

Raiva, ironia, alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970

Rage, irony, joy: modes of resistance in the 1970's Brazilian art

Rabia, ironía, alegría: modos de resistencia en el arte brasileño de los años 1970

Artur Freitas¹

¹ Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil, artur.imagem@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga a relação entre arte de vanguarda e resistência cultural durante os anos 1970 no Brasil. Com a vigência do Ato Institucional Número 5 (AI-5), a generalização da censura, a institucionalização da repressão e os efeitos sociais do dito “milagre brasileiro”, a produção artística assumiu muitas vezes uma retórica crítica, ainda que eventualmente alegórica, em relação ao contexto autoritário. Mediante esse contexto, defende-se aqui que parte considerável da arte brasileira dos anos 1970 reagiu às pressões de seu entorno por meio de três modos elementares de resistência: a “fúria significante”, a “forma-festa” e a “contracomunicação”, cada qual relacionado a três emoções básicas: a raiva, a alegria e a ironia.

Palavras-chave: Arte e Política. Vanguarda Brasileira. Arte e Emoção.

Abstract

This paper analyses the relationship between avant-garde art and cultural resistance during 1970's in Brazil. In view of the Institutional Act Number 5 (AI-5), the spread of censorship, the institutionalization of repression and the social effects of “Brazilian Miracle”, the artistic production developed a critic rhetoric against the authoritarianism. Thus, this paper suggests that much of 1970's Brazilian art reacted to the oppressive context through three modes of resistance: the “fury signifier”, the “party-form” and “counter-communication”, each one related to three basic emotions: rage, joy and irony.

Keywords: Art and Politics. Brazilian Avant-Garde Art. Art and Emotion.

Resumen

Este artículo investiga la relación entre arte de vanguardia y resistencia cultural durante los años 1970 en Brasil. Con la vigencia del Acta Institucional N° 5 (AI-5), la generalización de la censura, la institucionalización de la represión y los efectos sociales del dicho “milagro brasileño”, la producción artística asumió muchas veces una retórica crítica, aunque eventualmente alegórica, relacionada al contexto autoritario. En este contexto, se defiende que parte considerable del arte brasileño de los años 1970 reaccionó a las presiones de su entorno por medio de tres modos elementales de resistencia: la “furia significativa”, la “forma-fiesta” y la “contracomunicación”, cada uno relacionado con tres emociones básicas: la rabia, la alegría y la ironía.

Palabras clave: Arte y Política. Vanguardia Brasileña. Arte y Emoción.

Durante o regime militar brasileiro, as tensões entre sociedade e Estado autoritário assumiram um amplo espectro de posturas e reações. No âmbito da produção artística e intelectual, os diversos modos de oposição à ditadura acabaram formando um painel bastante difuso que, apesar da complexidade, foi descrito por Marcos Napolitano em suas principais linhas de força. Para o autor, a resistência cultural ao regime militar foi composta, em termos gerais, por quatro grandes grupos de atores: os liberais, os comunistas, a nova esquerda e a contracultura. Juntos, os dois primeiros grupos – liberais e comunistas – teriam formado o “frentismo cultural”, tratado por Napolitano como o eixo mais proeminente de resistência, que se definiria pela ocupação do mercado, pela defesa de uma estética nacional-popular e pela afirmação do intelectual como um arauto da liberdade individual, no primeiro caso, e da liberdade pública, no segundo (NAPOLITANO, 2011, p. 9-32). O outro eixo, composto pela nova esquerda e a contracultura, seria orientado justamente pela crítica ao frentismo. Em oposição ao nacional-popular, à indústria cultural e à arte de vanguarda, a nova esquerda, proeminente no caso brasileiro, sobretudo no final dos anos 1970, foi resultado da convergência entre a esquerda católica e parte da intelectualidade laica, e caracterizou-se, entre outras coisas, pelo elogio à cultura popular comunitária, com ênfase no circuito de bairro e na democracia basista (NAPOLITANO, 2011, p. 316-328).

De todas as formas de resistência cultural ao regime militar, a contracultura, por sua vez, foi provavelmente a mais dispersa e desorganizada, o que dificulta o mapea-

mento de suas múltiplas variações. Impulsionada pelo tropicalismo e desdobrada pelas subculturas jovens de corte urbano, classe média e universitário, a contracultura no Brasil teve seu ápice na primeira metade dos anos 1970. Nesse período, opôs-se ao autoritarismo de direita, como era de se esperar, mas também ao frentismo de esquerda, especialmente em sua variante comunista, de quem recusou tanto a figura heroica do proletariado quanto a imagem edênica e anti-imperialista de nação. Em linhas gerais, a experiência contracultural brasileira abrangeu a negação dos valores morais da classe média, a busca de uma vida desregrada orientada pelo psicodelismo, o esoterismo e o rock e a invenção de outras formas de linguagem, opostas às regras habituais de comunicação, mas necessárias à expressão de uma nova consciência (NAPOLITANO, 2011, p. 34). Esse último aspecto, aliás, é aqui especialmente importante, pois admite a interação, genérica, mas efetiva, entre as disposições contraculturais do comportamento, de um lado, e a linguagem experimental realizada por parte da produção artística brasileira, de outro.

