



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: DIÁLOGOS ENTRE A SOCIOLOGIA E A  
ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA**

EVELYN CAMILA DA SILVA PINHEIRO

Vitória  
2018

EVELYN CAMILA DA SILVA PINHEIRO

**A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: DIÁLOGOS ENTRE A SOCIOLOGIA E A  
ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine de Azevedo.

Vitória  
2018

EVELYN CAMILA DA SILVA PINHEIRO

**A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: DIÁLOGOS ENTRE A SOCIOLOGIA E A  
ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em 23 de março de 2018

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Profa Dra Elaine de Azevedo  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

Prof Dr Yiftah Peled  
CAR/ CAV  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Profa Dra Aline Trigueiro Vicente  
DSCO/CCHN  
Universidade Federal do Espírito Santo

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a querida orientadora Elaine de Azevedo que me apresentou novas formas de pensar a arte. Sou grata pela orientação tão competentemente dedicada ao projeto. Agradeço principalmente a confiança, o respeito e a todas as ricas trocas que vivemos enquanto esta pesquisa se desenvolvia. Desejo imensamente que essas trocas não terminem aqui.

Rafael Pagatini obrigada por permitir que uma desconhecida estudante bisbilhotasse seu trabalho. Obrigada por ter sido tão acessível e prestativo. Sua colaboração foi enriquecedora e fundamental no desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço a Aline Trigueiro e Yiftah Peled pela disponibilidade e atenção dedicada ao projeto, pelas críticas e incentivos. A contribuição foi indispensável para o amadurecimento das ideias aqui elaboradas.

Allan Depollo Andrade obrigada por tanta paciência, incentivo, e por acreditar em mim mesmo quando eu era um amontoado de dúvidas e receios.

Lívia Melina, menina. Se chegamos a este mundo dividindo a placenta, não seria diferente agora. Obrigada por ser a minha metade mais completa no mundo.

Lídia, mãe, obrigada por seu amor e apoio incondicional. Esse mestrado só foi possível por que você sonhou esse sonho comigo.

Aparecida Depollo, Roberto Andrade, Alline Depollo, Dilton Rodrigues obrigada pelo apoio de sempre. Espero um dia conseguir retribuir tanto amor recebido.

Paulo e Laure, meu querido irmão e cunhada. Obrigada por terem trazido ao mundo a minha pequena Louise e agora pelo novo bebe a caminho que já é tão amado e aguardado. Me esperem, comemoraremos juntos.

Harry Stain obrigada pelos incentivos e apoio. Obrigada por toda ajuda e confiança depositada em mim e por ser tão generoso com a minha família.

Sara Ferreira Maia, tia e melhor amiga. Obrigada por ter me incentivado a construir essa jornada acadêmica. Sinto seu amor em tudo o que faço. *Em memória.*

## EPÍGRAFE

*“Ensinem tanto quanto possível aos que nada sabem; a sociedade é culpada de não instruir gratuitamente e responderá pela escuridão que provoca. Uma alma na sombra da ignorância comete um pecado? A culpa não é de quem o faz, mas de quem provocou a sombra”*

Victor Hugo, Os Miseráveis (1862)

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	07
<b>LISTA DE ABREVIATURAS</b> .....	09
<b>RESUMO</b> .....	10
<b>ABSTRACT</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. CAPÍTULO 1: UM CAMINHO PARA A ARTE</b> .....	19
1.1 A Sociologia da Arte .....	20
<b>1.2 Da Sociologia da Arte a Arte Sociológica</b> .....	26
1.2.1 O Primeiro Manifesto.....	31
1.2.2 O Segundo Manifesto.....	37
1.2.3 O Terceiro Manifesto .....	40
<b>1.3 Da Arte Sociológica a Arte Socialmente Engajada</b> .....	42
<b>1.4 A Arte Socialmente Engajada</b> .....	53
1.4.1 Gran Furry.....	56
1.4.2 Guerrilla Girls .....	62
1.4.3 Mierle Laderman Ukeles.....	65
<b>2. CAPÍTULO 2: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA E OS PERCURSOS DA ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA</b> .....	68
2.1. O Espírito Santo e a Ditadura Militar.....	74
<b>2.2 A Arte Socialmente Engajada e a Ditadura Militar Brasileira</b> .....	99
2.2.1 Artur Barrio.....	105
2.2.2 Cildo Meireles.....	108
2.2.3 Hélio Oiticica.....	113
2.2.4 Antonio Manuel.....	117
2.2.5 Paulo Bruscky.....	120
<b>2.3. Rafael Pagatini, <i>Fissuras</i></b> .....	122
2.3.1 As Exposições.....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	138
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA</b> .....	142

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos.....	12
<b>FIGURA 2</b> - Coletivo da Arte Sociológica.....	30
<b>FIGURA 3</b> - Grupo 3NÓS3.....	32
<b>FIGURA 4</b> – Ensacados.....	34
<b>FIGURA 5</b> – O que está dentro fica, o que está fora expande.....	35
<b>FIGURA 6</b> – Welcome to American’s Finest Tourist Plantation.....	57
<b>FIGURA 7</b> – Welcome to American’s Finest Turist Plantation – Ônibus.....	57
<b>FIGURA 8</b> – Welcome to American’s Finest Tourist Plantation – Jornais.....	58
<b>FIGURA 9</b> – Kissing Doesn’t Kill: Greed And Indifference Do.....	59
<b>FIGURA 10</b> – The Government Has Blood On Its Hands.....	61
<b>FIGURA 11</b> – The Pope and The Penis.....	62
<b>FIGURA 12</b> – Street Poster.....	64
<b>FIGURA 13</b> – Guerrilla Girls (1984).....	64
<b>FIGURA 14</b> – Guerrilla Girls (2017).....	65
<b>FIGURA 15</b> – Touch Sanitation.....	67
<b>FIGURA 16</b> – Hélio Oiticica – Seja Marginal, seja herói.....	68
<b>FIGURA 17</b> – Oposição.....	89
<b>FIGURA 18</b> – Protesto com pichações.....	90
<b>FIGURA 19</b> – Protesto com pichações.....	90
<b>FIGURA 20</b> – UFES Mural – Raphael Samú.....	92
<b>FIGURA 21</b> – UFES Mural – Raphael Samú – detalhes.....	93
<b>FIGURA 22</b> – Trouxas Ensanguentadas (1970).....	107
<b>FIGURA 23</b> – Trouxas Ensanguentadas (1970).....	107
<b>FIGURA 24</b> – Introdução a uma nova crítica (1970).....	109
<b>FIGURA 25</b> – Inserções em Circuito Ideológico: Projeto Coca-Cola (1970).....	111
<b>FIGURA 26</b> – Inserções em Circuito Ideológico: Projeto cédula (1975).....	112
<b>FIGURA 27</b> – Tropicália (1967).....	114
<b>FIGURA 28</b> – Urnas Quentes (1968).....	116
<b>FIGURA 29</b> – Urnas Quentes (1968).....	116
<b>FIGURA 30</b> – O Corpo é a Obra (1970) - Performance no MAM/RJ.....	117
<b>FIGURA 31</b> – O que é arte? Para que serve? (1978).....	120

<b>FIGURA 32</b> – Manipulações.....	126
<b>FIGURA 33</b> – Exposição <i>Fissuras</i> (2016).....	128
<b>FIGURA 34</b> – Bem Vindo Presidente (2016).....	129
<b>FIGURA 35</b> – A Família Cristã (2016).....	130
<b>FIGURA 36</b> – DOPS (Série Movimentos Religiosos) (2016).....	131
<b>FIGURA 37</b> – Confiamos no Milagre Brasileiro (2017).....	132
<b>FIGURA 38</b> – Retrato Oficial (2017).....	133



## LISTA DE ABREVIATURAS

ASE – Arte Socialmente Engajada

CAMDE – Campanha Mulheres pela Democracia

DEOPS/ES – Delegacia Especializada de Ordem Política e Social do Espírito Santo

DOPS – Departamento de Ordem Pública e Social

ESCELSA – Espírito Santo Centrais Elétricas S/A

FCES – Fundação Cultural do Espírito Santo

FMP/ES – Frente de Mobilização Popular do Espírito Santo

GAEU – Galeria de Arte Espaço Universitário

MAM/RJ – Museu de Arte Modern/ Rio de Janeiro

MOMA/NY – The Museum of Modern Art/ New York

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PNC – Política Nacional de Cultura

RU – Restaurante Universitário

TEB – Teatro do Estudante do Brasil

UEE/ES – União Estadual de Estudantes do Espírito Santo

UES – Universidade do Espírito Santo

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UNE – União Nacional dos Estudantes

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo localizar a Arte Socialmente Engajada (ASE) dentro do campo da Sociologia. Busca-se entender como a Sociologia olhou para a Arte no decorrer da história e o espaço para absorver as possibilidades de engajamento político que a ASE permitiria para a Sociologia. A ASE é entendida aqui como práticas artísticas que permitem críticas sociais, econômicas, ambientais e políticas. Através da ASE, artistas utilizam suas poéticas para construir tais críticas, permitindo a participação e a colaboração de expectadores, além de promover questionamentos sobre o sistema vigente. Nesta análise, o entrelaçamento entre Sociologia e Arte é feito a partir de três importantes momentos: o surgimento da Sociologia da Arte, a transição para a Arte Sociológica e, posteriormente, para a Arte Socialmente Engajada. O recorte histórico de cada momento é particular e percorre diferentes contextos e países, no entanto, para a compreensão da ASE o olhar foi lançado sobre a Ditadura Militar Brasileira e como este momento político foi abordado por artistas visuais como Cildo Meireles, Arthur Barrio, Hélio Oiticica e Antonio Manuel. Atualmente essa poética tem sido abordada pelo artista radicado no Espírito Santo Rafael Pagatini. Duas de suas exposições recentes foram acompanhadas nesta pesquisa. Utiliza-se uma abordagem qualitativa, através de análise documental e bibliográfica no intuito de compreender a Arte Socialmente Engajada e as possibilidades de diálogo com as Ciências Sociais.

**Palavras-chave:** arte, ditadura, política, engajamento.

## ABSTRACT

This essay aims to locate the Socially Engaged Art (SEA) within the field of Sociology. It seeks to understand how Sociology has looked at Art in the course of history and where there is room to absorb the possibilities of political engagement the ASE would allow Sociology to embrace. ASE is understood here as artistic practices allowing social, economic, environmental and political criticism. Through the ASE, artists use their poetics to construct such criticisms, conceding participation and the collaboration of spectators, as well as promoting questions about the current system. In this analysis, the interweaving between Sociology and Art is made from three important moments: the emergence of Sociology of Art, the transition to Sociological Art and later to the Socially Engaged Art. The historical of each moment is particular and crosses different contexts and countries, however, for the understanding of ASE the look was launched for the Brazilian Military Dictatorship and how this political moment has been approached by visual artists like Cildo Meireles, Arthur Barrio, Hélio Oiticica and Antonio Manuel. Currently the subject has been approached by Rafael Pagatini, an artist rooted in Espírito Santo. Two of his recent exhibitions were attended in this research. A qualitative approach is used, through documentary and bibliographical analysis in order to understand the Socially Engaged Art and the possibilities of dialogue with the Social Sciences.

**Keywords:** art, dictatorship, politics, engagement.

## INTRODUÇÃO

**FIGURA 1:** *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos.*



**Fonte:** Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos. <http://www.itaucultural.org.br/arte-e-politica-guerrilheiras-ou-para-a-terra-nao-ha-desaparecidos> . Foto de Eliza Mendes para Itaú Cultural. Acesso em 14 ago 2017.



*A arte essencialmente política é a arte que “rompe com a consciência dominante e revoluciona a experiência”*

*Herbert Marcuse (1977)*

Serão tantas as palavras usadas no percurso dessa dissertação que uma página em branco se torna necessária. Como explicar com palavras o que deve ser entendido com sentimentos? Este é o grande desafio para o campo das Ciências Sociais em detrimento ao campo das Artes.

A arte ousa, extrapola, expõe, choca, provoca, incomoda, agrada, perturba, alegra e angustia qualquer um que lhe olhe. As Ciências Sociais provocam o raciocínio daquele que se propõem a ler. Uma página escrita, por mais forte que seja seu conteúdo, não consegue nada a menos que seja lida.

A foto selecionada é de uma peça de teatro intitulada *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* (2015). Trata-se da história de 12 mulheres que resistiram na guerrilha do Araguaia durante a Ditadura Militar Brasileira. A peça foi elaborada por Gabriela Carneiro da Cunha<sup>1</sup> após longas pesquisas bibliográficas e documentais.

Um fator comum a obras artísticas - teatrais, musicais, visuais – que lançam o olhar para a ditadura, está no desaparecimento de corpos, no silêncio histórico, assim como, nas lacunas dos relatos das memórias reconstruídas sobre o medo. Essa percepção vem das análises feitas durante a dissertação e, apesar da imagem inicial ser de uma peça de teatro, essa manifestação artística não é o foco desta pesquisa, apenas aponta a força que tem uma imagem como mais uma das possibilidades de recursos visuais e criativos existentes.

