada brevemente no texto. Entre 1956 e 1965¹⁰, ele atuou como jornalista em Belo

⁸ OITICICA *apud* ARANTES, 1983, p. 5.

⁹ MORAIS, Frederico. **Revisão/69-2**: a nova cartilha. Diário da Tarde, Rio de Janeiro, Sem indicação de página. 06 jan. 1970.

¹⁰ Frederico Morais foi um autodidata que abandonou os estudos regulares antes da conclusão do Ensino Médio, atuando em diversos segmentos antes de apostar no jornalismo e nas artes. Em 1975, ele comentou em um de seus textos: “Devia ter uns 14 anos quando comecei a trabalhar numa livraria de Belo Horizonte. Eram três andares de livros, uma das maiores do país naquela época. Comecei como empacotador mas algum tempo depois estava no segundo andar, como vendedor. Ali estavam três seções: livros jurídicos, a maior, filosofia e, lá no fundo, território de alguns iluminados, uma seção de livros raros. [...] Eu ficava por ali, espanador na mão, meio malandro esperando o patrão virar as costas para olhar enviesado as melhores edições.” (1983, p. 12).

Horizonte, iniciando em pequenos jornais. Mais tarde, assumiu uma coluna de artes visuais no *Diário de Minas* e migrou, posteriormente, para o *Estado de Minas*, veículo pertencente a Assis Chateaubriand e que possuía grande expressão na época mas que, mesmo assim, não tinha um alcance nacional. Vale ressaltar que Frederico Morais, nesta fase, não se ateu apenas a escrever sobre o mundo das artes plásticas, ele permeou por todo o meio cultural, discorrendo sobre cinema, teatro, música e política cultural.

A escolha por compreender as visões de Frederico Morais sobre as artes no Brasil, em 1966 decorre do fato de que, foi neste mesmo ano, a partir de sua mudança para a capital carioca, que sua carreira tomou uma forma mais concreta e ele se mostrou relevante no meio, projetando-se, a partir de então, no cenário nacional.

Para ele, a base artística da nova vanguarda estaria situada no Rio de Janeiro e, a partir desta cidade, emanava as concepções originais daquele período para todo o país. A primeira exposição organizada por Morais foi justamente aquela que marcou a sua despedida da cidade de Belo Horizonte. Chamada de “Vanguarda Brasileira”¹¹, a exposição contou apenas com artistas cariocas, deixando transparecer seu pensamento sobre a relação da vanguarda brasileira com os artistas do Rio de Janeiro que, mais tarde, seria fortalecido por sua vivência naquele local.

O cenário que Frederico Morais se deparou no Rio de Janeiro foi de uma cidade que, um ano antes (em 1965), nas comemorações de seu IV Centenário de fundação, introjetou-se a ideia de que a mesma deveria retomar o seu papel de hegemonia na cultura, reforçando sua identidade através deste prisma cultural. A mudança de *status* recente do Rio de Janeiro, que havia deixado de ser a capital do país em 1960, mobilizava a intelectualidade da época a encontrar um novo espaço de destaque na perspectiva nacional. Assim sendo, buscava-se um movimento com uma marca de originalidade que reunisse artistas e todo o aparato presente nas

¹¹ Esta exposição é comentada pelo próprio Frederico Morais em uma entrevista feita pela jornalista Marília Andres Ribeiro com o crítico, em 2013, e publicada na Revista da UFMG.

artes e que pudesse atribuir uma nova identidade cultural para aquela vanguarda que se organizava em terras cariocas (MOTTA, 2004, p.50).

Profissão: crítico de arte

Etimologicamente, “crítica” vem do grego *krimein*, com o significado de “quebrar”, ou seja, a ideia que se tem por crítica é que se faz uma quebra de um todo em pequenos pedaços que serão analisados separadamente para depois produzir-se uma síntese coerente.

O crítico de arte cumpre um relevante papel no meio artístico, já que ele, a partir de seu olhar apurado, reflexivo e, ao mesmo tempo, holístico mas profundo no seu campo de conhecimento, atribui um lugar para as artes e para os artistas de seu tempo. São os responsáveis por enquadrar criadores e criações na esfera crítica da arte.