Para os limites deste texto, estou interessado na confluência estética e política entre contracultura e arte de vanguarda, particularmente no que tange à resistência cultural mobilizada pelos artistas visuais durante os anos 1970. Com a vigência do AI-5, a generalização da censura, a institucionalização da repressão e os efeitos sociais do dito “milagre brasileiro”, a produção artística assumiu muitas vezes uma postura crítica, ainda que eventualmente alegórica, em relação ao contexto autoritário. Ao longo da década, a arte brasileira, de acordo com Otilia Arantes, aproximou-se dos influxos da arte conceitual, e como tal foi se definindo por um apelo ao irracionalismo, à marginalidade e à experimentação radical, com o que teria se aproximado da “voga internacional do *underground*” (ARANTES, 1983, p. 14). Como no caso internacional, os artistas da geração AI-5 também se mostraram dispostos a tecer o encontro da arte com os estímulos da vida, mas particularmente no que competia, no caso local, às especificidades de uma vida sujeita aos arbítrios da dominação política, mercadológica e institucional.

Partindo, portanto, da ideia de que a resistência contracultural pode ser vista como o pano de fundo ideológico mais amplo da produção de vanguarda, defenderei que a arte brasileira dos anos 1970 reagiu às pressões de seu entorno por meio de três modos distintos de resistência: a fúria significativa, a forma-festa e a contracomunicação. De acordo com Nicola Matteucci (1998, p. 1114), a ideia de resistência indica mais uma reação que uma ação, uma defesa que um ataque, uma oposição que uma revolução. Mas uma reação em que termos? Subentendida em qualquer forma de resistência,

a ação voluntária de reagir a uma força de dominação implica, em primeiro lugar, na preexistência de determinadas respostas emocionais. Tais respostas evidentemente são tão diversas quanto os próprios atos que lhe dão vida. No campo da arte, como veremos, os três modos de resistência que proporei relacionam-se com três emoções básicas, a saber: a raiva, a alegria e a ironia.

Para esclarecer os pressupostos dessa tipologia, dividirei meu argumento em quatro tópicos consecutivos. Nos três primeiros, apresentarei individualmente cada um dos modos de resistência da arte aos quais associo uma determinada emoção. Nestes tópicos, serão analisadas três obras de arte: *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles; *Domingos da criação*, de Frederico Morais e *Burocracia*, de Anna Bella Geiger. Realizadas durante a vigência do AI-5, cada uma dessas obras será considerada como um caso exemplar de um dos três modos de resistência, na esperança que essa exemplaridade sirva para delinear um quadro mais amplo, válido para todo o período. No último tópico do texto, farei alguns apontamentos gerais acerca da relação entre arte e emoção, para em seguida propor, à guisa de conclusão, que esse mapeamento dos procedimentos retóricos da produção artística brasileira dos anos 1970 seja visto como um conjunto de tendências gerais e intercambiáveis.

1. A fúria significativa

Começemos com o primeiro dos modos de resistência, a que nomeio “fúria significativa”. Como evidente no próprio termo, associo a esse modo a raiva enquanto resposta emocional possível ao cenário repressivo. De um ponto de vista artístico, essa primeira abordagem foi a mais abertamente política, porque baseada na introjeção poética da própria violência, como no caso exemplar de algumas obras presentes na exposição “Do Corpo à Terra”, organizada por Frederico Morais, em Belo Horizonte, em 1970. Naquela ocasião, em oposição ao manejo tecnológico das novas mídias, recusado como uma forma de submissão à arte dos países ricos, alguns artistas se dispuseram a desvestir a arte do manto da beleza e da sedução, propondo em seu lugar uma estética abjeta e agressiva, baseada na exibição dos males do mundo, entre os quais a pobreza social e a morte política. Com a obra *Napalm*, por exemplo, que consistiu em uma faixa de plástico que incendiou por horas no Parque Municipal, em Belo Horizonte, Luiz Alphonsus fez referência às armas químicas utilizadas pelas tropas norte-americanas na Guerra do Vietnã. Na mesma linha, embora numa chave conectada ao autoritarismo brasileiro,

Artur Barrio espalhou num riacho da capital mineira quatorze trouxas de tecido recheadas de carne e sangue, que na ocasião foram confundidas com corpos desovados pelas forças da repressão, possibilitando uma interpretação ideológica que associava transgressão estética com denúncia política. Num caso outro, a fúria significativa implicava em obras de viés visceral, impetuoso e “guerrilheiro”.

Como um exemplo extremo dessa primeira postura, consideremos mais detidamente a obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, realizada ainda nos primeiros anos do AI-5, em 1970. Muito conhecida no âmbito da historiografia da arte brasileira, a obra consistiu numa ação veemente que respondia à violência do mundo com um ritual igualmente violento: diante de uma plateia atônita, o artista ateou fogo em dez galinhas vivas, em um gesto macabro que homenageava, por meio de um sacrifício menor, o sacrifício maior, porque humano, dos prisioneiros políticos assassinados pela ditadura (Figura 1). Em outra ocasião, interpretei essa obra por meio de uma analogia com os rituais de sacrifício por substituição, estudados pela antropologia. A ideia, em síntese, consistia em salientar, por meio dessa comparação, os dois principais enunciados ideológicos implícitos em *Tiradentes*. De um lado, a introjeção do político na estrutura interna da obra, baseada na incorporação da violência no campo formal da operação poética. E de outro, a demarcação dos limites éticos da própria definição de “arte”, uma vez que o artista, testando as fronteiras da linguagem, interrompeu o ciclo da vingança social ao sacrificar uma espécie de vítima não vingável (FREITAS, 2013, p. 258-259).