O campo das Ciências Sociais é vasto e praticamente tudo o que acontece em uma sociedade tem o potencial para se tornar tema de pesquisa. Acontecimentos religiosos, mercadológicos, econômicos, comportamentais, ambientais, culturais, artísticos, dentre tantos outros, são passíveis de serem analisados sociologicamente cativando a curiosidade do pesquisador.

O que caracteriza uma pesquisa não é o tema abordado, mas a metodologia utilizada. Desde o surgimento da disciplina, no século XVIII, existiu a necessidade de desenvolver metodologias que legitimasse as Ciências Sociais como ciência.

---

<sup>1</sup> **Gabriela Carneiro da Cunha** é formada em artes cênicas pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro, e é integrante e fundadora da Pangeia Companhia de Teatro.

Esta pesquisadora foi cativada pela criatividade de artistas que ousaram, através da arte, criticar comportamentos sociais. Os problemas políticos vivenciados no Brasil durante o chamado “anos de chumbo” foram gritados via arte. Estes gritos altos e silenciosos estimularam o interesse em pesquisar as possíveis relações entre o campo das Artes e o campo das Ciências Sociais, como estes campos dialogam e interagem nos acontecimentos políticos de forma geral.

A presente dissertação tem como objetivo central analisar a Arte Socialmente Engajada (ASE), entendida como práticas artísticas que permitem críticas sociais, econômicas e políticas, tomando como período de análise a Ditadura Militar Brasileira no qual a arte foi uma ferramenta de contestação e de problematização dos mais variados conflitos sociais.

Isto posto, localizar um possível espaço para a ASE dentro das Ciências Sociais torna-se a grande contribuição desta dissertação. A Sociologia está sendo trabalhada em obras artísticas e textuais no campo das Artes, mas as ferramentas que a arte política oferece ainda não encontrou um lugar de destaque nas metodologias utilizadas nos campos da Sociologia, Antropologia e Ciências Políticas.

Azevedo e Peled ao analisarem as possibilidades metodológicas na junção da Arte com as Ciências Sociais constatam uma aproximação com a Sociologia Visual e observam que

A área da Sociologia que mais se aproxima dessa discussão é a Sociologia Visual, que tem por objetivo promover o estudo, a produção e o uso de informações e materiais visualmente orientados no estudo, na pesquisa e nas atividades aplicadas da Sociologia, com foco para a fotografia, o cinema e as imagens eletrônicas. Ou seja, a Sociologia Visual tem como interesse principal a imagens e outros dispositivos visuais para analisar a sociedade e a cultura. Suas estratégias mais utilizadas enfatizam os aspectos retiniano, composicional e formal como elos de ligação entre arte e sociologia (AZEVEDO; PELED, 2015, p. 516).

Tais metodologias, afirmam os autores supracitados, ainda se baseiam nos tradicionais métodos quantitativos de Comte e Durkheim e qualitativo de Weber, ou seja, não consideram a imagem um dado analítico, de forma que Azevedo e Peled “as Ciências Sociais sucumbiram à lógica positivista, que desacreditou a imagem, resgatada por subdisciplinas especializadas, como a Antropologia ou a Sociologia Visuais” (2015, p. 5017).

O entendimento de arte e política será construído através da reflexão de diferentes autores das áreas das Artes Visuais e das Ciências Sociais. Destaca-se a perspectiva de Herbert Marcuse (1999) e sua concepção de que a arte essencialmente política é a arte que “rompe com a consciência dominante e revoluciona a experiência” (1999, p. 10).

A análise assume a perspectiva da arte como possuidora de um tônus especial, não como capaz de realizar a transformação automática da sociedade, mas como parte essencial deste processo: “a arte não muda a realidade, mas é capaz de mudar a consciência daqueles que mudam o mundo” (Marcuse, 1999, p. 11).

Elaine Azevedo e Yiftah Peled trazem contribuições à temática quando assumem que

A arte social e o ativismo cultural, formatos híbridos de ativismo político desdobrados em práticas interdisciplinares e estratégias artísticas, inscreveram a arte nessa história e em contextos sociais e políticos específicos como uma forma de estetizar a política e a ação social (AZEVEDO; PELED, 2015, p. 498).

Também interessa estabelecer as conexões históricas da arte como produção cultural através da concepção de que ela é grande produtora de percepção dos fenômenos que estão interligados nas representações ou reelaborações simbólicas das estruturas materiais, estando a reprodução ou transformação do sistema social conectadas as “práticas e instituições dedicadas à administração, através da renovação e reestruturação de sentido” (CANCLINI, 1982, p.29).

A arte encontra-se como uma das dimensões de maior relevância social localizada dentro da esfera cultural, que é, como aponta Ana Escosteguy (2004, p.14) “o terreno onde política, poder e dominação são mediados”. Dessa localização transcorre a relação da percepção, criação, elaboração e linguagem artística permeando os valores políticos.

O estudo transita pelo período da Ditadura Militar Brasileira, que através da criação do AI-5, deu base para novos formatos de intervenção artística e as obras de artistas brasileiros em críticas às políticas implantadas pelo sistema ditatorial. Obras potentes que provocavam o público e o transformava, de um observador passivo, a um colaborador. Uma verdadeira extensão da obra de arte que gerou uma corrente de contestações políticas permitindo o uso, mais do que adequado, do termo Arte Socialmente Engajada.



O trabalho tem como recorte central o estado do Espírito Santo. Entende-se que a experiência deste governo no eixo Rio – São Paulo já foi muito estudada, não só pela perspectiva sociológica e política, mas também artística. Em contrapartida, o Espírito Santo ainda está a margem de pesquisas que envolvam as artes visuais durante o período da ditadura capixaba.

Há a necessidade de uma compreensão metodológica para análises do comportamento artístico, assim como, das possibilidades visuais que captam os conflitos sociais. Uma arte efêmera que expressa as ações humanas e causa intervenções sociais, que desencadeia mobilizações e reflexões no expectador não pode passar despercebida as Ciências Sociais.

Através da participação social, comum a esta forma de manifestação artística, há uma ruptura da arte de contemplação e surge uma arte que é um gatilho problematizador e transformador da realidade social. Interessa discutir uma Arte Socialmente Engajada capaz de gerar uma corrente de pensamentos que possam provocar mudanças políticas e comportamentais; uma arte que questione o seu espectador e o torne um colaborador do processo de engajamento político.

Na temática da relação heurística da Arte com as Ciências Sociais, nas disciplinas de graduação, há pouca atenção aos seus estudos e análises. Apesar da existência de disciplinas como a Sociologia da Arte, História Social da Arte e Filosofia da Arte, existem poucas pesquisas e autores nas Ciências Sociais que buscam aprofundar o conhecimento do potencial social e principalmente o papel do artista social ou sua função política na sociedade.

Entende-se que compreender as estruturas dos fenômenos artísticos, suas manifestações, seus formatos híbridos e sua crítica socioambiental são ferramentas potentes para uma maior compreensão da sociedade e de suas relações com os sistemas políticos, econômicos, sociais e comportamentais e suas variadas formas de discussão e contestação.

Para cumprir os objetivos propostos, a metodologia utilizada, nesta análise qualitativa, será a análise documental e bibliográfica sobre o caminhar político da arte a partir dos principais acontecimentos históricos que contribuíram para as transições ocorridas ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1960, em um panorama internacional no intuito de entender os acontecimentos artísticos no Brasil, durante a Ditadura Militar, relacionados ao campo político e artístico.

Para abordar as dimensões políticas da ASE e sua relação com a Ditadura, esse trabalho foi dividido em dois capítulos a fim de construir o contexto histórico, social e artístico da análise elaborada nesta dissertação.

O primeiro capítulo analisa a Arte Socialmente Engajada através de seu percurso e transformações históricas a partir das considerações: surgimento; capacidade de se relacionar com os mais variados contextos sociais; sua relação com a ditadura militar brasileira, assim como com as diversas temáticas políticas internacionais; modelos e formatos; suas mais variadas possibilidades. Neste capítulo serão abordados alguns artistas plásticos, nacionais e internacionais, que se tornaram conhecidos por essas intervenções artísticas e como manifestaram seus posicionamentos políticos através da arte.

O segundo capítulo aborda a relação da ASE com a Ditadura Militar. Inicia-se com um breve resumo do que foi a Ditadura, e partir deste modelo de governo, como foram seus desdobramentos no Campo da Arte. Nesta análise será abordado o Brasil da ditadura como uma releitura para se chegar ao Espírito Santo, analisando seu histórico, assim como, as consequências políticas e econômicas deste governo.

Destaca-se a obra de Rafael Pagatini, nascido em Caxias do Sul, RS, e radicado no Espírito Santo, através de uma breve amostra de suas exposições – realizadas em São Paulo e no Espírito Santo. Ambas intituladas *Fissuras*, foram elaboradas através de pesquisas do próprio artista sobre a ditadura no Espírito Santo. A exposição nasceu da sua curiosidade em entender os altos índices de violência contra a mulher, e também, o percurso do desenvolvimento social e econômico, fazendo duras críticas a tal modelo através de suas obras. Foram acompanhadas duas exposições do artista realizadas entre agosto e setembro de 2016, no Museu da Imagem e do Som na cidade de São Paulo e, de junho a agosto de 2017, na Galeria de Arte Espaço Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em Vitória, utilizando a Ditadura Militar no estado do Espírito Santo em sua poética.

# CAPÍTULO 1

## A ARTE E SUAS POSSIBILIDADES POLÍTICAS

*A arte diz o indizível; exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.*

*Leonardo da Vinci*

Entender o que é a Arte Socialmente Engajada é uma tarefa complexa. Em vários países como Inglaterra, França, Brasil e Estados Unidos, diferentes artistas utilizaram de suas temáticas como caminho para criticar as mais diversas questões socioambientais.

A variedade e a liberdade nas criações fizeram deste modelo artístico um delicado tema de estudo. No próprio campo da Arte ainda há a ausência de definições teóricas precisas para a ASE, o que permite imaginar de antemão, que não será diferente no campo das Ciências Sociais.

O objetivo deste capítulo é, brevemente, apresentar as áreas denominadas Sociologia da Arte, Arte Sociológica e Arte Socialmente Engajada tendo como propósito compreender suas respectivas relações com o campo das Ciências Sociais, através da revisão de obras bibliográfica de artistas, críticos de arte e sociólogos. Compreender a relação do fazer artístico com o fazer sociológico com especial atenção ao distanciamento *versus* a aproximação entre a Arte e a Sociologia e suas consequências, sendo assim, a análise é pautada a partir de três manifestos escritos por artistas plásticos que muito tem a colaborar com esta discussão.

A construção deste capítulo passa, sucintamente, pelo caminhar da arte e da ciência ao longo da história, o que nos permitirá compreender o que distanciou os dois campos e, concomitantemente, o que os aproxima. Elaboraões artísticas e também sociológicas que interferiram nesta relação serão aqui apresentadas.

Pretende-se com este capítulo repensar e, quem sabe, possibilitar uma interligação mais profunda entre o fazer sociológico e o fazer artístico como outrora existiu. Segundo Nisbet (2000), a relação entre arte e ciência não foi sempre concebida da forma que é conhecida e aceita atualmente. O autor aponta o recorrente hábito de tratar a ciência como distinta e distante da arte como um fato recente. No entanto, critica duramente esta orientação metodológica e conceitual, afirmando que

a Sociologia e a Arte são ambas formas de ciência, tanto quanto são consequentemente formas de arte.

O pior resultado da separação entre arte e ciência no século dezenove não é a da interpretação histórica. É crença presente em muitas salas de aula e muitos laboratórios que os objetivos, assim como os processos de pensamento, são diferentes. Em sua pior versão, essa visão nos diz que apenas a ciência preocupa-se com a realidade; que a função da arte é simplesmente exercitar os sentidos em um tipo de busca sem rumo do ornamental e do agradável aos olhos (NISBET, 2000, p. 116).

### **1.1. A Sociologia da Arte**

O campo das Ciências Sociais, de forma geral, busca compreender todas as relações que envolvem o ser humano como ser social. A religião, a política, a arte e a economia, assim como, as relações de trabalho e de produção são todos entrelaces da existência humana e, destes estudos, muitas teorias foram criadas. Uma influente teoria crítica social é o Marxismo que, apesar de não ser capaz de explicar todas as nuances da sociedade, influenciou importantes trabalhos de abordagem Marxiana sobre a arte.

As Ciências Sociais é o campo do saber que busca traduzir em palavras os acontecimentos cotidianos de uma sociedade. Decifrar a arte dentro desse campo foi uma tarefa à qual alguns autores se debruçaram com afinco. Assim como as teorias críticas da sociedade também surgiram as teorias críticas da cultura e alguns nomes se destacaram nesse espaço.

Nestor Garcia Canclini (1982) define a arte como produções simbólicas das estruturas materiais que possuem potencial transformador do próprio sistema social, abrangendo as mais diversas práticas institucionais, sendo a arte capaz de proporcionar renovação e reestruturação de sentido.