Muitos artistas, escritores e poetas, através de contribuições inteligentes perpetraram por este caminho no Brasil, antes do desenvolvimento de uma crítica mais profissional. O próprio Frederico Morais reconheceu a importância deste caminho trilhado anteriormente, tomando como exemplo as análises de Mário de Andrade dispensadas a outros artistas contemporâneos seus. Porém, somente a partir de Ferreira Gullar, conforme argumenta Morais é que “a crítica de arte não apenas passa a ocupar um campo específico em nossa cultura, com um vocabulário, linguagem e bibliografia próprias, como se torna fundamentalmente teórica.” (MORAIS *apud* SEFFRIN, [1980] 2004, p. 9).

Entretanto, o interesse neste estudo não é o de promover uma historiografia da crítica de arte no país, pretende-se apenas compreender a própria visão de Frederico Morais sobre esta temática. Afinal, o pensamento epistemológico acerca da crítica nas artes de um dos mais renomados críticos de arte no cenário brasileiro é importante para elucidar seu posicionamento e suas ideias ao longo de sua carreira.

Morais situa como marco do início de seu pensamento como um crítico de arte justamente a exposição que organizou em Belo Horizonte antes

de sua partida para o Rio de Janeiro, citada anteriormente. Segundo ele mesmo, “essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e arranque em minha atividade como crítico” (RIBEIRO, 2013, p. 338).

Sob a ótica de Morais,

o crítico, em sua atividade, apropria-se da obra de arte como matéria de reflexão, tal como o artista se apropria de elementos da natureza ou da realidade, objetiva ou subjetiva, para elaborar seu trabalho. Em sua reflexão, para a qual se vale de sua experiência e de seu saber, o crítico agrega valores à obra, valores que ele não pretende sejam eternos e imutáveis, que sabe serem sumidos, mas o artista, ao receber de volta, do crítico, sua obra revivificada, responde com novas obras que já incluem aqueles valores antes mencionados. [...] Assim crescem juntos, vão crescendo, o artista, o crítico e a obra. E o público também. (MORAIS *apud* SEFFRIN, [1980] 2004, p. 15)

A crítica de arte, na visão de Frederico Morais, não se assentava em seu sentido tradicional, isto é, não estava imbuída apenas da tarefa do julgamento, ela deveria funcionar mais como uma experiência criativa em cognição com o artista e com a obra, visto que, para ele, a “crítica tradicional não podia perceber as características novas da arte e era necessária uma crítica mais participativa” (MORAIS *apud* SANT’ANNA, 2016, p. 13). Esta postura ativa assumida por ele, o alçou a posição de destaque na qual é enquadrado até os dias atuais na historiografia da arte brasileira.

O museu de arte moderna do Rio de Janeiro

O conceitualismo¹² colocou em discussão a recusa pela “instituição-arte” como o único espaço possível para a exibição e legitimação de uma “obra de arte”¹³. As vanguardas evidenciaram que “a história da autonomia

¹² De acordo com Artur Freitas, entende-se o conceitualismo “como uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado.” (2013, p. 47)

¹³ À “obra de arte” também foi negada a sua condição convencional. O conceito de “obra de arte” foi ampliado e transformado, sendo negado a sua ideia de forma acabada. Ele foi substituído por uma noção de projeto, incompleto e finalizado por meio de intervenção do artista e do espectador que passa a participar da obra em si (FREITAS, 2013, p. 50).

da arte moderna é irmã siamesa da história da autonomia do espaço expositivo” (FREITAS, 2013, p. 51). No entanto, não se deve ter uma visão simplista de um processo complexo como a difusão e a penetração das vanguardas contemporâneas no circuito das artes.

É evidente que havia uma tendência concreta para a ampliação dos espaços destinados às artes, porém, no mesmo período, notava-se uma mudança no perfil de alguns museus. Aquelas instituições que tiveram sensibilidade para perceber as novas inclinações no mundo das artes, puderam reavaliar o seu próprio posicionamento, adotando práticas que colaborariam para a difusão de uma vanguarda que se imprimia na década de 60 e se consolidaria nos anos seguintes.

O Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) teve um caráter bastante significativo na arte brasileira no que diz respeito ao papel de inovação institucionalizado por Niomar Moniz Sodré, na década de 50, quando ocupou a diretoria executiva do museu. Em sua gestão, o MAM-RJ adotou práticas que aproximaram a instituição dos artistas comprometidos com a arte contemporânea, fazendo com que o local se tornasse um “espaço de formação de jovens artistas e de experimentação de novas formas e meios de expressão visual” (SANT’ANNA, 2016, p. 2).