Proposta no título da obra, a apropriação do nome do alferes Tiradentes era, sobretudo, uma forma de reação política à cooptação ideológica, engendrada pelo governo autoritário, da figura histórica do “mártir da Inconfidência”. Durante o regime militar, Tiradentes, na qualidade de “maior compatriota de todos os tempos”, não apenas foi declarado, por força da lei federal nº 4.897, de 1965, como o “Patrono Cívico da Nação Brasileira”, como inclusive os seus retratos, por força da mesma lei, tornaram-se presença obrigatória nas repartições públicas (MILLIET, 1998, p. 293). Além disso, cabe notar que a ação de Cildo Meireles foi realizada em 21 de abril, dia de Tiradentes, em meio às festividades patrióticas da Semana da Inconfidência, em Belo Horizonte. Na ocasião, o artista havia sido convidado pelo crítico de arte Frederico Moraes para participar da mostra “Do Corpo à Terra”. O evento, que ficaria conhecido pela radicalidade de algumas de suas propostas, era parte integrante da programação cívica da Semana da Inconfidência, e havia sido planejado para celebrar a inauguração do Palácio

Figura 1
Obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*



Fonte: Meireles (1970).

das Artes, situado no centro da capital mineira. Na contramão do caráter demagógico das comemorações oficiais, alguns dos artistas convidados optaram por denunciar, por meio de alegorias políticas, o cinismo e a violência do sistema repressivo. No caso específico de Cildo Meireles, a associação entre os suplícios do alferes e os dos prisioneiros torturados e mortos pela ditadura foi a chave poética adotada para reverter, com um

gesto também violento, a hipocrisia moral do regime militar, deixando evidente que a imagem do governo brasileiro tinha mais proximidade com o absolutismo português que propriamente com Tiradentes. Nas palavras do próprio artista:

Este trabalho foi feito na semana que comemorou a Inconfidência. A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. O regime militar tinha de fato transferido a capital de Brasília para Ouro Preto, perto do local da exposição, em Belo Horizonte. A exposição era parte de seu programa comemorativo, elegendo Tiradentes como “seu” herói nacional. Claro, a hipocrisia dessas manobras simbólicas era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso (MEIRELES, 2000, p. 15).

E foi assim que Cildo Meireles amarrou animais vivos e indefesos num totem, ao lado do Palácio das Artes, para em seguida regá-los com gasolina, ateando fogo em seus corpos. Como um gesto extremo, *Tiradentes* foi a alegoria-limite de violências infelizmente muito maiores. Para tanto, o artista, como notou o crítico Francisco Bittencourt, “assumi a crueldade dos que matam seres indefesos” e assim “certamente se violentou para sentir na carne o horror da morte injusta” (BITTENCOURT, 1986, sem paginação). Na prática, como afirmei em outro lugar, Cildo esmaeceu as fronteiras entre realidade e ficção ao encarnar, ele mesmo, o papel do algoz (FREITAS, 2013, p. 242). Lembrando do caso três décadas depois, o artista assim resumiu o seu dilema moral:

Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha de ser feito (MEIRELES, 2000, p. 15).

Dada a urgência do debate político, a projeção do sentimento de culpa não impediu que Cildo Meireles acabasse canalizando a raiva civil numa vítima substituta e esteticamente impactante. Desse modo, ao apostar nas propriedades retóricas da agressividade, *Tiradentes* pode ser lida como um dos mais importantes exemplos artísticos de fúria significativa, aqui entendida como um dos três grandes modos de resistência vigentes na produção artística brasileira dos anos 1970. Trata-se, é evidente, de um de seus casos mais extremos: uma espécie de condição-limite de uma postura mais

geral que, em termos graduais, podia variar da introjeção da violência à pura e simples provocação, passando pelo insulto e a denúncia, como se vê em outras obras de arte produzidas no período.

2. Forma-festa ou a partilha da alegria

Em polo oposto à primeira postura, consideremos agora o modo de resistência a que nomeio de forma-festa. Em boa medida, a oposição ao primeiro modo deriva do próprio antagonismo emocional que existe entre raiva e alegria. Como previsto no próprio termo, a forma-festa se baseia, entre outras coisas, na defesa de um estado de prazer lúdico e coletivo, entendido como uma forma afirmativa de resistência à repressão, seja ela política ou comportamental. Em termos gerais, essa segunda abordagem foi certamente a mais difusa e a menos mapeável, dada sua tendência à superação dos limites que convencionalmente separam, de um lado, o universo do artista, e de outro, as disposições de seu público. Partindo de uma perspectiva amorosa em relação à alteridade, as ações poéticas nesse viés não apenas pretenderam a suspensão, ainda que momentânea, da figura egóica do artista-autor, como propuseram, em contrapartida, situações estéticas abertas, coletivas e compartilhadas, via de regra realizadas no espaço comum da cidade. Em boa medida, essa abordagem convergia com as formas ritualísticas da festa, na exata medida em que o estado festivo, com suas disposições coletivas, imaginárias e transgressoras, surgia ou poderia surgir como modelo de ação performativa. Nessas condições, o artista, se ainda existia como tal, atuava mais como um facilitador da criatividade alheia que propriamente como um produtor de uma obra acabada, como no evento “Orgamurbana”, de 1970, em que nomes como Oiticica, Torquato ou Naná Vasconcelos limitaram-se a propiciar alguns estímulos estéticos para o público presente nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em casos como esse, a arte de museu era substituída pela experiência da partilha colaborativa. Ainda que utópica e prospectiva, a propagação do mito neoconcreto da “participação do espectador”, ancorada na troca de energia criativa e na alegria festiva da convivência, acabou levando a novas formas de sociabilidade estética. Assim, com a aceitação do outro no jogo da criação, essa abordagem foi, dentre todas, a mais excêntrica e certamente a menos usual, porque nascida da crise, justamente, daquele modelo de propriedade estética a que chamamos, por força do hábito, de autoria.