Nathalie Heinich (2001) aborda as definições do que é a Sociologia da Arte a partir dos temas principais da disciplina, sendo eles a própria história da arte, as críticas e a estética. Também estabelece conexões com objetos das Ciências Humanas como a História, Antropologia, Psicologia, Economia e Direito, havendo dificuldades em demarcar com precisão a Sociologia da Arte.

A autora supracitada ressalta as associações incorretas feitas a Sociologia da Arte como sendo a sociologia da “cultura” ou diretamente associada a ela, exclui do

contexto da disciplina o que deixa de ser “arte” no sentido restrito. Sendo assim, não está ligado a disciplina itens como o lazer, mídia, vida cotidiana, habilidades artesanais, criatividade espontânea, dos que ela chama de leigos, sendo estes, ingênuos, crianças, idosos, a não ser quando estiverem integradas a arte institucionalizada.

Heinich (2001) acusa a fraca contribuição da Sociologia ao campo da Arte. Resumidamente afirma que Émile Durkheim aborda a arte apenas pela percepção da mudança em relação a religião. Por sua vez, Max Weber (1910) deixa um texto inacabado abordando questões estilísticas ao processo de racionalização e dos recursos técnicos, a qual Heinich afirma ter dado base a Sociologia dos Instrumentos Musicais. Um pouco mais longe chegou Georg Simmel (1925), com escritos sobre Rembrandt, Michelangelo e Rodin, nos quais acusa o condicionamento social da arte, deixando nítida a relação com a arte e as influências que as crenças ou visões de mundo exercem sobre a obra.

Ela nasceu entre os especialistas de estética e de história da arte, preocupados em operar uma evidente ruptura com o enfoque tradicional sobre o binômio artistas/obras, introduzindo nos estudos sobre a arte um terceiro termo “a sociedade” (HEINICH, 2001, p. 26).

A Sociologia da Arte caminha por três momentos, ou gerações, aos quais Heinich (2001, p.26-28) enumera da seguinte forma: (1) o interesse pela arte e pela sociedade contrariando as ideias da estética tradicional, momento essencialmente especulativo, uma “estética sociológica”; (2) após a Segunda Guerra Mundial, provenientes de historiadores, consagraram-se por “colocar a arte na sociedade” momento predominantemente empírico, uma busca por inclusão dos contextos em detrimento a antiga discussão sobre “autores” e obras”; (3) uma terceira geração de estudos surge do desenvolvimento de métodos modernos de pesquisa provenientes da estatística e da etnometodologia.

Muita coisa mudou ao longo dos anos e das três gerações, no entanto, a maior mudança ocorreu na forma metodológica de como a Arte caminha pela Sociologia, não sendo mais o estudo sobre “a arte e a sociedade, nem a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio que se dá a arte, seus autores, suas interações e suas estruturações internas” (HEINICH, 2001, p. 61).

As contribuições artísticas não podem passar despercebidas as Ciências Sociais, mas acima de tudo, não deveriam continuar distantes as inter-relações do cientista social e do artista social. Acreditar que a arte existe apenas pela sua contribuição estética é negar o valor social de ricos e fortes trabalhos já elaborados ao longo dos séculos aos quais a arte acompanha a humanidade.

A ausência desta separação permitiu, no passado, a existência de artistas-cientistas como Leonardo da Vinci e Goethe, os quais Robert Nisbet (2000), utiliza para exemplificar a indistinta relação entre as atividades da Arte e Ciência. O primeiro pensava e elaborava suas obras artísticas da mesma forma que pensava e criava seus artefatos através da fisiologia e da mecânica. O segundo, de igual modo, usava a mesma forma de pensamento quando escrevia o *Fausto* tanto quanto fazia suas importantes indagações sobre geologia e botânica.

É minha maior convicção que a Sociologia faz seus avanços intelectuais mais significativos sob o impulso de estímulos e através de processos que partilha extensamente com a arte; que, sejam quais foram as diferenças entre a ciência e a arte, é o que elas têm em comum o que mais importa para a descoberta e a criatividade (NISBET, p. 112).

Havia igual relação na criação através da Arte como na criação através da Ciência. Nisbet (2000) afirma ser incompreensível, tanto na Renascença quanto no Iluminismo, uma distinção radical entre os dois campos. O autor supõe ainda que a distinção entre eles tenha surgido, então, no século XIX com os movimentos sociais provenientes da Revolução Francesa, assim como a divisão do trabalho na Revolução Industrial, através de “uma tendência crescente em imaginar que o artista e o cientista trabalhavam de maneiras diferentes e até antagônicas entre si” (p. 114).

A ideia da Arte como proveniente de uma criação de um gênio, ou fruto de uma profunda inspiração, jamais originada de trabalho técnico e experimental é recente. A Revolução Industrial provoca alterações na Arte e na Ciência, no entanto, as modificações são opostas, o artista utiliza a rejeição ao novo mundo ao mesmo tempo em que o cientista utiliza cada vez mais de métodos, traços estes, afirma o autor, dados a partir da divisão do trabalho.

Nisbet alega que “enquanto a Arte era repelida pela nova sociedade industrial, a Ciência era virtualmente absorvida por ela”, ideia que era cada vez mais endossada pela concepção de que “a Ciência como a indústria, é prática, o extremo oposto da

Arte” (2000, p. 115). Essa concepção permanece até os dias de hoje, o que deve ser profundamente repensado. No entanto, as transições do fazer artístico a partir dos anos 60 modificam algumas das ideologias do campo da Arte.

Annateresa Fabris (1998) apresenta algumas importantes relações entre arte e sociedade ao longo da história, aponta a forte relação entre os dois campos nas observações do historiador Hugh Trevor-Roper (1914-2003), que, em seus estudos sobre o mecenato existente de 1517-1633 ressalta as mudanças sociais artísticas.

A autora cita Hugh Trevor-Roper para quem a arte era, até então, proveniente das necessidades da igreja. Posteriormente migra para uma prerrogativa dos príncipes que passam a utilizar a arte a serviço da propaganda e do próprio prestígio, mudança oriunda das influências do Renascimento que reestrutura completamente a relação do homem com a arte e da arte com a sociedade.

O campo da História assume a arte como uma parte da substância da sociedade e por sua vez é um instrumento utilizado para melhor conhecer a arte de forma que, Trevor-Roper afirma que a história que a ignora é insípida, de igual forma a sociedade sem arte é também insípida (FABRIS, 1998, p.8).

As mudanças na sociedade também provocam mudanças na organização e no sentido do fazer artístico. A arte então é institucionalizada e sua institucionalização ocorre a partir de importantes critérios aos quais Fabris delimita:

- Pessoal** – artista; clientela; especialistas; mercado da arte (em sentido mais restrito);
- Material** – transformação da obra em mercadoria; existência de locais de exposição / consagração;
- Modelos** – de fabricação/ produção; de identificação (mestre / discípulo, escola, estilo singular); de comportamento (artista original, boêmio, maldito ou singular embora não revolucionário); de recepção;
- Organização** – jurídica (propriedade e circulação das obras); administrativa; auto-organização dos artistas (associações, sindicatos); pedagógica (FABRIS, 1998, p. 9).

O quadro apresentado pela autora mostra com clareza as questões expostas pelo Manifesto da Arte Sociológica, que será apresentado ainda neste capítulo. Sua institucionalização obedece critérios estritamente políticos e capitalistas e nesta organização não há espaço para liberdade de criação dos artistas que transformam a obra de arte em uma mercadoria presa ao conceito estético do belo, de forma que, “a

autonomia enquanto sinônimo de liberdade só existe dentro de determinados limites” (FABRIS, 1998, p.9).

A relação de liberdade começa a mudar no século XIX com o fortalecimento de uma sociedade burguesa liberal e capitalista, livre dos poderes da igreja e da corte e, principalmente, livre das funções utilitárias permitindo, segundo Fabris, um artista mais criativo e livre das interferências sociais, podendo afirmar seu direito de “livre criação”. Ainda assim, sabemos que toda liberdade em uma sociedade capitalista tem seus limites demarcados, expressa por Fabris através do conceito de Pierre Bourdieu de liberdade formal “estribada na submissão às leis de mercado e de bens simbólicos” (1998, p.12).

Importa observar que a arte não existe em si; ela existe a partir do reconhecimento que tem (ou não) dentro do mercado, ou seja, a arte existe a partir de um “ato de percepção” sendo “um signo social de prestígio e distinção” (FABRIS, 1998, p. 10).

A Sociologia da Arte buscou centralmente entender as relações sociais entre arte e sociedade e analisou as relações de trabalho, de autonomia, de poder, de mercado. Entretanto, todas as possíveis abordagens utilizadas pela Sociologia, para entender e analisar a arte, foram criticadas pelo Coletivo da Arte Sociológica devido à ausência do fazer criativo que a arte evoca.

A base para a pesquisa é estabelecida a partir dos principais autores da teoria crítica da cultura, sendo eles Hebert Marcuse e Nicolas Bourriaud para assim compreender por onde caminharam e a necessidade de ir além de suas premissas.

Os acontecimentos que norteiam a história da escola neohegeliana de Frankfurt, a guerra e o nazismo, trazem a percepção da negatividade dialética fazendo surgir as aspirações libertárias as quais afirma Merquior (1969): “liberdade e reflexão filosófica realizam seu grande encontro histórico. A essência criadora do homem se assimila ao pensamento do negativo. No ato crítico de recusa do existente o indivíduo ascende ao plano da universalidade” (p.21).

Dando um passo grande na história, Nicolas Bourriaud (2009), e sua obra *Estética Relacional*, definida por ser “[...] conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas em seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (p. 151). O autor aponta a necessidade de uma quebra da alienação promovida pela arte que se limita ao seu



próprio espaço museológico. Neste sentido, analisa o valor político de elaborações artísticas como um critério para sua coexistência a transposição e a experiência de vida dos espaços construídos representados pelos artistas, a projeção do simbólico no real.

Bourriaud (2009) mostra que, a respeito da participação e da transitividade no percurso da arte relacional, o artista contemporâneo “[...] concentra-se cada vez mais decididamente nas relações sociais que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade” (p. 40). Isto posto, o caráter relacional é parte intrínseca à obra sendo a esfera das relações humanas como eventos, manifestações de cunho social ou político, jogos, festas, entre outras, são apropriadas conjuntamente como “formas” e “conteúdos” possíveis da arte contemporânea.

Para Bourriaud o pensamento de Karl Marx teve fundamental importância na história da arte a partir da crítica “[...] a distinção clássica entre *práxis* (ato de transformar a si mesmo) e *poiésis* (ação ‘necessária’, servil, com vistas a produzir ou transformar a matéria)”. Através da análise do autor, afirma-se que, para Marx “[...] a *práxis* passa constantemente para a *poiésis*, e vice-versa” (BOURRIAUD, 2009, p. 144). A afirmação feita permite entender que a própria produção da arte também é em si um processo de transformação, a começar pelo ser humano, e a partir deste, através da transformação da natureza, transforma também a si próprio.

Ao analisar a influência de Marx sobre os Estudos Culturais, é importante ressaltar que, não há uma definição precisa, e sim diferentes posicionamentos sobre a relação. Para Richard Johnson (1983) existem três premissas principais:

A primeira é de que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classes, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é de que cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e lutas sociais. Isto, de alguma forma, esgota os elementos do marxismo que, nas circunstâncias existentes, continuam ativos, vivos e valiosos, sob a condição, apenas, de que também sejam criticados em estudos detalhados (JOHNSON, 1983, p. 13).

Com o avanço das tecnologias e da industrialização em escalas universais, avança também as produções culturais que invade a superestrutura que se dá através

da expansão e mercantilização da indústria cultural, sobre a qual Maria Eliza Cevasco (2012), afirma que nunca a humanidade havia produzido tanta cultura como passou a produzir a partir dos anos 1960. A autora enfatiza também que tal cultura, nunca havia sido tão claramente produzida para consumo do sistema vigente.

A premissa da arte perpassa o caminho de quebra da alienação, aponta uma nova forma de visualizar a realidade através das possibilidades estéticas que possui. Para Marcuse (1999), a arte consegue transformar o que é natural em algo extraordinário e, através dessa possibilidade, rompe com o pensamento normativo da sociedade. A Sociologia da Arte abriu espaço para novos pensamentos e caminhos para artistas e sociólogos, mas as transições vistas até agora, não terminaram, prosseguiram ao longo dos anos chegando a Arte Sociológica apresentada a seguir.

## **1.2 Da Sociologia da Arte a Arte Sociológica**

Nada é estático, tão pouco a arte e a ciência. Ao longo da história, essas áreas sofrem profundas transformações e, a transição abordada nesse trabalho é oriunda de um momento particular na história política e econômica global, permitindo o surgimento de novas formas de engajamento político a partir dos anos 1960.