O posicionamento do MAM carioca não seria único e restrito apenas desta instituição. Sabrina Sant’anna mostra que havia um movimento amplo e internacional que ansiava por aproximar os museus da sociedade e do próprio meio artístico. Para tanto, fez-se necessária a superação do paradigma do museu como um “bastião da alta cultura”, desta forma, possibilitou-se a promoção da inclusão e do diálogo com um público diversificado, rompendo com seu direcionamento exclusivamente elitista (2016, p. 5).

Tendo em vista o cenário nacional, o MAM-RJ pode ser tomado como um dos precursores deste movimento de reflexão e abertura das artes para um público mais amplo e variado. Mesmo sem a presença de Niomar Sodré na direção do museu, é na década de 60 que este projeto, proposto

inicialmente por ela, acabou de fato vitorioso. A presença de Frederico Moraes, capitaneando as principais atividades do MAM-RJ, produziu uma radicalização das ideias de Niomar e aproximou a instituição da vanguarda brasileira.

É nesta instituição, de perfil peculiar para a época, que Frederico Moraes, em agosto de 1966, entrou para o quadro de funcionários ministrando aulas de artes plásticas e, logo depois, passou a chefiar o departamento educativo do museu. Vale ressaltar que, no momento da chegada de Moraes, o MAM-RJ exibia a mostra “Opinião 66”¹⁴ que, mesmo sem a repercussão de sua antecessora, a “Opinião 65”, teve como diferencial característico a valorização dos jovens artistas, dilatando o espaço destinados a eles nos museus.

Frederico Moraes deixou claro o seu posicionamento em relação à “Opinião 66” quando classificou, de forma dicotômica, esta mostra em contraposição à mostra de Carlos Scliar¹⁵ em sua coluna, no *Diário de Notícias*, cujos textos do ano de 1966 serão analisados posteriormente neste artigo. Para ele, a “Opinião 66” incluía os artistas que, de fato, eram representantes da vanguarda brasileira. Em oposição, identificava a mostra de Scliar como algo que não caminhava em direção à vanguarda, que era “uma arte mais amena e acomodada, arte digestiva e de fácil consumo”¹⁶.

O Museu de Arte Moderna carioca teve uma presença dupla na vida de Frederico Moraes. Primeiro, apresentou ao crítico uma postura inovadora, já institucionalizada anteriormente, que convergia com os seus próprios conceitos de arte, permitindo que ele tivesse um amplo espaço à sua disposição para a implementação de novas ideias e formas de se pensar

¹⁴ Esta mostra, realizada em agosto de 1966, no MAM-RJ, reuniu obras dos seguintes artistas: Ângelo de Aquino, Anna Maria Maiolino, Antônio Berni, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Chico Liberato, Corneille, Dileny Campos, Dionísio del Santo, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Jack Vanarsky, José Jardim, José Roberto Aguilar, Juan Genovés, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco, Oscar Bony, Pedro Escosteguy, Raul Córdula, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Thereza Simões e Vilma Pasqualini (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira)

¹⁵ Carlos Scliar (1920-2001) era um artista gaúcho conhecido por sua produção artística nas formas de pintura, desenho e gravura.

¹⁶ MORAIS, Frederico. Digestiva e de fácil consumo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de set. 1966.

a arte brasileira. Em segundo lugar, contribuiu para a aproximação de Frederico Morais com os artistas de vanguarda. Assim, sua crítica foi bastante aprimorada ao longo de sua permanência no MAM-RJ.

A importância do MAM-RJ para a cidade e para as artes, nas décadas de 60 e 70¹⁷, é reconhecida e também associada ao radicalismo e aos esforços empreendidos por Frederico Morais, que se tornou protagonista no ato de incorporar o público, em seu sentido ampliado, ao museu.

Um canal para a expressão

No dia 01º de setembro de 1966, as opiniões e visões de Frederico Morais passaram a ser compartilhadas com o público de massa por meio da coluna “Artes Plásticas”, do *Diário de Notícias*, da qual foi titular entre os anos de 1966 e 1973.

Deve-se ter em mente o enquadramento no qual o veículo de comunicação está situado antes de realizar a análise do conteúdo em si. Ou seja, em qual teia de pressão o jornal estaria imbricado? Quais as pressões que ele sofria por parte de seus dirigentes, anunciantes e leitores? Maria Lourdes Motter (1990, p. 55) afirma que a imprensa está

[...] sujeita a múltiplos comprometimentos pela ambivalência de se situar como espaço privado, ou seja, pela sua característica de constituir-se em empresa inserida no sistema capitalista [...]; e por outro, propondo ser um espaço de liberdade, estabelecer a intermediação entre governantes e governados, porta-voz desses últimos e defensora de seus interesses.