Um exemplo radical dessa postura pode ser visto numa obra coletiva sintomaticamente proposta não por um artista, mas por um crítico de arte. Entre janeiro e julho de 1971, sempre no último domingo de cada mês, o crítico e agitador cultural Frederico Moraes organizou seis eventos públicos de livre experimentação poética, denominados *Domingos da Criação*. Da proposta da crítica de arte como atividade criativa à defesa da própria arte como ação coletiva e improvisada, os eventos dialogavam, na prática, com parte das recentes preocupações teóricas de Frederico. Realizados na área externa do MAM-RJ, na capital fluminense, os *Domingos da Criação* envolveram um grande número de participantes espontâneos e anônimos, entre crianças e adultos, além de diversos artistas de vanguarda, como Lygia Pape, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Ascânio MMM, Paulo Herkenhoff, entre outros (MORAIS, 1995, p. 319). A cada domingo, um determinado material era escolhido para servir de base para as experimentações criativas do público. De acordo com Frederico Moraes (2013, p. 345), os materiais trabalhados pelos participantes foram, nesta ordem, o papel, o tecido, o fio, a terra, o som e o próprio corpo. Em linhas gerais, o evento repensava a dimensão social e estética do lazer criativo e seguia, de um ponto de vista artístico, os seguintes parâmetros teóricos:

- 1) Todo e qualquer material, inclusive o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte;
- 2) Todas as pessoas, independente de sua condição social, econômica ou cultural, são inatamente criadoras e podem exercitar sua criatividade se não forem impedidas a isso;
- 3) Em seu estado atual, a arte substituiu o objeto pela atividade;
- 4) Na arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público;
- 5) O museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva (MORAIS, 1995, p. 319-320).

Em 1971, como se vê, Frederico Moraes defendia – e praticava – uma noção de arte baseada em pressupostos razoavelmente claros: a possibilidade de uso poético de qualquer material, o privilégio para o exercício coletivo da criatividade, a aposta na necessidade de participação do público no ato estético, a defesa do caráter performático dos trabalhos de arte e, por fim, uma evidente desconfiança diante dos papéis

Figura 2*Domingos da criação*

Fonte: Frederico Morais (1971).

tradicionais das instituições culturais. Em convergência, portanto, com as disposições libertárias da vanguarda e da contracultura, o crítico parecia mesmo confiar na possibilidade transformadora da fantasia e da arte.

Uma fotografia dos *Domingos da Criação* pode ser esclarecedora a esse respeito (Figura 2). Nela, vemos oito pessoas envolvidas em diferentes graus com uma divertida ação coletiva. Em primeiro plano, dois jovens curvados esforçam-se por desenrolar uma pesada bobina de papel sobre o gramado. Ao fundo, um rapaz de bermudas corre sozinho, carregando nas mãos uma das pontas do rolo. O movimento desenha no ar uma curva de papel, que se dobra, no meio da imagem, depois de uma tênue lufada de vento. A delicadeza do material reverbera a leveza das próprias ações. Na esquerda, um homem de óculos segura, compenetrado, uma das muitas dobras do papel, enquanto à direita dois jovens de pé acompanham de perto as evoluções dos companheiros. Prestes a entrar em ação, uma moça, que assiste ao desenrolamento da bobina, é tocada no ombro por um rapaz espalhafatoso, que gargalha abertamente, sem qualquer cerimônia.

Todos os presentes são muito jovens, em idade universitária, e vários deles estão nitidamente sorrindo. A moda *hippie* predomina, ali incluídas algumas cabeleiras bastante vistosas, adaptadas ao estilo meia oitenta. As árvores frondosas ao fundo e a grama fofa que se estende por toda a vista dão à cena um ar idílico e festivo. Embora em preto e branco, a fotografia nos mostra um mundo inegavelmente colorido. Pelo tempo efêmero de um instante, não há dúvidas, nos vemos diante de uma promessa de felicidade.

Longe do *savoir-faire* autoral da arte de museu, o clima prosaico de toda aquela criatividade grupal parecia propiciar uma certa vibração afetiva, uma comunhão positiva, um sentimento comum de partilha e cumplicidade. Em lugar da raiva civil, propícia em tempos de repressão, uma espécie de reencantamento primário, lúdico e festivo tomou conta dos participantes do evento. Próximos do pacifismo *Power Flower*, os *Domingos da Criação* foram a demonstração bruta e inocente da felicidade infantil, a confirmação da força estética da brincadeira, a prova viva das efêmeras, mas necessárias, gratuidades coletivas.