Alguns nomes tiveram forte impacto nas mudanças ocorridas dentro do campo da Arte no início do século XX. Não é o objetivo desta pesquisa esgotar e nem seria possível levantar todas essas influências, no entanto, ressaltar as obras e artistas de maior potencial transformador do percurso histórico. O primeiro destaque recebe Marcel Duchamp, por ter dado o passo inicial ao rompimento da arte com suas algemas museológica. Duchamp abandona a pintura no início do século XX e produz um novo conceito de arte chamado *ready-made*.

O conceito de *ready-made*, criado em 1913, é aparentemente simples, no entanto, provocou fortes alterações no fazer artístico. O *ready-made* é a utilização de um objeto do cotidiano que, ao ser transportado para o mundo da Arte, torna-se arte. Temos alguns exemplos como o caso de *In Advance of the Broken Arm*, uma pá para remover neve no sentido funcional considerado pelas entidades de legitimação artísticas, uma obra de arte. O *ready-made* também pode ser manipulado pelo artista como no caso de *Fountain* em que um urinol tradicional sofre uma rotação de 180°.

É possível dizer que uma das grandes contribuições do *ready-made* foi romper com as duras concepções de arte como produção estética permitindo que os artistas expandissem suas elaborações para além do espaço museológico, relacionando a arte com objetos e, conseqüentemente, relacionando a arte com questões do cotidiano. Lembrando que a arte sempre teve certa relação com questões sociais, o que difere neste momento é a quebra da arte como forma de propagação de cultura, sendo uma ferramenta de contra-cultura, ou seja, o *ready-made* foi, de certa forma, o passo inicial na transição artística que caminhará por algumas décadas e culminará nas fortes críticas artísticas dos anos 1960 e 1970.

Tanto artistas quanto sociólogos percebem as transições ocorridas na sociedade, seus fazeres possuem um fator comum. Azevedo e Peled (2015) afirmam que, tanto o fazer artístico quanto o fazer sociológico, caminham pela intensa vontade de problematizar questões sociais e similarmente não tem o objetivo de buscar soluções, mas sim de questionar e também provocar questionamentos.

De modo geral, é possível afirmar que o engajamento político, de grande parte dos artistas, iniciado nos anos 1960 é motivado pelas crises políticas, golpes militares, o avanço do capitalismo, o feminismo entre outros. Além disso, esse engajamento transforma e altera a regularidade das obras e dos espaços por elas ocupados tradicionalmente. Um momento marcado por crescentes mobilizações políticas, movimentos de contra-cultura e de minorias na luta por transformações sociais e culturais e, principalmente, marcado pela necessidade de repensar a função da arte na sociedade e no mercado.

Os acontecimentos artísticos durante a década de 1960 e 1970 são analisados por Cristiano Rocha Pithon (2006) que aponta a necessidade dos artistas de romper com a alienação proveniente da espetacularização da Arte. A Arte Social busca romper com a passividade e a alienação. Provocativa, extrai do expectador ação e participação, um caminho de despertar para as questões sociais, algo relevante para cada momento.

Retomando a Nisbet (2000, p. 117), a afirmação “ambos, artistas e cientistas, são movidos pelo desejo de entender, interpretar e comunicar sua compreensão para o resto do mundo” possibilita compreender a forte e inquietante necessidade dos artistas de modificar e re-significar a arte, assim como os sistemas hierárquicos da mesma.

Pithon (2006) ressalta que, o grande interesse dos artistas na ruptura com a arte tradicional, é buscando inovações cada vez mais ousadas ao elaborar criações artísticas, sobretudo na forma de divulgá-las que move e moveu o fazer artístico das últimas décadas. O autor afirma que foi através do interesse de romper com o padrão da arte museológica, existente à centenas de anos, que artistas recorreram às teorias sociológicas para uma elaboração que permitisse questionar e confrontar a realidade vigente.

Neste contexto, o autor apresenta o “Coletivo de Arte Sociológica” composto por Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot. Importa ressaltar que, de forma geral, coletivos se tornaram comuns neste período em vários países, no entanto, especificamente no Brasil, a prática foi bastante comum, inclusive pela necessidade de reunir mais “força” devido à forte censura imposta pelo regime militar. Alves, Oliveira e Oliveira (2014) ainda ressaltam que os coletivos de arte não eram compostos apenas por artistas, mas também por outras pessoas que acreditavam no engajamento e na temática proposta pelo coletivo artístico.

Artistas e também não-artistas agrupam-se em razão da afinidade de assuntos, níveis de simpatia e amizade ou pela vontade de trabalhar juntos, norteados pela similaridade ou pela diferença de suas experiências de vida. A participação de não-artistas em um coletivo abre percepções para outras áreas que não estão necessariamente conjugadas, mas passíveis de interligação e confluência (ALVES; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2014, p. 34).

A breve revisão histórica apresentada era necessária no intuito de entender, brevemente, o que é a Sociologia da Arte para assim perceber justamente qual foi crítica feita pelo coletivo da Arte Sociológica. Ao afirmarem que a Arte Sociológica sai do discurso científico acadêmico, afirmam que ela está além das regras até então conhecidas do fazer da arte academicista, se tornando uma prática ativa dentro do campo social. Trata-se de uma real ruptura com a configuração da arte em que o artista produz, em seu atelier, os objetos que serão expostos em uma galeria. Não há interação na produção, tão pouco na exposição.

Neste trabalho, o “Coletivo da Arte Sociológica” recebe destaque devido as publicações dos manifestos que serão apresentados ainda neste capítulo. Um fator comum aos coletivos de arte política é sua configuração “heterogêneo e descentralizado, dissimulando por vezes o caráter individual de cada artista” (ALVES;

OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2014, p. 34). Neste sentido, estes autores assumem a característica de uma “única voz para o coletivo” e de proximidade com a sociedade.

A abordagem artística próxima das pessoas, do urbano, as linguagens de arte utilizadas, com apropriação e desvio simbólico de instrumentos de comunicação mediam a participação do público. O questionamento sobre as representações culturais e a preocupação com as novas e as remanescentes configurações do poder delineiam uma nova atitude artística, bem como uma nova resposta de entendimento e percepção de suas proposições. Para tanto, estes artistas, organizados ou não em coletivos, voltam-se para a pesquisa das situações adversas que os concernem e levam a trabalhar a respeito (2014, p. 43)

O coletivo da Arte Sociológica recebe destaque, justamente, pelo teor social dos manifestos, por seu engajamento político e por terem sido o primeiro grupo que articulou possibilidades metodológicas do fazer da arte em conjunto com o fazer sociológico. Além disso, a ideia de Arte Sociológica nascida com o manifesto, é considerada aqui, como um marco de ruptura das premissas da Sociologia da Arte.

Com o intuito de exemplificar as manifestações artísticas do coletivo, dois de seus muitos trabalhos elaborados são apresentados: a obra intitulada de *Farmácia Fischer* (1975), realizada em São Paulo. Hervé Fischer vestido de farmacêutico em uma barraca na Praça da República distribuía cápsulas de poliuretano, prometendo ser a cura para todos os males: falta de dinheiro, de amor, de liberdade.

O segundo trabalho, *O branco invade a cidade* (1973), também em São Paulo, quando Fischer andou por duas horas com dez cartazes brancos e nestes cartazes as pessoas poderiam escrever livremente o que quisessem. Importa lembrar que o Brasil vivia um período de intensas repressões políticas, a Ditadura Militar, por isso, as consequências das manifestações contra o regime, teve como resultado horas de prisão e cobertura jornalística.

Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot escreveram três manifestos sobre a *Arte Sociológica* publicados em 1974, 1975, 1976 abordando a ligação da Arte com a Sociologia. A intensão do coletivo era promover uma conexão entre os dois campos utilizando dos métodos teóricos da Sociologia, e através destes métodos, os autores tiveram a pretensão de elaborar uma teoria/metodologia para a arte crítica e, com isso, criar também um campo de investigação e de experiência para a teoria elaborada.

Apesar da ousada tentativa de elaboração de uma metodologia do fazer crítico da arte, os autores não conseguiram elaborá-la, mas o valor dos três manifestos escritos na década de 1970 é grande e profundamente relevante para a compreensão dos caminhos tomados pela arte.

Estes manifestos estão apresentados na íntegra nesta dissertação devido à importância e a clareza com que descrevem suas considerações sobre a Arte Sociológica assumindo uma posição diferente da Sociologia da Arte e aproximando-se das premissas da ASE. Algumas dessas premissas serão destacadas, em negrito, por serem de grande relevância para compreender a ASE e serão analisadas ao longo do capítulo. Abordaremos os manifestos separadamente, como foram publicados, no intuito de melhor compreender as principais contribuições de cada um dos três manifestos.

**FIGURA 2:** *Coletivo da Arte Sociológica*



**Fonte:** Da esquerda para direita: Fred Forest, Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot – Veneza, 1976.  
<http://artjournal.collegeart.org/?p=6903> Acesso em: 14 ago. 2017.

## 1.2.1 O Primeiro Manifesto

### MANIFESTO I - DA ARTE SOCIOLOGICA

Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot decidiram constituir um coletivo de arte sociológica que pode funcionar como uma estrutura de recepção e de trabalho para todos aqueles que têm por **tema fundamental da investigação e da prática artística o fator sociológico entre a arte e a sociedade.**

O coletivo da arte sociológica observa a aparição de uma nova sensibilidade para o dado social, ligada ao processo de massificação. Os ajustes atuais dessa sensibilidade não são mais os da ligação do homem individualizado ao mundo, mas os da ligação do homem à sociedade que o produz.

O coletivo da arte sociológica, por sua prática artística, tende a **colocar a arte em questão, a evidenciar os fatos sociológicos e a "visualizar" a elaboração de uma teoria sociológica da arte.**

O coletivo da arte sociológica recorre fundamentalmente à teoria e aos métodos dos estudos sociais. Ele também quer, pela sua prática, criar um campo de investigação e experiência para a teoria sociológica.

**O coletivo da arte sociológica leva em consideração as atitudes ideológicas tradicionais dos públicos a que ele pede.** Ele recorre aos métodos de animação, investigação e pedagogia. Ao mesmo tempo que coloca a **arte em relação com seu contexto sociológico, atrai a atenção nos canais de comunicação e difusão, tema novo na história da arte, e que implica também uma nova prática** (FISCHER; FOREST; THÉNOT<sup>2</sup>, 1974, grifo nosso).

Foram abordadas, no início deste capítulo, algumas importantes considerações sobre o campo da Sociologia da Arte, desta forma, fica clara a intenção do coletivo ao problematizar esse novo formato artístico através das críticas que faz à Sociologia da Arte e as propostas para uma Arte Sociológica.

Sabemos que as conexões entre arte e sociedade sempre existiram, mudaram ao longo da história, no entanto, os acontecimentos a partir das décadas de 1960 e 1970 reconfiguraram essas conexões. É comum a prática artística as investigações no intuito de inspirar para criar, porém, o que o manifesto aponta, não é uma simples investigação sobre a arte, cores, temas, técnicas, e sim, a necessidade expressa por seus autores quanto ao buscar o fator social para a elaboração artística. Desta forma, o coletivo seria uma ferramenta para aqueles que intencionavam esse formato artístico para “provocar pequenos questionamentos, não quebras radicais, mas a percepção de novas possibilidades” (PITHON, 2006, p. 40).

---

<sup>2</sup> O Manifesto Sociológico I foi publicado no Diário Le Monde, 10 de outubro de 1974. Texto acessado em: <https://rigs.ufba.br/index.php/cppgav/article/view/3980/2922> Acesso em 14 ago. 2017.

Neste sentido o coletivo foi bastante relevante, no contexto ao qual estava inserido uma vez que, produções foram feitas, o fazer da arte foi repensado e, mesmo que a elaboração teórica (que serão apresentadas nos próximos manifestos) que se propuseram a criar não tenha sido produzida, o impacto causado pelos manifestos e pelas elaborações artísticas do coletivo foi profundo.

As relações entre o público e a obra, criada através das atitudes ideológicas, foram cada vez mais potencializadas. O espaço da arte era questionado quanto ao seu elitismo, a ausência de interação entre o expectador e a obra, a utilidade do objeto criado, o preço dos materiais utilizados e principalmente a incapacidade da arte tradicional de promover experiências.

Além do coletivo da Arte Sociológica, Pithon (2006) apresenta outro grupo de forte relevância, o 3NÓS3, formado por Rafael França, Hudinilson Júnior e Mário Ramiro. Suas intervenções, em espaços públicos de São Paulo, tiveram bastante repercussão principalmente devido a forma inovadora de manipular a mídia. As ações do grupo são fortes e servem como fonte de ilustração precisa para as questões abordadas no manifesto supracitado.

**FIGURA 3 – Grupo 3NÓS3**



**Fonte:** Da esquerda para a direita: Rafael França, Hudinilson Júnior e Mário Ramiro.  
<https://br.pinterest.com/pin/201395414566032661/> Acesso em 14 ago. 2017.