O *Diário de Notícias*, lançado no dia 12 de junho de 1930 no Rio de Janeiro (RJ), surgiu em meio ao conturbado contexto político do ano de 1930, logo após a vitória de Júlio Prestes na eleição presidencial. Um convulsionado debate se instaurava junto à opinião pública naquele momento

¹⁷ Em 1978, o museu sofreu com um incêndio que destruiu 90% de seu acervo, sendo o marco de sua derrocada.

e o jornal aderiu à oposição, ou seja, era contrário ao movimento tradicional das oligarquias no Brasil. O veículo sustentava bandeiras liberais e chegou a ser reconhecido popularmente como o “jornal da Revolução”.

Mais tarde, com a introdução do Estado Novo, em 1937, e a prisão de Orlando Dantas, um de seus fundadores e dirigentes, coube ao jornal reproduzir o discurso presidencial vigente. Porém, Nelson Werneck Sodré (1966, p. 439) afirma que:

Os jornais passaram [...] por gosto ou a contragosto, a servir à ditadura. [...] o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) distribuía verbas a jornais e emissoras: “jornais enriqueceram e jornalista se corromperam, o quanto era possível enriquecer-se e corromper-se”. Entre os jornais empresariais, raríssimos foram os que não se corromperam. Constituiu exemplo digno de lembrança o caso excepcional do Diário de Notícias, do Rio, em que Orlando Ribeiro Dantas manteve atitude de compostura.

Em 1953, quando o jornal se vangloriava por sua tiragem notável na capital do país, morria Orlando Dantas desencadeando um processo de declínio no veículo, que se extinguiria pouco mais de vinte anos depois. A partir de 1970, já no contexto da ditadura militar, o Diário de Notícias ficou sob a intervenção dos órgãos de repressão e a crise do periódico se fazia mais visível.

O Diário de Notícias foi bastante inovador em sua época considerando suas ideias e sua perspectiva gráfica, além disso, contou com variados jornalistas de repercussão nacional. É neste veículo de comunicação que Frederico Moraes assumiu a coluna “Artes Plásticas”, permanecendo nela até 1973.

Para este artigo, interessou analisar o discurso de Moraes em sua fase de mudança para o Rio de Janeiro e início de uma exposição em nível nacional. Tendo isto em vista, foram selecionados e analisados todos os textos publicados nesta coluna, pertencentes ao ano de 1966, totalizando 48 escritos publicados ao longo de quatro meses, de setembro a dezembro.

A pesquisa dos textos publicados na coluna “Artes Plásticas” se deu através do acervo disponível na hemeroteca digital brasileira, da Fundação

Biblioteca Nacional. A coluna ocupava, em geral, cerca de um quarto de página do jornal, estando localizada, na maior parte das vezes, no meio do veículo - entre as páginas 15 e 20, considerando um jornal com aproximadamente trinta páginas no total.

No primeiro texto, Moraes procura se apresentar à sociedade carioca e parece transparecer uma admiração pelo Rio de Janeiro e por sua vocação artística: “O Rio é, antes de tudo, o uso ilimitado da liberdade criadora”¹⁸. Segundo Oliva (2017, p. 34), sua coluna “funcionou como uma verdadeira tribuna que advogava tanto em favor da vanguarda no Brasil, como da noção de uma vanguarda carioca”. Frederico Moraes, a partir de 1966, refletiu sobre a arte de vanguarda brasileira tendo como perspectiva a cidade do Rio de Janeiro.

Esta disponibilidade para receber e dar, sem arrogância e prepotência, é que tem permitido a renovação constante da arte brasileira atual no Rio e o aparecimento de uma espécie de carioquismo (que é um estado de espírito, um comportamento mais do que um estilo) em nossa arte¹⁹.

Seu discurso, nesta fase inicial, se posiciona em favor das noções de vanguarda, experimentalismo e engajamento na arte brasileira e, por muitas vezes, tece críticas a outras formas de arte que, para ele, não se enquadram como vanguardistas ou como “novas”.