Nessa vertente, a arte pretendia se fundir à vida no ponto exato em que esta ainda podia ser prazerosa e desalienante. Em meio às opressões materiais e subjetivas da conjuntura autoritária, parte da produção artística dos anos 1970 parecia evocar diretamente o componente lúdico da experiência cotidiana. De acordo com Luiz Carlos Maciel, à época conhecido como um dos “papas” da contracultura no Brasil:

Deixar de brincar é simplesmente voltar a optar pela neurose e insistir em que a vida civilizada continue a ser o que sempre foi, fonte de angústia e confusão mental, beco sem saída, não só para a razão, mas também – e principalmente – para as próprias emoções e sentimentos. A seriedade excessiva a que nos sentimos obrigados, em função da necessidade egolátrica de desempenho no mundo organizado, mata toda espontaneidade e alegria de viver (MACIEL, 1987, p. 100).

Ecoando as predisposições festivas da contracultura, os próprios artistas, em certa medida, pareciam dispostos a abrir mão da “egolatria” autoral em favor da espontaneidade estética da criação coletiva. Tendo participado diretamente da experiência libertária dos *Domingos da Criação*, o artista plástico Antonio Manuel rememorou o evento numa leitura muito próxima das propostas de Luiz Carlos Maciel:

O fato de juntar gente para fazer algo criativo, com toda aquela carga repressiva que a gente vivia, era uma atitude política e lúdica. Eu não estava lá como artista, mas como alguém que curtia aquela alegria. Não havia mestre ou professor. Era o espírito da frase do Mário Pedrosa: “alegria de criar, alegria de viver” (Antonio Manuel apud VELASCO, 2010).

Desse modo, assim como no caso de *Tiradentes* em relação à fúria significativa, os *Domingos da Criação* também podem ser vistos como gestos exemplares de um modo específico de resistência cultural, de caráter eminentemente festivo. Em termos gerais, essa autêntica forma-festa nada mais é que a vocação de certas obras performáticas para expressar a resistência contracultural por meio de ações coletivas de aparência festiva, como se as celebrações estéticas da vida, ainda que amorfas e indefinidas, fossem em si mesmas legítimas formas de contestação da razão instrumental em vigor. Em boa medida, as estruturas formais das obras dessa vertente apresentam notáveis similaridades estéticas e ritualísticas com o fenômeno a que o sociólogo Émile Durkheim nomeou, justamente, de “estado festivo”. Partindo da relação entre os ritos sagrados e as atividades lúdico-coletivas, Durkheim propôs uma influente definição de festa que passava pela soma de três características principais: a aproximação dos indivíduos, a produção de um estado de efervescência e a transgressão das normas coletivas (DURKHEIM, 2000). No cenário da arte brasileira dos anos 1970, a forma-festa expressou-se, sobretudo, por meio das chamadas artes corporais. Nestas, embora confluíssem aspectos variáveis do teatro, da dança e das artes visuais de vanguarda, a arte chamava para si a responsabilidade moral da própria vida – já que, nessa chave, o objeto de arte não era propriamente um objeto, como uma escultura ou um desenho, mas sim um outro ser humano, ou seja, um semelhante que, como nós, esperava o tratamento de um sujeito (GOLDBERG, 2006, p. 142-143). E um tratamento, diga-se, em tudo oposto à raiva e à fúria significativa, porque baseado, como se viu, na alegria partilhada de um rito coletivo, ainda que efêmero e, via de regra, pontual.

3. Contracomunicação e ironia

Em consonância variável com a teoria semiótica, com os desdobramentos tardios da poesia concreta e neoconcreta e mesmo com parte da arte conceitual analítica, de matriz internacional, a terceira abordagem consistiu na problematização da supre-

macia da visualidade por meio de experimentações irônicas com a linguagem textual. Em boa medida, a vocação irônica da textualidade pode ser compreendida a partir do raciocínio comparativo de Michel Foucault, para quem os signos linguísticos seriam os únicos capazes de “falar através da diferença”, reforçando, eventualmente, o caráter negativo e inverso do conteúdo enunciado, ao contrário dos signos visuais, que, operando com a “equivalência entre semelhança e afirmação”, não teriam condições de negar, em si mesmos, o conteúdo afirmado pela imagem (FOUCAULT, 1988, p. 75).

No plano artístico, todavia, tais experimentos poéticos almejavam a instauração de uma *outra* narratividade, para além dos códigos e meios estabelecidos, como se a recusa dos valores e sentidos fixados pela comunicação habitual só fosse possível por meio de uma linguagem problemática, desviante e contracomunicativa. Nesse viés, um dos principais eixos propulsores foram os eventos da Jovem Arte Contemporânea, de fins dos anos 1960 e início dos 1970, além da atuação incansável do crítico Walter Zanini na direção do MAC-USP, especialmente entre os anos de 1971 e 1974, quando se viu um notável incentivo à produção brasileira de teor conceitualista. Também merecem destaque, a esse respeito, as inúmeras obras verbo-visuais de Júlio Plaza, Gabriel Borba, Mario Ishikawa e Regina Silveira, sem contar exposições dispersas, mas importantes como *Prospectiva*, de 1974, e *Poéticas Visuais*, de 1977, ambas realizadas no MAC-USP (FREIRE, 1999). Por outro lado, para além do núcleo especificamente paulistano, o apelo à ironia contracomunicativa das novas mídias também foi sentido em outros pontos do país, como na poética de Paulo Bruscky, na propagação dos livros de artista e mesmo nas inserções clandestinas realizadas em jornais de grande circulação, como em algumas obras de Antonio Manuel. Em todos esses casos, as subversões de linguagem baseavam-se numa veia cômica ou sarcástica, via de regra orientada pelo propósito de tornar ridículo ou desprezível algum aspecto repressivo da existência social.