Em São Paulo, 1979, o grupo 3NÓS3 faz sua primeira intervenção intitulada *Ensacamento*, onde 68 estátuas públicas da cidade têm suas cabeças cobertas por sacos durante a madrugada, estátuas como *O Monumento às Bandeiras* (1953), do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955). Durante a madrugada, o grupo saía pela cidade cobrindo a cabeça de várias estátuas e, como se isso não fosse o bastante, também faziam com que a ação se tornassem notícia.

Talvez a maior relevância deste grupo esteja na inovação quanto as ligações anônimas à imprensa durante a madrugada para não dar tempo de a polícia retirar os sacos. Eles se revezam em ligações fingindo serem vizinhos indignados com vândalos, o que fazia com que as obras alcançassem grande cobertura midiática. Esta intervenção, *Ensacamento*, faz uma crítica à prática comum em interrogatórios militares nos quais as cabeças de presos políticos eram cobertas com sacos.

O uso dos espaços públicos para obras artísticas não é novidade. Todas as cidades, a sua forma, utilizaram de obras de arte em suas construções. Cacilda Teixeira da Costa (1998) afirma que a “arte nos espaços coletivos é tão antiga quanto sua própria existência”. Segundo a autora as mais antigas formas de arte encontradas foram justamente elaboradas em espaço público “não seriam as cavernas espaços coletivos, onde o homem do paleolítico gravou seus devaneios e abstrações?” (p. 87).

Costa (1998) ressalta que a arte em espaços públicos sempre foi muito comum, no entanto, a proposta dos coletivos de arte política ainda é algo novo na medida em que, busca romper com o poder do Estado, com o controle e com a dominação imposta pelo mesmo, assim como pelo capitalismo. O Estado sempre utilizou obras de arte para a manutenção do poder e para elogiar as suas conquistas; basta relembrar as construções egípcias e gregas e, atualmente, as placas de memorial em nome de políticos em vários monumentos públicos nas cidades.

Interessante destacar que durante a ditadura militar, artistas eram contratados pelo governo para a construção de obras em praças públicas, urbanização de cidades, decorações urbanas, prédios oficiais do governo entre outros. Costa relembra a incoerência de Lúcio Costa e de Oscar Niemeyer que, apesar de defender ideias de esquerda, trabalharam para o governo durante longos anos, a exemplo de fazerem parte da equipe de governo da era Vargas. Costa (1998) afirma “jamais acreditou que política, em arte, está também em não fazer” (p.91).

Utilizar-se de espaços público, obras que até então serviam para a pura e constante manutenção do poder, através de ações interventivas foi um marco na história contemporânea da arte. Combater as “verdades” ali expostas e permitir ao público acesso a um repensar político era a forma encontrada por muitos grupos ativistas.

Essas ações dialogam com o espaço urbano exatamente por participar dele, por observar as relações ali dispostas, especialmente acerca da configuração de uma nova forma de poder – e, claramente, direcionam-se a combatê-la (ALVES; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2014, p. 45).

Voltando ao 3NÓS3, para além das fortes críticas feitas ao governo, uma grande contribuição do coletivo foi justamente a atitude inovadora de usar a mídia com tanta ousadia. Denunciaram as próprias intervenções conseguindo ampla cobertura em jornais da época, sem nem mesmo haver a necessidade de pagar pela divulgação ou propaganda de sua arte, foi inovador e extremamente eficiente. Criticaram o poder do Estado, as torturas, a censura, o poder das relações do mercado da arte, a falta de acesso do público, o elitismo artístico e a espetacularização da arte e foram notícias em vários jornais da época.

**FIGURA 4 – *Ensacados***



**Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/201395414566032661/>. Acesso em 14 ago. 2017.

Sobre esta intervenção o grupo afirma:

(...) as galerias não eram acessíveis a jovens artistas, além disso elas ficavam trancadas, era necessário tocar a campainha para abrir as portas, porque ali estavam objetos de valor, a arte que pertence ao mundo capitalista (...) toda cidade possui um espaço reservado para a construção de monumentos, então a nossa ideia era cobrir a arte acadêmica que ficava exposta pela cidade, a nossa ideia era atacar o academicismo que por sua vez são os representantes da história oficial do Brasil, que são os representantes do governo, a história do Estado (3NÓS<sup>3</sup>).

Além da intervenção *Ensacados*, o grupo também faz uma intervenção questionando a função das galerias que, neste momento, eram ainda mais restritas devido a intensa censura vigente durante a ditadura. Lacram as galerias com fita crepe com os dizeres “o que está dentro fica, o que está fora expande”, novamente entrando em contato com a imprensa obtendo, mais uma vez, uma ampla cobertura, e assim, contradizendo todas as normas formais de divulgação, tanto quanto popularizando o acesso a arte (PITHON, 2006, p. 38)

**FIGURA 5 –** *O que está dentro fica, o que está fora expande*



**Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/201395414566032661/> acesso em 14 ago. 2017.

<sup>3</sup> Transcrição da autora através do documentário apresentado na exposição das fotografias das ações dos grupos 3NÓS3 e Arte/Ação para o Centro Cultural. [http://www.centrocultural.sp.gov.br/VIDEO\\_ARTES\\_VISUAIS\\_Arte\\_Acao\\_3NOS3.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/VIDEO_ARTES_VISUAIS_Arte_Acao_3NOS3.html) Acesso em 07 ago. 2017.

O pensamento em torno das movimentações dos artistas engajados é muito bem sintetizado por Canclini (1979) que aponta a importância que o artista tem dentro da sociedade. A esta importância ressalta o poder de utilizar o seu trabalho para revelar conflitos sociais existentes e, através do impacto que suas obras causam nas emoções e nas experiências de seus expectadores, despertar o pensamento crítico sobre os temas sociais que abordam.

O artista deve aproveitar o conhecimento sociológico para entender as relações entre classes sociais, como operam os condicionamentos econômicos sobre a produção do imaginário, como estão instituídos os códigos coletivos de percepção e sensibilidade, em que medida podem ser modificados. E por sua vez o artista pode reparar em pontos especialmente sensíveis da vida social, pôr em evidência aspectos subjetivos e intersubjetivos das relações entre os homens, despercebidos pelo objetivismo científico, provocar experiências inesperadas e contribuir com seus próprios meios para que as pessoas tomem consciência das estruturas que as oprimem (CANCLINI, 1979, p.18).

Socializar a arte era – e continua sendo - um desafio. Os meios de divulgação, o espaço institucional e os materiais utilizados estavam em constante questionamento, mas não só isso, a própria motivação e o porquê de se elaborar objetos artísticos de contemplação estava sendo repensado.

A arte estava presa as galerias e dificilmente chegaria ao público se não fosse levada justamente para o ambiente aberto, acessível e democrático que é a própria rua. O lugar da arte precisava ser repensado e questionado. Naquele momento os próprios artistas não tinham total acesso a arte, uma vez que, os materiais eram importados, caros e também a escassa acessibilidade em expor em galerias.

Pithon (2006) ainda ressalta a grande vontade dos artistas em unir a arte e a vida através de obras que contavam com a participação do público, permitindo acesso cada vez mais amplo das pessoas as obras, o que quebrava com a tradição museológica da arte que, por séculos, era elitista e raramente acessível a grande parte da sociedade.

O autor também aborda uma das principais características da arte política: sua condição efêmera, e neste sentido, seu próprio registro é em si uma das principais formas de divulgação tendo a condição de não possuírem caráter artístico, já que a função da obra é justamente a “perda”. A imagem das obras através da fotografia permite o caráter de documento aos registros feitos, sendo um dos principais acessos aos que não estiveram no local do evento.

Ainda hoje o acesso que temos as obras de arte interventivas, durante a ditadura, são através de fotografias, sendo que, muitas delas nem mesmo foram tiradas por fotógrafos profissionais, em muitos momentos, os próprios coletivos se organizavam e solicitavam ajuda de amigos, conhecidos ou familiares para documentar a ação que estivessem fazendo. A mídia também ganha destaque, uma vez que, ao propaga-los como vândalos acabavam também registrando com uma boa qualidade fotográfica as intervenções feitas, de forma que é possível achar importantes registros nos jornais da época.

## 1.2.2 O Segundo Manifesto

### MANIFESTO II DA ARTE SOCIOLÓGICA

A arte sociológica que defendemos novamente sozinhos alguns meses atrás, causam várias obstruções que tentam envolver-se na confusão. Portanto, é hora de fazer algumas recordações e reafirmar o sentido que sempre damos ao conceito de arte sociológica.

De fato, **a arte sociológica se distingue tanto quanto a sociologia da arte como as concepções superficiais de uma "arte social"**.

Por um lado, como **prática ativa no campo social**, aqui e agora, recorrendo às abordagens teóricas que se submete à prova da ação, colocando em ação as estratégias em relação ao real, mas também em relação as Instituições, ao poder, inventando as técnicas de suas experiências - **a arte sociológica sai do cenário do discurso científico e acadêmico**. Recorrendo, ao conhecimento, instrumento da ação e se apresenta em troca, com cada nova experiência novos materiais de análise, passa-se dialeticamente na prática elaborada.

Por outro lado, a arte sociológica, pela especificidade de sua relação com a sociologia, **não tem nada a ver com a bagagem cultural do tema "arte e sociedade"**, no qual alguns esticam o abuso de sua autoridade como crítica da arte, para diluí-lo para recuperá-lo. Outros, como nós, hoje, compreendemos esse perigo. **Essa confusão mantida com inteligência constitui atualmente a ameaça mais insidiosa contra o nosso processo. Politicamente comprometida**, nossa prática sociológica **distingue-se da arte militante tradicional com a qual se quer confundi-la**. Este último expressa novamente com os formalismos estéticos e a classe média pictórica, aos quais queremos substituir uma prática ativa de questionamento crítico. A pintura militante foi uma etapa importante, mas prisioneira dos clichês e dos conformismos culturais que a tornaram inoperante, deixa aparecer hoje seus limites e seus fracassos com demasiada evidência, de modo que a arte sociológica o vincula a outros caminhos, implicando os novos meios de comunicação, dos métodos educativos críticos é o recurso fundamental à análise sociológica.

**Definimos a arte sociológica pela sua relação epistemológica necessária com a ciência sociológica**. Esta relação é dialética. Funda a prática artística que a experimenta e que a objetiva em troca a força da realidade social. **Esta relação é específica da arte sociológica: distingue-a de todos os outros passos tradicionais ou vanguardistas. Significa, contra a expressão tradicional, a arte como uma ideologia mistificadora**

da irracionalidade, a vontade de recorrer ao discurso científico da sociologia e confrontar nossa prática com a racionalidade desse discurso. **A arte sociológica é uma prática que se funda na reversão da sociologia da arte contra a própria arte e que leva em consideração a sociologia da sociedade que produz esta arte.** Provavelmente constitui uma das primeiras tentativas (exceto algumas experiências de sociodramas), de implementação de uma prática sociológica conhecida além do conceito tradicional de arte. Na verdade, a sociologia, ao contrário das outras ciências como a economia, a mecânica, a psicologia ou a biologia, não causou nenhuma prática, apenas estabelecimento ao nível do campo social.

**O projeto da arte sociológica, é ao final elaborar a própria prática sociológica.**

Mas, ao contrário dessas ciências e de suas aplicações, a arte sociológica não tem como objetivo gerir o real, o presente ou o futuro, mas exercer em relação à realidade social e a nós mesmos, uma função de questionamento e de ruptura. Esta função interrogativa e crítica implica não fazer as perguntas e as respostas. De fato, não visa justificar um dogma, nem reforçar sua burocracia, mas causar alguma consciência não alienante. Força a estabelecer, onde reina a difusão unilateral da informação, dialoga com as estruturas de comunicação e intercâmbios, implicando o engajamento recíproco da responsabilidade ativa de cada um.

A arte sociológica tenta colocar em questão as superestruturas ideológicas, o sistema de valores, as atitudes e mentalidades condicionadas pela massificação da nossa sociedade.

É neste objetivo que recorre à teoria sociológica, aos seus métodos e que elabora uma prática educativa de animação, de investigação, de ruptura dos canais de comunicação.

O conceito de arte sociológica, como propusemos em 1972, tal como o praticávamos mais uma vez, numa indiferença quase geral naquele momento, implica hoje, como ontem, o rigor de sua relação constituinte com a teoria sociológica materialista. O fim a consequência e de que marca a passagem ao ato como prática que opera no campo social (FISCHER, FOREST, THÉNOT<sup>4</sup>, 1975, grifo nosso).

Neste segundo texto, Manifesto da Arte Sociológica, os autores se preocupam em diferenciar com clareza o que é a Sociologia da Arte para o que eles propõem como Arte Sociológica, sendo assim, é necessário recorrer ao campo da Sociologia da Arte de forma a diferenciá-lo com exatidão da proposta feita pelo coletivo.

Marília Andrés Ribeiro (1998) analisa o contexto da arte de vanguarda no Brasil. A autora afirma que, a relação entre arte e política, após o golpe militar, ganha uma característica peculiar tornando-se uma relação pautada pela construção e reconstrução de novas poéticas interessadas na importância das culturas de massa, com o objetivo de romper com as relações de poder, e assim, inserir a arte na vida cotidiana nos grandes centros urbanos.