O interesse do público por “Opinião 66” fez com que o Museu de Arte Moderna adiasse a data de seu encerramento, o que agora só se dará a dois de outubro. Quem não viu, deve fazê-lo imediatamente. Quem já viu, deve voltar, para ver a obra de alguns argentinos que não chegou a tempo da inauguração. Como que podemos fazer uma pausa em nossos comentários críticos sobre a exposição, a fim de noticiar o que está ocorrendo nas galerias. Pausa, também, em relação à vanguarda, pois nas galerias, o que se vê, no momento, é uma arte mais amena e acomodada, arte digestiva e de fácil consumo. Por exemplo, Scliar, que na quinta-feira última inaugurou exposição na Relevô (quase todos os trabalhos vendidos por antecipação), reunindo pinturas recentes, tendo por

¹⁸ MORAIS, Frederico. Rio e a vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 set. 1966,

¹⁹ *Idem* 16.

tema exclusivamente, a paisagem do litoral fluminense. Um dos artistas que mais vendem no Brasil, exercendo grande influência sobre os jovens (em cuja promoção comercial também atua), Scliar situa-se, contudo, à margem da crítica de arte. Seus apresentadores são sempre poetas ou escritores.²⁰

Neste trecho, percebe-se que há um diálogo entre a sua vivência no MAM-RJ, local de exibição da mostra “Opinião 66”, e o que ele promove como arte de vanguarda, de acordo com a sua conceituação. De fato, esta exposição chama muito a atenção de Frederico Moraes que faz questão de revelar em outros textos, publicados nesta coluna, a sua força, no sentido de dar luz à uma nova forma de arte - para ele, mais interessante do que as tradicionais.

Mas a verdadeira opinião brasileira e é dela que vamos falar em nosso próximo comentário - está nos objetos semoventes e outras manifestações anti-arte de Lygia Clark; nas apropriações e capas de Hélio Oiticica; no objeto contundente (Canalha), de Valdemar Cordeiro; nos relêvos realistas de Gerchman e suas caixas de morar; em Antônio Dias, lamentavelmente mal-representado; tudo sob a égide do pós-moderno, da anti-arte e, vejam lá do antidoto. Pois, não venham com simplismos do tipo isto já foi feito, Duchamp fêz melhor, o Dadá é coisa superada. [...] Hoje, para nós, trata-se de incluir o movimento, de introduzir o passado no presente, a totalidade no momento.²¹

Outra característica que ressalta aos olhos em seus textos é o fato de, nas exposições, considerar a vanguarda brasileira diferenciada da arte que se apresentava em nível internacional. Para Frederico, “a contribuição brasileira é indiscutivelmente mais alta e mais significativa que a estrangeira [...]”²².

Frederico Moraes também utilizou a coluna como um canal para falar sobre artistas que ele considerava como sendo diferenciados no cenário da vanguarda. Além disso, promoveu nomes de jovens artistas que entravam no circuito das artes, assim como é percebido no próprio título de uma de

²⁰ MORAIS, Frederico. Digestiva e de fácil consumo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966.

²¹ MORAIS, Frederico. A Opinião Brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 set. 1966.

²² Idem 19.

suas colunas: “A melhor exposição é a de Teresa Nasar Goeldi”, na qual ele reforçava que deveria atentar-se para as qualidades desta artista²³.

No seu parecer, Hélio Oiticica era um importante nome na arte pois parecia ter conseguido unir duas gerações de artistas cariocas: os neoconcretistas dos anos 50, como por exemplo: Lygia Clark e Amílcar de Castro, com os artistas da década seguinte (1960), tendo entre eles: Cildo Meireles, Antonio Dias e Rubens Gerchman²⁴. Entre os artistas citados por ele, Oiticica recebeu destaque no que se referia ao desenvolvimento de uma anti-arte:

Importa é dizer que o jovem artista brasileiro vem revolucionando nossa vanguarda, fazendo verdadeiramente uma anti-arte, ao apropriar-se com extraordinária intuição histórica, de certos objetos do real (ex. plastiscospe).²⁵

A coluna, publicada em 21 de setembro de 1966, era diferenciada pois, a partir daquela data, a periodicidade da mesma seria diária. Mais importante ainda era o fato de manifestar que, daquele momento em diante, não utilizaria o canal apenas para apresentar seu ponto de vista em relação à arte, a coluna noticiaria todos os acontecimentos relativos ao cenário das artes plásticas, independentemente da posição do crítico. A percepção que se pode ter analisando os textos veiculados até esta data em comparação com aqueles que são posteriores é que, de fato, parece ter sido imposto a ele que a sua defesa incondicional da vanguarda deveria ser minimizada em detrimento de outros assuntos pertencentes à arte naquele espaço. Contudo, passados alguns dias, Moraes continuou a manter a coluna mais aberta em termos de divulgações, porém, voltou a carregar a sua crítica na defesa da vanguarda brasileira, enaltecendo suas propostas, artistas e obras.