Para enfatizarmos algumas das principais características dessa tendência, tomemos como exemplo a obra conhecida como *Burocracia*, realizada em 1976 por Anna Bella Geiger (Figura 3). Nela, vemos um desenho simples, em preto e branco, de quatro cabeças de mulheres enfileiradas. Acima e abaixo da imagem, lemos as expressões “diga conosco” e “bu-ro-cra-cia”, respectivamente. A leitura é direta e imediatamente compreensível: as mulheres pedem ao espectador que repita em voz alta a palavra “burocracia”, por elas soletrada. Baseada em um didatismo irônico, a obra propõe um evidente paradoxo: aprender a divisão silábica, característica do processo de alfabetização infantil, por meio da soletração de uma palavra propositalmente com-

Figura 3
Burocracia (Sobre a arte)



Fonte: Anna Bella Geiger (1976).

plexa, porque oriunda do vocabulário político da vida adulta. Em diversos aspectos a linguagem de *Burocracia* sugere uma comunicação desviada. Ao invés do traço firme de uma ilustração profissional, por exemplo, o desenho é bruto e inseguro. O contorno do quadro-negro que emoldura a cena invade o interior da imagem numa linha única e espessa, delineando quatro pescoços bastante rústicos. Os rostos e os cabelos são mal desenhados a ponto de não sabermos se se trata de quatro mulheres diferentes ou de uma mesma personagem representada em momentos distintos. Escritos à mão e em caixa alta, os textos, igualmente, apresentam um traçado titubeante, em tudo oposto à caligrafia exemplar da pedagogia infantil. Sem contar a própria divisão da palavra “bu-ro-cra-cia”, que, como notou Dária Jaremtchuk, apresenta, “inclusive, um erro gramatical” (JAREMTCHUK, 2007, p. 94).

A linguagem publicitária, aliás, é ali também subvertida, embora numa chave curiosamente anacrônica. A disposição compositiva de *Burocracia* é uma releitura direta do antigo comercial da pomada Lugolina, “o melhor remédio para moléstias da pele”, bastante popular na primeira metade do século XX, em que quatro moças,

Figura 4
Propaganda de Lugolina.



encimadas pelos dizeres “diga comnosco”, soletravam didaticamente a palavra “lu-go-li-na” (Figura 4). Para Jaremtchuk (2007, p. 94), é provável que Anna Bella Geiger tenha visto essa publicidade em sua infância, o que coloca a obra também no registro da memória individual e afetiva. Dessa forma, menos do que a reiteração dos discursos pedagógicos estabelecidos, *Burocracia* é uma denúncia dos enunciados de poder: um libelo dos fundamentos pseudo-educacionais presentes tanto no sistema de ensino quanto na comunicação comercial. Além disso, ao soletrar, justamente, a palavra “burocracia”, a obra faz alusão à perversa internalização subjetiva de um dos pilares ideológicos da sociedade tecnocrática. Entre os anos 1930 e 1970, as políticas sociais do Brasil, centradas na administração da aceleração industrial e urbana, viabilizaram a formação de corpos profissionais burocráticos (DRAIBE, 1994, p. 274). Não admira, portanto, que a arrogância burocrática – definida por Luciano MARTINS (1979, p. 73) como um dos componentes da cultura autoritária brasileira junto à censura, à violência policial e ao desrespeito aos direitos individuais – tenha sido o alvo preciso da ironia de Anna Bella Geiger.

De acordo com a artista, o desenho foi inicialmente reproduzido entre 1976 e 1977 para ser distribuído “nas ruas de São Paulo, de forma anônima, sem assinatura” (Anna Bella Geiger apud NAVAS, 2007, p. 91). Por outro lado, *Burocracia* é também parte integrante da obra *Sobre a arte*, que foi exposta pela primeira vez na importante exposição de vanguarda intitulada Poéticas Visuais, montada no MAC-USP, em 1977. A rigor, *Sobre a arte* é um livro de artista com a aparência de uma cartilha (NAVAS, 2007, p. 49) em que Anna Bella Geiger parodia, no âmbito da contracomunicação, os métodos de ensino primário. A cada página do livro, o leitor se depara com mapas geográficos e

procedimentos de alfabetização que subvertem, muitas vezes de modo burlesco, o teor habitualmente cívico e grandiloquente das cartilhas oficiais. Como bem resumiu Tadeu Chiarelli, *Sobre a arte* “associa o conceito de arte à burocracia e ao adestramento ideológico dos jovens para a absorção de valores patrióticos” (CHIARELLI, 2007, p. 84). Imbuída, portanto, de uma crítica zombeteira à comunicação política, educacional e mercadológica vigente no contexto do estado autoritário, a obra de Anna Bella Geiger consiste num importante exemplo de ironia contracomunicativa, aqui entendida como o terceiro modo de resistência da arte brasileira em tempos de AI-5.