---

<sup>4</sup> O Manifesto Sociológico II foi publicado no catálogo do Museu Galliera, Paris para a exposição da Arte Sociológica Coletiva, Maio de 1975. <https://rigs.ufba.br/index.php/cppgav/article/view/3980/2922> acesso em 10 jun. 2017.

(...) O pensamento utópico não é um pensamento erudito, não sonha com um paraíso futuro e nem desencanta diante da liberdade. Consiste no pensamento do possível que se engendra no agora e no lugar em que vivemos. Contrapõe-se as ideologias das camadas dominantes, denuncia a situação insuportável de exploração capitalista, vislumbrando a libertação e conduzindo ao desejo político. A utopia é impulsionada pelo desejo, animando a coletividade em direção a liberdade e a justiça. (...) A força da utopia norteou os discursos e as ações dos críticos e dos artistas militantes que se engajaram nas manifestações das novas vanguardas, assumindo formas específicas de acordo com sua inserção no contexto histórico de cada país durante os anos 60 (RIBEIRO, 1998, p. 165).

A referida autora também pontua que as contribuições do trabalho em conjunto de críticos da arte e artistas, possibilitou ações militantes fortes aproximando o trabalho teórico do trabalho prático, permitindo assim, uma ruptura na distância existente entre o crítico e o artista.

As manifestações artísticas durante períodos de repressão, ditaduras, crises econômicas e políticas apontam a necessidade de romper com as burocracias sociais em que artistas, de vários países e diferentes contextos, utilizam da arte na tentativa de sobrepôr o homem ao sistema. Para Shannon Jackson (2011), a maior distinção entre a arte do final do século XX e do início do século XXI, está justamente nas características de questionadores e críticos ao contexto histórico e as ambivalências de suas constituições governamentais, políticas e econômicas.

Se a relação do artista com o poder é variada, também diferenciada é a relação do poder com a arte. Segundo os regimes políticos e segundo a ideologia dominante, essa relação apresenta formas próprias e produz efeitos diferentes. Nos regimes autoritários, o Estado não camufla o poder que exerce sobre a arte, quer por intermédio dos aparelhos ideológicos, quer pelo uso da violência (prisão, hospital psiquiátrico, etc.). Apesar da repressão, a arte não é definitivamente proibida: sua produção é organizada autoritariamente pelo sistema de encomendas, seus produtos são submetidos a censura porque o poder detecta nela um modo eficaz de pressão ideológica e um instrumento de prestígio e propaganda para o Estado. É por isso que a estética oficial é geralmente realista e preza a doutrina da imitação. Para glorificar a ordem estabelecida, é necessário representá-la: representa-la como ordem, alheia a tudo que seja desordem, irregularidade ou confusão (FABRIS, 1998, p. 12-13).

Ao questionar, dos valores e normas vigentes, à autoridade e o poder das instituições hegemônicas, os coletivos de arte romperam em muitos aspectos com a tradição modernista da arte, propondo então, uma nova concepção de arte, agora mais crítica em todas as suas esferas e relações.

É importante entender que as questões sociais influenciam as criações artísticas. A arte é criada através de conceitos existentes ou de crítica aos mesmos. Para Chaves e Ribeiro, fica muito claro essa condição fundamental da arte, de forma que, é possível afirmar a impossibilidade de dissociação das mesmas, não havendo arte sem sociedade, tão pouco, sociedade sem arte.

### 1.2.3 O Terceiro Manifesto

#### MANIFESTO III DA ARTE SOCIOLÓGICA: METODOLOGIA E ESTRATÉGIA

A prática da arte sociológica **substitui as finalidades afirmativas e estéticas tradicionais da arte dos objetivos vinculados à transformação das atitudes ideológicas**, no sentido de uma consciência da alienação social. Não é propor novos modelos de organização social, mas exercer o poder dialético de um questionamento crítico. Esta conscientização deve permitir, nos momentos de ruptura do sistema social (crise da estrutura econômica e burocrática) apresentar o questionamento fundamental susceptível de orientar os passos daqueles que querem transformar os laços sociais. Esse é o nosso projeto deliberado. A questão filosófica do sentido, em um sistema social que não tolera sua configuração em questão, é inevitavelmente subversiva.

Implica que o coletivo da arte sociológica considera a metodologia e a estratégia como dois conceitos fundamentais de sua prática.

**1. A metodologia da arte sociológica. Seu objetivo fundamental é a criação de dispositivos de desvio.** Seu campo de ação é diretamente o de relações interpessoais subjetivas. Não se pode emprestar à sociologia oficial, neste sentido, que este visa a perceber e a gerir, a manipular as atitudes dos eleitores/consumidores em relação às proposições alternativas e fictícias do próprio sistema social, e não colocar em questão essas proposições. A história desta metodologia de estabelecimento e burocrática está ligada às exigências do organismo governamental e econômico que financiou as investigações sociais na meta de assegurar o exercício de seu poder. Somente a prática de um questionamento crítico pode nos permitir usar esses métodos, desviando-os.

Nossa metodologia é **inteiramente inventar. Ela pretende fazer aparecer concretamente a realidade das relações sociais que determinam os indivíduos, mas que a ideologia dominante oculta varia ao nível do imaginário nas consciências individuais, pelo seu discurso político, moral e cultural.** A arte sociológica **visualiza as relações sociais que revelam a análise sociológica teórica e a prática.** Faz emergir suas estruturas abstratas à consciência de cada um, objeto do discurso sociológico, cego ideologicamente ao nível do cotidiano vivido. Esta **prática educativa subversiva** revela o funcionamento das relações sociais reais entre as categorias sociais, os modos de exploração, a lógica política dos sistemas dominantes de valores, a sua mistificação quotidiana, permitindo assim a cada um o exercício crítico de seu juízo e sua liberdade, em comparação com uma ordem social que se apresenta falsamente como natural e necessária. Esta **auto-gestão do pensamento** pode ser obtida graças ao efeito multiplicado de diferentes técnicas: deslocamento ou transferência de informação em comparação com seus lugares ou os apoios



de processo cultural pertencentes a níveis ou esferas sociais, normalmente divididos, passos sintéticos que provocam curto-circuitos subversivos em todos os lugares onde a ideologia dominante se divide e se separa cuidadosamente para evitar as confrontações dialéticas, em suma um desvio combinatório dos elementos culturais reais, pondo em causa a sua lógica social e, portanto, fazendo aparecer o que sua coerência deve ao poder político dominador e repressivo.

Questionamentos, debates, energizações, rupturas dos circuitos afirmativos de comunicação, provocações, recusas, ficções críticas contra-usos, anti-instituições podem constituir essa prática transformadora.

Não é apenas a ação direta, mas também uma experimentação de que o efeito parcial ou diferido é tão importante como o confronto com as hipóteses da teoria teórica de pesquisa de uma sociologia crítica.

A estratégia da arte sociológica. **Realismo e diversão** são seus dois princípios. **Prática especificamente contra as instituições em lugar do sistema dominante, que quer pôr em causa.** Constituído em coletivo, não só encontramos alguns indivíduos, mas também **somos confrontados constantemente com essas instituições, que são por um lado artísticas e culturais (galerias, museus, críticos de arte, revistas, bienais, feiras da arte, etc.), por outro lado político e administrativo (meios de comunicação, partidos políticos, sindicatos, municípios, políticas, organismos de controle, de censura, grupos de pressão etc.).** Os processos recuperadores do mercado da arte e a justificativa de nossas atividades por parte dessas diferentes instituições fazem problema. **Com relação ao mercado da arte, o coletivo tomou a decisão de não participar e contestá-lo radicalmente;** no que diz respeito às partes a ser realizada fora e questionar todos eles recusando os dogmas. Nossa função interrogativa crítica é contra toda militância.

A estratégia da arte sociológica visa descansar na permissividade da instituição artística, alargar a sua atividade a uma prática sociológica mais ampla do que a categoria da arte. O objetivo é colocar as mãos sobre o poder das instituições em vigor ou em repousar sobre alguns dos homens que exercem algumas responsabilidades lá, quer graças à lógica do poder adquirido, **para desviar este poder,** tão possível transbordar os processos de neutralização da ação que faz, em princípio, a execução institucional do microambiente da elite e devolver esse poder contra o sistema institucional que queremos questionar.

Em uma sociedade dominada por classe econômica e tecnocrática, à qual a maioria da classe média delegou seu poder político, é **possível repousar nossa estratégia sobre uma parte da classe intelectual que contesta o poder dos administradores e suas finalidades.**

O realismo da nossa estratégia implica constantemente um cálculo dos riscos no jogo das garantias institucionais, dos mecanismos de neutralização e recuperação e das possibilidades de experimentação ou de ajuste efetivo em questão. Se a curto prazo não é desprezível a longo prazo é uma perspectiva de esperança que necessariamente legitima toda vontade, como irrisório que parece transformar as relações sociais contemporâneas. **É talvez a vontade de continuar, apesar de tudo, que dará a sua força à nossa recusa de uma sociedade de homens / objetos controlados pela cibernética.** (FISCHER, FOREST, THÉNOT<sup>5</sup>, 1976, grifo nosso).

---

<sup>5</sup> O Manifesto Sociológico III Publicado no catálogo internacional - 37ª Bienal de Veneza, junho de 1976. <https://rigs.ufba.br/index.php/cppgav/article/view/3980/2922> acesso 10 jun. 2017.

Neste terceiro manifesto os autores propõem uma metodologia do fazer artístico sociológico. Afirmam, logo no início do texto, que não possuem a intenção de “propor novos modelos de organização social, mas exercer o poder dialético de um questionamento crítico” e, para isto, assumem que as práticas artísticas devem, fundamentalmente, criar mecanismos de desvios e, através destes mecanismos, mostrar a realidade social que a cultura dominante impede que seja vista.

Em resumo, para o coletivo da Arte Sociológica, a proposta metodológica nada mais é do que “inteiramente inventar” e assim “visualiza as relações sociais que revelam a análise sociológica teórica e a prática” permitindo que, aqueles que não conseguem visualizar as reais estruturas e mecanismos de opressão social, consigam fazê-lo através do que os autores chamam de “auto-gestão do pensamento”, uma vez que a prática da Arte Sociológica, para eles, seria na verdade uma prática educativa subversiva e, esta prática, permitiria em fim o exercício crítico da lógica política dos sistemas dominantes visando a liberdade.

Apontada a proposta metodológica, o coletivo apresenta a estratégia da Arte Sociológica, o “realismo e a diversão”, afirmando a necessidade de crítica ao poder estabelecido pela instituição da arte, assim como, o local da arte, as galerias e os museus, no entanto, não aprofundam sua proposta, deixando em aberto qual de fato seria a metodologia do fazer da Arte Sociológica.

A elaboração metodológica que Fischer, Forest e Thénot se propuseram a fazer, nos manifestos, fica no ar. Os autores apresentam algumas ideias do que seria a metodologia, no entanto, ela não é concluída o que não desvaloriza as profundas análises feitas sobre o fazer artístico. O sentimento é que eles abriram os caminhos para muitos artistas pudessem repensar a Arte, possibilitando novos caminhos e trajetos que devem ser percorridos pela Sociologia também.

### **1.3 Da Arte Sociológica à Arte Socialmente Engajada**

A Arte Sociológica foi um grande avanço para o engajamento político, abrindo portas e pensamentos para novas formas de utilização da arte como ferramenta política, no entanto, muitas discussões sobre o engajamento artístico tangenciam também as relações entre problemas estéticos e conflitos ideológicos. É inevitável,

em uma análise sobre o engajamento artístico, as considerações a respeito da socialização e da compreensão dos conteúdos abordados.

Isto posto, é possível entender que, um aspecto essencial da Arte Socialmente Engajada, está na profundidade com que ela provoca reflexão sobre os “sistemas contingentes que gerenciam a vida” (JACKSON, 2011, p. 29). Chaves e Ribeiro (2014), concordam com este pensamento, em seu artigo *Arte em Herbert Marcuse: formação e diligência à sociedade unidimensional*, fazem importantes considerações a respeito do potencial crítico da arte e, principalmente, da sua capacidade de comunicar verdades que não são comunicáveis de nenhuma outra forma.

A presença da sociedade está na arte como matéria prima, como historicidade do material conceitual, linguístico e sensível, como campo de possibilidades concretamente disponíveis de luta e libertação e como posição específica da arte na divisão social do trabalho. A arte paga tributo ao que existe, mesmo em sua negação. Só como parte do que existe pode falar contra o que existe (CHAVES; RIBEIRO, 2014, p.16).

Marcos Napolitano (2011), em seu artigo *A Relação entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico-Metodológica*, aponta uma relação histórica fundamental para a compreensão da função do artista engajado.