²³ MORAIS, Frederico. A melhor exposição é a de Teresa Nasar Goeldi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966.

²⁴ MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda brasileira é carioca. In: Proposta 66, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil, 1966.

²⁵ MORAIS, Frederico. As apropriações de Oiticica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 set. 1966.

Não deixaremos de opinar nem manifestar nosso ponto de vista. Contudo, é preciso fazer uma ressalva. Vamos noticiar tudo o que ocorre, independente de nossa opinião e gosto. Mas nos comentários manifestaremos claramente nosso ponto de vista. E o leitor saberá diferenciar a simples notícia do comentário. Estamos fazendo a ressalva a fim de que não ocorra equívocos.²⁶

Realmente, alguns dos textos que se seguiram a partir desta data, mostraram-se mais abertos. Entretanto, por alguns poucos dias, a coluna parecia funcionar em um formato mais raso, vista mais como um espaço de publicidade, no sentido de divulgação, de eventos e concursos promovidas no território brasileiro e internacionalmente. Os comentários críticos, de fato, eram mais sutis mas continuavam reservados para esta nova forma de arte e de vanguarda que se apresentava no contexto das artes contrapondo-a, quando necessário, a um fazer arte tendo como lógica o tradicional. Moraes afirmava: “Prefiro o atelier à galeria, o virtual ao concreto, o incluso ao acabado, o relativo ao absoluto. A obra acabada tem qualquer coisa já de morta, de inapelavelmente velha”²⁷.

Além disso, Frederico fazia questão de assumir uma posição contrária quando percebia a tentativa de se institucionalizar a arte de vanguarda. Para ele, nestas condições, a mesma perderia o seu viço que tanto a diferenciava das demais escolas de artes daquele momento. Esta referência foi feita em relação a um concurso, promovido pela Petite Galerie (também divulgado na própria coluna, em dias anteriores), que teria como objeto central uma caixa e os jovens artistas deveriam enviar suas obras a partir daquele objeto.

De início, o mais grave perigo está numa tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira com o que poderíamos chamar de fabricação artificial de

²⁶ MORAIS, Frederico. Salão de Brasília em Outubro. Bienal Bahia Confirmada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 set. 1966.

²⁷ MORAIS, Frederico. Claras arquiteturas de Antanho; organicidade atual em Weissmann. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1966.

uma outra vanguarda. Esta institucionalização está implícita quando se pretende fazer da caixa um símbolo da arte de vanguarda no Brasil com os incentivos mencionados.²⁸

Seu posicionamento favorável à arte de vanguarda era evidente e ele se colocava claramente como alguém disposto a incluí-la no circuito das artes, enaltecendo-a sempre que possível:

[...] mas há um ponto comum entre os que fazem autenticamente vanguarda no Brasil: a busca de uma linguagem objetiva, de uma nova objetividade brasileira. O resto é balela. Caixas já foram feitas muitas no Brasil. [...] Já se pode contar uma história da caixa brasileira, tão velha ela é.²⁹

O ano chegaria ao fim e Frederico Moraes aproveitou a “Proposta 66” para refletir acerca da arte de vanguarda brasileira. Seu posicionamento favorável ao enquadrar a vanguarda carioca como a grande representante do país foi ratificado e ele mostrou-se cada vez mais interessado em discutir sobre este tipo de arte. Sabe-se que era exatamente desta forma que o crítico atuaria, principalmente no período de 1966 até 1973, como um militante da arte de vanguarda, em constante diálogo com os artistas.

De nossa parte, sustentamos que o Brasil é um país de vanguarda, sendo a arte moderna o nosso status natural devido as condições históricas (não tivemos aqui o classicismo renascentista e já começamos com o Barroco), que nossa arte é nitidamente construtiva (Aleijadinho, Tarsila, Volpi, concretismo, arquitetura moderna) e que, depois de reduzirmos antropofagicamente as influências alienígenas às nossas necessidades, passamos a nos antecipar no contexto da vanguarda internacional. Particularizando, sustentamos (sem a oposição da plateia, o que entendemos como apoio tácito) que o Rio é, no Brasil, o Estado vocacionalmente aberto à vanguarda, às experiências realmente inovadoras, assunto aliás, já tratado nesta coluna.³⁰

²⁸ MORAIS, Frederico. A institucionalização da Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966.