4. Arte, emoção e retórica

Antes de retomar os três procedimentos estético-ideológicos acima propostos, relacionando-os entre si, gostaria de esclarecer algumas das premissas que orientam, neste trabalho, as relações entre emoções e obras de arte. Dado que considero a resistência como um ato volitivo de viés tanto ético quanto patético, acredito que uma ou duas considerações teóricas talvez ajudem a dissipar eventuais mal-entendidos. Em primeiro lugar, não se trata aqui de deduzir da obra de arte a sua causa emocional imediata e particular. Para os limites do que estou propondo, não importa, por exemplo, se Cildo Meireles estava ou não enfurecido no momento em que sacrificava aqueles pobres animais. É mais provável, aliás, que estivesse aflito ou aterrorizado, mas isso não vem ao caso. Em termos empíricos, não há como identificar o estado emocional de um artista no momento exato do ato criativo. E mesmo que houvesse, nada garantiria, como nos lembra George Dickie (2008, p. 186), que uma obra “triste tenha sido composta por uma pessoa que se sinta triste”. Ou seja, é preciso notar que há uma considerável diferença entre “a emoção sentida e o conteúdo emocional descoberto no objeto” (GOODMAN, 2006, p. 263). Sendo assim, a associação aqui proposta entre emoções e modos de resistência não deve ser vista como um apoio às premissas da teoria emotivista, segundo a qual toda obra de arte exprime uma determinada emoção privada.

De acordo com Luigi Pareyson, aliás, é preciso diferenciar, de saída, as diversas espécies de emoções envolvidas numa obra arte, por ele nomeadas de sentimentos: as emoções que são vividas pelo artista *antes da obra*, as que são sentidas pelo artista *ao fazer a obra*, as que são expressas *na obra* e, por fim, as que são despertadas no espectador *a partir da obra*, ou seja, as emoções precedentes, as concomitantes, as contidas e as subsequentes (PAREYSON, 1997, p. 84). A teoria emotivista, evidentemente, ope-

ra com a ideia de concomitância, correlacionando a obra de arte com a emoção individualmente sentida pelo artista no ato de fazê-la. Na contramão dessa leitura, estou interessado na emoção contida na obra, bem como na relação desta com as emoções precedentes e subsequentes. Uma obra de arte, por exemplo, que sugere tristeza, como nos lembra John Dewey (2010, p. 192), não transmite, obrigatoriamente, “a tristeza de uma pessoa individual”; ela exhibe um *tipo* de emoção. Nesses termos, a emoção consiste numa classe de conteúdos coletivos. Assim, mais do que a expressão individual de uma carga emotiva concreta e particular, a obra de arte é aqui entendida como o significante de uma emoção tipificada, ou seja, como o veículo de uma emoção supostamente partilhada entre o artista e seu público num dado contexto histórico. Por outras palavras, analisar a emoção contida numa obra é um modo de compreender, ainda que por vias especulativas, que a emoção precedente do artista almeja, por meio de um ato criativo, encontrar correspondência nas emoções subsequentes dos espectadores, despertando neles determinadas reflexões sobre o objeto do discurso passional.

Em alguma medida, o artista se vale do domínio reflexivo das emoções contidas numa obra para caracterizar, por exemplo, o objeto da raiva, de modo que determinadas emoções sejam suscitadas no seu público, que supostamente vivenciará, se o artista for bem sucedido, o tipo de comoção que se supõe partilhada. Embora perceptível em graus diversos na arte em geral, essa comoção reflexiva, de acordo com Arthur Danto (2005, p. 246), é mais evidente na arte política. Como já deve ter ficado claro a essa altura, o que se propõe aqui, em síntese, é compreender, de modo aristotélico, que o apelo às emoções tipificadas equivale a interpretar a arte como uma forma de *retórica*, ou melhor, como um recurso poético que tem o objetivo de provocar certas atitudes.

No cenário da arte brasileira dos anos 1970, a resistência cultural ao autoritarismo gravitou ao redor de três procedimentos retóricos básicos, cada qual associado a um determinado tipo de emoção. Os dois primeiros, como vimos, são opostos, pois derivam de reações emocionais antagônicas: de um lado, a raiva, que pode ir da simples indignação à fúria, e de outro, a alegria, que varia da satisfação ao êxtase. Num caso como noutro, o objeto de reação é o mesmo, ou seja, a repressão, sendo que o primeiro deles consistiria numa reação negativa, baseada na agressividade, enquanto o segundo seria uma reação positiva, porque voltada à saciedade, ainda que efêmera, do prazer e da fantasia.

No primeiro caso, portanto, temos a denúncia dos mecanismos de opressão; e no segundo, o exercício imediato da liberdade. No plano da arte, essas duas emoções

associam-se, respectivamente, à fúria significativa e à forma-festa. Evidentemente, as duas primeiras obras exemplares escolhidas neste texto consistem, como vimos, em casos extremos dos dois modos de resistência mencionados. Cada qual a seu modo, *Tiradentes* e *Domingos da Criação* são tipos ideais de reações poéticas à repressão autoritária vigente durante o AI-5. Não se espera, portanto, que existam muitos outros trabalhos de arte com tamanha intensidade emocional. Mas, se tivermos em mente que esses polos são propensões da arte produzida em tempos sombrios, certamente encontraremos muitas obras que, no cenário dos anos 1970, tenderam mais para um lado ou para outro. Em resumo, a ideia central é compreender a raiva e a alegria, e por extensão, a fúria significativa e a forma-festa como tendências retóricas gerais e antagônicas capazes de auxiliar na interpretação das formas de persuasão mobilizadas pela arte brasileira daqueles anos.