A tradição acadêmica francesa tende a plasmar o conceito moderno de “intelectual” à própria ideia de engajamento, à medida que o intelectual é definido como aquele que coloca sua palavra “lítero-jornalística” a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas. O marco histórico-genético desta categoria seria o caso Dreifuss no final do século XIX (WINOCK, 1999), quando as elites culturais francesas assumem uma postura cívica, negando a tradição clássica do intelectual como clérigo ou burocrata neutro e consagrando as atividades dos intelectuais voltadas para o público. Assim, a produção e atuação de jornalistas, escritores e artistas em geral voltam-se não apenas para o enriquecimento de uma vida interior – “espiritual” – mas também para intervir no mundo. Nesta vertente temos a negação do intelectual ascético, de inspiração clerical voltado para as “coisas do espírito”, defendido tardiamente por Julien Benda no seu clássico *La Trahison de Clercs*, de 1928. (NAPOLITANO, 2011, p. 19)

Napolitano define então a diferença entre “arte militante” e “arte engajada” considerando que a arte militante é expressada pela mobilização de consciências e paixões onde há, primordialmente, a incitação à ação em favor ou contra as mais variadas questões políticas e sociais. A definição de arte engajada perpassa, o que Napolitano (2011, p. 20) define como “o empenho do artista em prol de uma causa

ampla, coletiva e ancorada em um objetivo moral e ético”, que permite sobretudo a reflexão do espectador.

Tal definição não é separada das duas formas de engajamento da arte que as distanciam, na verdade a definição apenas aponta particularidades no objetivo de cada criação artística. Importa lembrar que uma mesma obra pode conter os dois objetivos concomitantemente, e para além do termo “engajada” ou “militante”, os conflitos metodológicos, da arte com teor político, perpassam questões entre autonomia e heteronomia, questões entre o universal e o particular, e sobretudo a capacidade e a percepção da linguagem crítica do artista.

Apesar da grande contribuição que fazem para o contexto histórico da ASE, seus autores não conseguiram avançar para além das questões quanto as críticas ao mercado e ao circuito institucional da arte, já assumido anteriormente pela Sociologia da Arte (AZEVEDO; PELED, 2015, p. 498).

Azevedo e Peled (2015), a partir de Pastenak (2012), para quem alguns movimentos e práticas artísticas iniciados na década de 1990 podem ser citadas como precursores da ASE que contribuíram para ampliar poéticas artísticas: além de Duchamp, supracitado, os movimentos do Dadaísmo e do *Fluxus*; a escultura social de Joseph Beuys; os *happenings* de Allan Kaprow; as intervenções de Gordon Matta-Clark; o movimento Tropicália, de Lygia Clark e Hélio Oiticica; o *community based public art*, de artistas como Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles e Rick Lowe.

Para entender a contribuição dos movimentos mencionados a ASE, é importante relembrar, brevemente, quais foram esses movimentos e principalmente a ideologia por trás deles. Cavrell (2011) apresenta o Dadaísmo como movimento que questionava a arte em todos os seus aspectos e repensava também as ações de um artista. O Dadaísmo surge na Itália em 1909 e tem seu auge entre 1916 e 1922.

Para os Dadaístas, a arte havia se tornado banal e insignificante. O que quer que fosse Arte, os Dadás eram contra. Coincidente com a Primeira Guerra, as atividades do grupo se alimentavam de ideias originadas a partir da cena cultural e social da época. O grupo se revoltou contra quase todas as organizações e instituições, demandando ao público para despertarem e tomarem como ofensa a decadência da educação em arte, além de questionarem o bom gosto e o que fosse aceitável em qualquer área. As ações dadaístas na Alemanha eram particularmente políticas, empregando manifestações abusivas e sátiras cáusticas para criticar atividades políticas. Em Berlim, o movimento estava determinado a banir o Expressionismo, colando cartazes nas ruas cujos slogans diziam: “O Dadá lhes chuta o traseiro e vocês gostam” (CAVRELL, 2011, p. 2).

O *Fluxus* tem grande relevância no cenário da arte por ter promovido a experimentação no contexto artístico. Cavrell (2011) apresenta o *Fluxus* como um movimento de grande relevância na década de 1960, semelhante ao Dadaísmo no que se refere a pauta poética, no entanto, muito diferente quanto a forma de lidar com esta pauta. O Dadaísmo era radical em suas movimentações, enquanto o *Fluxus*, utilizava variadas possibilidades artísticas. O grupo apresentava diferentes ângulos da arte, uma vez que acreditavam que a arte é em si uma ação inerente ao comportamento do cotidiano humano.

Joseph Beuys (1921-1986) é também um dos grandes nomes em torno do caminho percorrido pela arte. Sua principal contribuição, para a arte social, repousa no conceito de escultura social. Para Beuys, a arte deveria caminhar em todos os âmbitos da vida humana, tocar o interior de cada indivíduo e com isso utilizar o potencial transformador da realidade que a arte possui. A escultura, para o artista, não era um objeto físico em si, ao contrário, tocava todas as esferas sociais como a esfera política, cultural, educacional, todas as formas de organização social, sendo em fim a escultura social o próprio pensamento humano (BEUYS *apud* TESSLER, 1996, p. 45).

Beuys também propunha uma aproximação, da arte com a vida, através da relação da arte com os mais simples fazeres humanos e a utilização do fragmento de realidade no fazer da arte. O artista afirmava que

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou um escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que ai se encontra, aquela da dignidade do homem (BEUYS *apud* TESSLER, 1996, p. 61).

Tessler (1996), ao analisar a vida e a obra de Beuys, aponta a similaridade das obras do artista com as obras de Duchamp, assim como, a própria participação de Beuys no coletivo *Fluxus*. Joseph Beuys permitiu a percepção da arte como uma estrutura aberta a intervenções e discussões. Para o artista alemão, a arte deveria ter como função principal aguçar os sentidos e a percepção humana e permitindo ao ser humano ampliar e até mesmo descobrir novos órgãos de sentido.

Sneed (2011) apresenta obras e criações de Allan Kaprow (1927-2006) e seu pioneirismo no desenvolvimento da arte da performance. O artista teve forte influência no campo da arte nos anos 1950 e início dos anos 1960. Kaprow deu os primeiros passos do que, posteriormente, seria chamado de “Ambientações” e “*Happenings*”.

Durante a década de 1970, o artista, mudou suas práticas para obras as quais ele nomeou “Atividades”, obras relacionadas ao “mundo real” e que não eram orientadas ao público e, por isso, destinadas à exploração pessoal das atividades da vida cotidiana.

*Happenings* não têm “nenhum plano, nenhuma ‘filosofia’ óbvia, e concretizam-se de forma improvisada, como o jazz... “Eles envolvem o acaso e comportam possíveis falhas, tornando-os mais parecidos com a vida do que com a arte. Da mesma forma, ao contrário dos objetos de arte, eles não são mercadorias, mas eventos breves, que não podem ser repetidos. Além disso, os happenings devem “eliminar a arte e qualquer coisa que remotamente a sugere, assim como evitar as galerias de arte, teatros, salas de concerto e outros empórios da cultura” Assim como os happenings deveriam renunciar às convenções artísticas, eles deveriam também renunciar às convenções teatrais. Ao contrário das peças de teatro, eles não deveriam ser ensaiados ou encenados por profissionais. Acima de tudo, “a ideia de audiência deve ser eliminada completamente”, escreve Kaprow em 1966, para que “todos os elementos - pessoas, espaço, os materiais particulares e características do ambiente, o tempo - possam ser integrados ... fazendo com que o último vestígio da convenção teatral [desapareça]” (SNEED, 2011, p. 172).

Solfa (2009) aborda a vida e obra de Gordon Matta-Clark que, nos anos 1960, inicia uma caminhada rumo a novas possibilidades para a arte. Foi a partir de uma pesquisa feita pelo artista, para cozimento de materiais, que o permitiu repensar a relação do cotidiano com a arte, elaborando uma crítica as atividades automatizadas do dia-a-dia. A autora mostra que Matta-Clark, arquiteto de formação, desenvolveu o que parecia ser “uma atividade artística dedicada a minar os próprios fundamentos da arquitetura” (p. 421).

Matta-Clark utilizava o cotidiano porém, re-significava seus lugares. A atividade de cozinhar, por exemplo, toma grande espaço em suas obras. Para ele, cozinhar era muito além do preparar o alimento, cozinhar era a possibilidade de exercer uma atividade para além do espaço privado, podendo ser uma atividade coletiva, lúdica e até mesmo artística. Um exemplo deste pensamento foi a colaboração em uma mostra de Alana Heiss, em que Matta-Clark assou um porco debaixo da ponte do Brooklin e convidou os participantes para uma refeição coletiva. Matta-Clark atuou fortemente na re-significação dos espaços urbanos, privados ou não. Engajou-se contra todas as possibilidades de castração da liberdade nos usos destes espaços, dando assim, mais um fôlego e possibilidade para a arte política.

Hélio Oiticica e Lygia Clark são os expoentes da arte experimental no Brasil, afirma Sperling (2015). O autor apresenta o movimento Tropicália como diferenciado

na arte brasileira por sugerir a participação do indivíduo e, assim, a ativação do corpo como sendo a única forma de desnaturalização de hábitos e “descolonização do imaginário”. Desta forma, a ação do sujeito “torna-se uma totalidade sensorial, significativa e política” (SPERLING, 2015, p. 27). Além disso, a ideia da obra como organismo vivo e da sua interação com o local e a arquitetura, onde os artistas assumem o espaço estruturado e aberto como sendo o único campo para a atuação da dimensão política.

Oiticica e Clark repensaram a arte política no Brasil e com isso reconfiguraram muitas possibilidades artísticas e metodológicas quanto ao fazer da arte e o local da arte, interagindo arte, arquitetura e política. Sobre esta particularidade Sperling afirma

A reproposição da arquitetura em Oiticica e Clark, germinada na reconsideração da ação artística, estrutura-se no reposicionamento de três aspectos fundamentais: o espaço, o tempo e a relação obra-espectador. O primeiro desloca-se do espaço geométrico da representação para o espaço topológico de relações. O segundo desloca-se do tempo como permanência da obra para a efemeridade da ação-interação do participante. O terceiro desloca-se da obra destinada a um espectador passivo para um campo ativado pelo participador-atuante (SPERLING, 2015, p. 31).

Os artistas e movimentos, abordados acima, abriram caminho para mudanças ainda maiores no campo da arte e foram os precursores do que hoje chamamos de Arte Socialmente Engajada. Com todos os novos rumos, possibilidades e o surgimento de novas formas de fazer arte é necessário também compreender os diferentes formatos existentes e suas flexibilizações quanto a produção artística. Estes diferentes termos são abordados por Azevedo e Peled possibilitando uma melhor compreensão das variadas possibilidades existentes para a Arte Sociológica.

(...) a estética relacional, em Nicolas Bourriaud (2009a); a estética social, em Lars Bang Larsen (2000); o contexto dialógico da arte, em Kester (2004); a “new genre public art”, em Suzanne Lacy (1995); a “littoral art”, em Bruce Barber (2013); a “art in the public interest”, em Miwon Kwon (2002); além de outras propostas como “community-engaged art”, “community (based) art”, “social justice art”, “social practices”, “experimental dialogic art”, “participatory, interventionist, research-based e collaborative art” (AZEVEDO; PELED, 2015, p. 497).

Além dos termos mencionados, um termo que surge na década de 1990 e que vem ganhando cada vez mais destaque no cenário da arte mundial é o ‘artivismo’. Vanessa Benites Bordin (2015), em seu artigo *Artivismo – borrando fronteiras entre*

*vida e arte*, apresenta o surgimento do termo a partir das mudanças tecnológicas dos anos 1990 que permite a ampliação do potencial de artistas políticos através dos recursos dos meios de comunicação de massa. Para Bordin foi a internet e as conquistas tecnológicas que permitiram as mais diferentes e inusitadas práticas artivistas. A autora cita Diana Taylor, Taylor professora da Universidade de Nova York, que assume essa relação:

O termo artivismo, a primeira vez que escutei foi com Ricardo Dominguez<sup>6</sup>, que vem de hacktivismo, com interrupções artivistas feitas principalmente pela internet. E a diferença entre o hacktivista e o hacker é que o hacktivista não danifica seu computador. E no caso do artivismo, a arte serve muitas vezes como proteção para o artivista (Diana Taylor apud, Bordin, 2015, p. 128).

É necessário destacar o termo artivismo, mesmo que não seja este o termo desta dissertação, pela representatividade que tem no campo, aqui analisado, do fazer político e artístico concomitantemente. O antropólogo português Paulo Raposo (2015) faz importantes considerações ao termo, e o define

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas (...). A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (RAPOSO, 2015, p. 5).

Azevedo e Peled (2015, p. 497) usam o termo “artevismo”, uma junção de arte social e o ativismo cultural, como “formatos híbridos de ativismo político desdobrados em práticas interdisciplinares e estratégias artísticas que inscreveram a arte (...) em contextos sociais e políticos específicos, como uma forma de estetizar a política e a ação social”.