²⁹ Idem 26.

³⁰ MORAIS, Frederico. Proposta 66: existe ou não vanguarda no Brasil?. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1966.

Conclusões

Consagrado por toda a sua trajetória profissional, Frederico Morais foi uma figura de destaque no universo das artes brasileiras, sendo ativo e participativo nacionalmente a partir de 1966, quando se muda de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro.

Seu maior mérito entre as décadas de 1960 e de 1970 foi, fundamentalmente, ter conseguido, a partir de sua percepção acurada em relação ao contexto político associado a um momento de transição peculiar pelo qual a arte atravessava, determinar um discurso de ideias que acabou por dar estrutura à vanguarda brasileira.

Frederico Morais conseguiu promover uma verdadeira epistemologia da crítica de arte. Seu ato de agir pelo lado de dentro da arte, aproximando-se de artistas e do fazer artístico, o posicionou em um lugar diferenciado como crítico. Além disso, sua capacidade de observação e compreensão da arte de forma holística, contextualizando-a com o universo na qual estava imersa, fez com que a sua produção formalizasse, de modo muito assertivo, uma realidade artística que se desnudava naquele momento e poderia parecer caótica para olhares não tão preparados quanto os seus.

A intenção com este artigo era a de compreender a visão deste crítico no momento em que ele alçou uma projeção nacional, especificamente no ano de 1966. Como resultado, notou-se que a mudança de cidade contribuiu para que seu posicionamento em relação à arte como um todo, considerando as obras, os artistas, as instituições e o mercado. Mesmo sendo alguns pressupostos já perceptíveis anteriormente, suas opiniões começaram a tomar forma e a amadurecer ainda neste período inicial, logo após a mudança.

O papel que cumpriu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na coluna “Artes Plásticas”, do *Diário de Notícias*, mostrou a irreverência de sua personalidade, militando a favor de uma arte de vanguarda que ainda não estava enquadrada nos moldes formais do cenário artístico e nem se pretendia, inicialmente, como tal.

É sabido que a história não se constrói baseada em hipóteses ou em suposições, porém, ao analisar uma personalidade como a de Frederico Morais é possível questionar-se se a arte de vanguarda ocuparia o lugar histórico que pertence a ela atualmente sem a presença dele.

Ao concluir esta análise, um paradoxo também vem à tona quando se percebe que todo o esforço de Frederico Morais em promover a arte de vanguarda brasileira dos anos 1960 e 1970, desde o início de sua carreira como crítico, fez com que a mesma tivesse o seu lugar no circuito artístico tornando-a, desta forma, parte integrante deste mundo das artes com o qual ela não tinha interesse em comungar inicialmente. Não há como pertencer às artes sem participar de seu próprio sistema.

Com um discurso correlato à sua personalidade, Frederico Morais, que futuramente se mostraria multifacetado em comparação ao seu discurso inicial (OLIVA, 2017, p. 27), demonstrava, mesmo no início de sua profícua carreira como crítico, uma genuína preocupação com a arte brasileira, principalmente com aquela alocada no projeto de vanguarda. À vista disso, em decorrência do caminho profissional percorrido por Frederico Morais, seu lugar na história das artes do país é marcante e a reconstrução histórica deste permite uma constante revisão de conceitos já estabelecidos pela historiografia, contribuindo para a sua revitalização.

Artigos - Diário de notícias (1966)

“O Rio e a vanguarda brasileira”, 01/09/1966.

“O que ocorre nas galerias”, 04/09/1966.

“Brasileiros em Córdoba. Regina Válter premiada”, 05/09/1966.

“A Opinião Brasileira em 66”, 08/09/1966.

“Digestiva e de fácil consumo”, 11/09/1966.

“Mário Cravo na Bonino. Em Outubro Salão do DF”, 13/09/1966.

“As apropriações de Oiticica”, 15/09/1966.

“Contra-Objetos. Arte Antídoto”, 17/09/1966.

“A melhor exposição é a de Teresa Nazar: Goeldi”, 18/09/1966.

“A solidão social em Gerchman”, 20/09/1966.

“Salão de Brasília em Outubro. Bienal da Bahia Confirmada”, 21/09/1966.