Resta ainda esclarecer o terceiro e último modo de resistência, aqui chamado de contracomunicação. Do ponto de vista da reação emocional, a retórica contracomunicativa mescla hostilidade e satisfação, situando-se, pelo recurso à ironia, no meio termo entre a raiva e a alegria. Para a psicanálise, a ironia é explicada como uma espécie de representação às avessas. De acordo com Freud, o procedimento irônico “consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória, fazendo-lhe entender [...], por algumas pequenas indicações estilísticas, que se quer dizer o contrário do que se diz” (FREUD, 1905, p. 113). Na prática, o efeito sarcástico da ironia requer a interação de três sujeitos: aquele que faz o chiste, aquele que é tomado como objeto da agressividade e, por fim, aquele no qual o chiste produz um determinado prazer. No caso da obra *Burocracia*, citada como exemplo dessa postura, o primeiro sujeito é a emoção precedente de Anna Bella Geiger; o segundo a burocracia e a comunicação autoritárias, tomadas como objetos do discurso passional; e o último a emoção subsequente do público, que se supõe solidário à crítica realizada. A primeira pessoa, em resumo, “desenvolve uma tendência hostil contra a segunda pessoa e convoca como aliado a terceira pessoa” (FREUD, 1905, p. 66). Desse modo, ao tornar nosso inimigo inferior, desprezível ou cômico, “conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso” (FREUD, 1905, p. 68). Baseada na subversão semântica, a ironia contracomunicativa pressupõe a interação entre a alegria e a raiva, na exata medida em que produz um prazer cômico por meio de um procedimento hostil.

Como se vê, fúria significativa, forma-festa e ironia contracomunicativa consistem juntas nos três modos gerais de resistência mobilizados pela arte brasileira dos anos 1970, sendo que o terceiro deles, baseado na hostilidade cômica da ironia, situa-se no intervalo dos dois primeiros, que por sua vez se opõem mutuamente por meio da raiva e da alegria, aqui entendidas como emoções antagônicas. Os três modos, todavia, são apenas tendências gerais que, como tais, não descrevem posições estanques. Outra forma de compreendê-los seria imaginar uma linha de valores graduais que tem a fúria numa ponta, a festa na outra e a ironia no centro. Assim, se percorrêssemos gradualmente a linha de um polo a outro, teríamos a agressividade, a indignação, o sarcasmo, a ironia, o gracejo e o entusiasmo como valores sucessivos que, no contexto em questão, representariam algumas das principais posturas reativas que os artistas adotaram, por meio de obras, para se opor à repressão autoritária. A indignação, por sinal, pode ser entendida como a emoção mais recorrente nas práticas artísticas voltadas à denúncia dos males sociais. Próxima da revolta e da repulsa, essa emoção não se orienta pelo prazer cômico da ironia ou do sarcasmo, e está mais próxima da raiva, embora dela se distancie tanto pela menor intensidade, quanto pela causa inicial. De Descartes a Rousseau, a indignação se diferencia da raiva por consistir numa repugnância diante não do sofrimento de si, mas diante da dor de nossos semelhantes (DESCARTES, 2005, p. 66; ROUSSEAU 2007, p. 26-27). Nesses termos, é compreensível que boa parte da produção artística engajada – realizada por artistas de classe média indignados com os mecanismos sociais de opressão – tenha se pautado, justamente, pela solidariedade com as classes oprimidas.

É evidente, por outro lado, que nem sempre é possível saber até que ponto, por exemplo, um gesto sarcástico, ao condensar uma emoção hostil, separa-se do prazer e mesmo da alegria de se partilhar a ojeriza a um inimigo comum. Além disso, também é preciso ter em mente que esses procedimentos passionais, orientados pelos três modos descritos, não descrevem uma poética ou um artista em particular. Em muitos casos, um mesmo artista realizou obras com recursos emocionais distintos, quando não antagônicos. Ainda assim, creio que a tipologia retórica aqui proposta seja capaz de descrever os principais modos de resistência implícitos na produção artística do período considerado. E se não for, espero ao menos que esse esquema conceitual possa inspirar novas pesquisas empíricas e, sobretudo, novas propostas de mapeamento das relações entre arte e política no Brasil.

Referências

ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação [1980]. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, jul. 1986, sem paginação. Catálogo de exposição.

CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra, *Revista Ars*, USP, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 [1981].

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Escala, 2005 [1649].

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1934].

DICKIE, George. *Introdução à estética*. Lisboa: Bizâncio, 2008 [1997].

DRAIBE, Sônia M. As políticas sociais do regime militar brasileiro: 1964-84. In: D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (org.). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1912].

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1973].

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

FREUD, Sigmund. O chiste e a sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, s.d. [1905].

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1979].

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1968].

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte; Edusp, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação, *Ensaio de Opinião*, São Paulo, v. 2, 1979.

MATTEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto *et al.* *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília, Ed. UnB, 1998. Vol. 1.

MEIRELES, Cildo. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, Paulo *et al.* *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MORAIS, Frederico. Iniciações, passagens e inserções no circuito da arte, *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém, entrevista a Marília Andrés Ribeiro, *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, jan./jun. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistências e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência, Depto. de História, Universidade de São Paulo, 2011.

NAVAS, Adolfo Montejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1996].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da desigualdade entre os homens*. 2. ed. São Paulo: Escala, 2007 [1755].

VELASCO, Suzana. Domingo no parque, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2010.

Recebido em: 13/05/2019

Aceito em: 18/11/2019

Publicado em: 27/01/2020