“Roteiro da semana: Destaques com Darel, Bonomi, Corneille e OP. 66”, 27/09/1966.

- “Nôvo incentivo a artistas jovens”, 28/09/1966.
- “A vez de Minas: 5 mil em prêmios no Salão Mineiro”, 29/09/1966.
- “O que iremos ver ainda em 66”, 30/09/1966.
- “Iberê entre a vanguarda e o Tema”, 02/10/1966.
- “Prêmio Lúcia Meira de desenho industrial”, 04/10/1966.
- “Fayga: não há gravura brasileira”, 05/10/1966.
- “DN entrevista André Breton: está contra Dali e Elluard”, 06/10/1966.
- “Leilão da solidariedade é amor doado em côr, espaço e matéria”, 08/10/1966.
- “Glaucó: a arte deve comunicar, durar pouco e ser reproduzida”, 12/10/1966.
- “Importância do cubismo em gráfico sobre arte moderna”, 13/10/1966.
- “Brasileiros na Bienal de Córdoba podem ganhar no debate Pop e Op”, 14/10/1966.
- “Objetos achados e anjos atômicos de Farnese”, 18/10/1966.
- “Breton mergulha no escafandro de automatismo e busca o irracional”, 19/10/1966.
- “Museus brasileiros em crise”, 20/10/1966.
- “Sam Hunter elogia pop brasileira”, 21/10/1966.
- “Claras arquiteturas de Antanho; organicidade atual em Weissmann”, 25/10/1966.
- “Arte do participio presente na virtualidade do atelier”, 02/11/1966.
- “Brasília dá prêmios a Bonomi, Gastão, Farnese e a Pasqualini”, 04/11/1966.
- “Renato Landin, hoje da G-4, quer construir uma linguagem visual”, 18/11/1966.
- “Dada, um mal da época”, 25/11/1966.
- “Dada, um grito de guerra”, 30/11/1966.
- “O artista e a máquina, Lazzarini na Morada”, 02/12/1966.
- “Cursos, Revistas e Exposições”, 06/12/1966.
- “As superfícies vivas de Marília Gianetti”, 07/12/1966.
- “PG compra caixas a Cr\$500 Mil”, 13/12/1966.
- “A institucionalização da Vanguarda Brasileira”, 14/12/1966.
- “A caixificação da vanguarda”, 15/12/1966.
- “Bienal da Bahia: previsões”, 20/12/1966.
- “Proposta 66: existe ou não vanguarda no Brasil?”, 21/12/1966.
- “Desenhos de Vergara: o medo e a solidão do homem moderno”, 22/12/1966.
- “A crítica, o mudeu e o mercado da arte”, 23/12/1966.
- “EE.UU. / 66: Nôvo centro da arte internacional”, 24/12/1966.
- “Congresso da AICA: a profissão da crítica”, 25/12/1966.
- “Arte em Juiz de Fora, tópicos e exposições”, 27/12/1966.
- “Criação e julgamento”, 28/12/1966.
- “Ligia Clark teve grande prêmio na Bienal Baiana”, 29/12/1966.

Referências

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Depois das vanguardas*. In: **Arte em revista**, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 4-20, ago. 1983.
- CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- MORAIS, Frederico. **Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.
- _____. Porque a vanguarda brasileira é carioca. In: **Proposta 66**, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil, 1966.
- _____. **Revisão/69-2: a nova cartilha**. Diário da Tarde, Rio de Janeiro, Sem indicação de página. 06 jan. 1970.
- MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MOTTER, Maria Lourdes. *História e Imprensa*. In: **Revista Comunicações e Artes**, Ano 15, n.24, set/dez, 1990.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964**. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
- OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade* [1967]. **Tropicália. Ruídos Pulsativos**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>>. Acesso em: 22 mai. 2019.
- OLIVA, Fernando Augusto. **Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984;1985-2012)**. Orientador: Tadeu Chiarelli. 2017, 304f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-12012018-102640/publico/FERNANDO AUGUSTO OLIVAVC.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2019.

OPINIÃO 66. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81397/opinioao-66-1966-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

RIBEIRO, Marília Andres. Entrevista com Frederico Moraes. A arte não pertence a ninguém. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun.. 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Frederico Moraes, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda. In: *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille: OpenEdition Press, 2016, pp. 1-21. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oepr/559>>. Acesso em 28 mai. 2019.

SEFFRIN, Silvana. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org