Todos estes termos, supramencionados, servem aqui para percepção das variadas nuances existentes, as ricas possibilidades, e também as dificuldades de

---

<sup>6</sup> Artivista e professor da Universidade de San Diego, EUA.



demarcar apenas um contorno para a arte política. Ressaltamos com isso que o termo utilizado nesta dissertação é Arte Socialmente Engajada.

Serão agora elaboradas algumas características da Arte Socialmente Engajada, a partir da pesquisa de Azevedo e Peled (2011), que tomaram como base estudos de Felshin (1995), Kester (2004), Bourriaud (2009) e Thompson (2012) e podem ser resumidas a seguir. Pretende-se, no próximo capítulo, aprofundar cada uma delas e ilustrar cada característica com trabalhos de artistas sociais.

A ASE configura-se por ser práticas com temporalidade particular; muitas propostas valorizam o momento ao vivo, no entanto, existem trabalhos que podem durar dias ou anos. Utilizam épocas e contextos sociais específicos; são práticas colaborativas e dialógicas que estimulam participação entre artista e entre artista(s) e o público; utilizam-se de estratégias informais e democratizantes de divulgação; usam materiais baratos, reprodutíveis e impermanentes; propõem, com frequência, a expansão de fronteiras estéticas e de experiência visuais, ampliando a perspectiva ocularcêntrica da arte; propõem a ênfase em ideias – ou seja não são *object orientated*: usam com frequência o corpo do artista como obra e elemento de resistência assumindo elementos de risco e aproximando a arte da vida; interessam-se por elemento de questionamento ou protesto contra padrões de comportamentos; as práticas nem sempre seguem um roteiro fechado e ocorrem, com frequência, em espaços variados, nem sempre aqueles conhecidos como espaços formais ou legitimados pela arte (galerias e museus).

Ressalta-se também a pluralidade de propostas. É necessário endossar que a ASE não possui amarras quanto ao modelo ou formato de execução para existir. Mantém sempre forte a sua característica de promover a crítica social e legitima todas as mais variadas formas de executá-la. A *performance*, por exemplo, é uma das ferramentas das quais a ASE utiliza para provocar o seu expectador e levá-lo a reflexão, porém a variedade de possibilidades é enorme. Outra questão importante diz respeito a discussão que envolve o objeto (objetivo) final da arte que se pulveriza na Arte social. Azevedo e Peled (2015) afirmam que:

Essas práticas podem ser percebidas como processo e não como resultado orientado para um objeto. É recorrente o desejo de expandir as fronteiras estéticas e a ênfase em ideias que vão além da forma física ou da definição e da experiência visuais. Também é comum o uso de materiais baratos, reprodutíveis e impermanentes, e não prevalece a preocupação central de

dispor obras de arte ligadas ao sentimento de aquisição de um território ou de resultados pictóricos, esculturais ou estéticos que estreitam o espaço das relações. A arte que enfoca as interações humanas passa a se constituir um interstício social e político, questionando as bases de uma sociedade civil que se desenvolveu a partir da ideia de propriedade e posse de território (2015, p. 502).

Ironicamente, apesar do foco social dos seus trabalhos, a crítica inicial dos artistas socialmente engajados estava ligada ao pouco acesso de seus projetos; uma forma de elitismo da arte e na dificuldade de se propor arte e cultura para todos. O elitismo dos países desenvolvidos, a elaboração de materiais artísticos de alto valor e a localização da arte dentro dos museus, pouco frequentados pela grande massa da população, foram pontos altamente criticados por artistas nacionais e internacionais nos anos 1950, 1960, 1970.

A Arte Socialmente Engajada não permite apenas a existência de críticas sociais, consegue ir além permitindo, sobretudo, uma nova relação do próprio ser humano com as obras de arte, tirando a arte do objeto inanimado acessando o próprio corpo como obra, e a experiência como produto final do trabalho do artista.

Yoko Ono, em breves palavras, expressa seu incômodo com a arte pela arte em si, expressando a ausência de significado e de propósito na criação desmedida de objetos ao invés de significados.

Artistas não estão aqui para destruir ou para criar. Criar é uma coisa tão simples e natural de se fazer quanto destruir. Todo mundo na terra tem criatividade. Até uma dona de casa pode criar um bebê. As crianças são tão criativas quanto as pessoas que a sociedade considera artistas. Artistas criativos são bons o suficiente para serem considerados crianças. Os artistas não devem criar mais objetos, o mundo está cheio de tudo o que precisa. Eu estou entediada com artistas que produzem enormes amontoados de esculturas, ocupando um grande espaço com elas e pensam que fizeram algo criativo, permitindo apenas que as pessoas aplaudam o amontoadado. Isso é puro narcisismo. Por que não permitem pelo menos que as pessoas as toquem? Dinheiro e espaço são desperdiçados com projetos desse tipo quando existem pessoas morrendo de fome e pessoas que não têm espaço suficiente para dormir ou respirar (Yoko Ono *apud* PITHON, 2006, p. 33)

Nina Felshin (1995), em sua marcante obra intitulada *“But is it art?”*, mostra que a as novas formas de engajamento artístico permitiram, através da participação, que indivíduos comuns ganhassem voz, representatividade, visibilidade e, principalmente, o conhecimento de que são parte de algo muito maior. A autora afirma que este processo permitiu que questões pessoais se tornassem questões políticas, e utiliza a

afirmação de Jeff Kelley que diz que o “processo de diálogo transforma tanto o artista quanto o participante” (p.12).

Há uma grande mudança nas agendas artísticas e cada vez mais temas do cotidiano e problemas sociais ganham espaço nos debates artísticos assim como nas obras como abordam os autores do artigo *Arte & Política: Tessituras do Urbano*.

O movimento feminista, a nova configuração imperialista do capitalismo e os debates sobre gênero, classe e raça, apenas para citar alguns, estabeleceram, de certo modo, a agenda artística desde a década de 1970, uma vez que diversos artistas estavam envolvidos com as causas e as discussões de grupos e movimentos sociais. Este atrelamento de participação política tem pautado a produção cultural nas últimas décadas, agindo sobre as esferas local e global (ALVES; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2014, p. 29)

Ao analisar os contornos da arte política, os autores supracitados, constataam que, comum a todas as manifestações da arte política, não importando qual temática esteja sendo abordada, “o senso de resistência, traduzido em ações que complementam o discurso do artista ativista” transformando a própria existência da arte e assim não se satisfaz apenas em “ser arte, mas está imbuída de um significado maior” (2014, p. 2014).

Toda a movimentação artística, de crítica social e política, tem uma característica comum a qual Felshin (1995, p.10) constata ser dada pelo “auge de uma vontade democrática de dar voz e visibilidade aos privados de direitos, e de conectar a arte com um maior público”. Além disso, a autora também aponta as ações dos artistas como dadas através de práticas discursivas e híbridas.

Para Felshin (1995), a arte contemporânea produzida coletivamente permitiu um novo vigor aos impulsos estéticos, sociopolíticos e tecnológicos dos artistas nos últimos anos no intuito de “[...] desafiar, explorar ou apagar as fronteiras e as hierarquias que definem tradicionalmente a cultura tal e qual esta é representada pelo poder” (p. 74).

Na obra de Nato Thompson (2012), *Living as form – Social Engaged Art 1991 a 2011*, é possível ver que a arte alcança as relações humanas com o cotidiano, o vínculo entre arte e vida. Nesse sentido, a frase do artista Jeremy Deller citada por Thompson (2012., p. 17) - “*I went from an artist who make things, to an artist who make things to happen*” (eu deixo de ser um artista que faz coisas, para ser um artista

que faz coisas acontecerem)<sup>7</sup>, corrobora com as novas concepções da arte para a vida e não apenas a arte que cria objetos para o mercado e para a contemplação. Outra forma de questionar o papel da arte aparece através do pensamento de Michael Foucault também citado por Thompson (2012, p. 17) “[...] *couldn't everyone's life become a work of art? Why should the lamp or house be an object, but not our life?*” (Não poderia a vida de todo mundo se tornar uma obra de arte? Porquê um abajur ou uma casa são objetos de arte, mas não a nossa vida?).

Muitos artistas desejam o entrelaçamento cada vez mais recorrente da produção de arte com a própria existência social. Thompson (2012) apresenta em sua obra um forte questionamento dos artistas através da busca por novas ressignificações da vida - “*what is meant by living?*” (p. 21) – e, na busca por entender o significado não da vida, mas do estar vivo, mostra que a relação artista-obra sofre profundas mudanças das quais muitos artistas não queriam, no pós guerra fria, produzir obras que fossem objetos, e sim que projetassem uma experiência e fossem, em si, também um projeto artístico.

Apesar de poucos sociólogos discutirem a Arte Socialmente Engajada, a Antropologia parece já ter despertado o interesse de críticos e estudiosos da Arte. Hal Foster (1996) propõe um novo olhar para a intervenção do artista quando esse passa a incorporar práticas tradicionalmente vinculadas ao campo da Ciências Sociais. Para o crítico de arte estadunidense, são várias dimensões que justificam este interesse mais recente da Antropologia que confere a essa ciência um *status* de vanguarda nas artes.

Primeiro, Foster refere-se a Antropologia como ciência da alteridade, e tradutora da prática artística e crítica do discurso. Foster identifica seu olhar para “um outro cultural ou étnico” como decisório para o desenvolvimento de práticas artísticas que assumem características interdisciplinares inerentes a Antropologia. Nessa abordagem surge uma troca de interesse do sujeito do projeto artístico: de um sujeito definido em termos de relação econômica (como no caso da arte política) para um outro sujeito definido em termos de sua identidade cultural. Depois, o crítico referencia a Antropologia como disciplina que considera a cultura como seu objeto e este campo expandido de referências é o domínio da teoria e da prática pós-moderna, atraente para estudos culturais em geral e também as artes. A seguir, ele destaca o caráter

---

<sup>7</sup> Todas as traduções desta dissertação são livres feitas pela própria autora.

contextual da etnografia, uma demanda que artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes que almejam desenvolver um trabalho de campo no dia-a-dia. Por fim, Foster ressalta o elemento auto crítico da Antropologia que permite a reflexividade do etnógrafo, outra dimensão ansiada pelos artistas contemporâneos.

Foster (1996) dá atenção especial as práticas de *site-specific art* - que têm o local/ cultural como ponto de partida da análise artística (e antropológica) - e aborda as tensões que surgem quando a arte tenta seguir os princípios etnográficos de observador participante. Para ele, a reflexividade é essencial para o artista, para que esse não passe a sofrer de um 'excesso' de identificação (*over identification*) com o outro que venha a comprometê-lo ou aliená-lo.

No próximo capítulo serão abordados variados projetos de arte social ao redor do mundo e como artistas utilizam de diferentes metodologias para produzir questionamentos e experiências. Dessa forma, acredita-se que será possível aprofundar as características aqui exploradas.

#### **1.4 A Arte Socialmente Engajada**

Foi apresentado, anteriormente, alguns movimentos artísticos que buscaram aproximar a arte da vida cotidiana, ressignificando, repensando e questionando os sistemas vigentes. Agora a ASE será ilustrada através de ações de artistas de vários países em diversos contextos. A primeira percepção é: falar de arte política, é falar de conflitos sociais, é falar de incômodos e tentativas de ruptura, de formas de revolução e luta.

O que está por trás das movimentações artísticas a exemplo do grupo 3NÓS3 e a intervenção *Ensacados*? Porque coletivos de arte? O que fez e o que faz com que pessoas, muitas vezes desconhecidas, se unam por uma causa? O que move o ser humano em determinados contextos, e não em outros? Por que sair das galerias rumo aos espaços públicos? Porque deixar de criar apenas objetos para criar contextos? Muitas perguntas podem ser feitas e não haverá uma só resposta, entretanto, é possível analisar as características comuns ao engajamento artístico ao redor do mundo.

Nina Felshin (1995) constrói importantes relações sobre o engajamento artístico ao longo de sua obra *But is it Art?* e, a partir dessas relações, é possível

compreender quais caminhos a arte tem percorrido nos últimos anos. A força e a potência crítica que a arte exerce, frente aos diversos problemas sociais que aborda, podem e devem ser mais exploradas.

Para começar, é preciso entender a relação do artista engajado com os acontecimentos a sua volta e, para Felshin (1995), as transformações no fazer da arte podem ser explicadas através do entendimento dos fatores políticos, nas quais estes indivíduos cresceram. Trata-se de uma geração que cresceu em um momento do que ela designa por “decade of conformity and a Cold War-derived fear of the ‘Other’” (p.13). Para a autora foi a passividade na qual foram criados, durante a guerra fria, que os fizeram questionadores, germinando assim, os discursos anti-guerras, questionamentos ambientais, raciais, sexuais e liberdade entram em cena permitindo voz aos que nunca antes a tiveram.

Felshin (1995) destaca a influência que a tecnologia, através da mídia, teve por trás dos movimentos de ativismo político, assim como o aprendizado obtido através do movimento dos direitos civis, onde foi constatado que a mídia era a alavanca que movia o mundo com a manipulação em massa cada vez mais latente. A autora aponta o termo “ativismo cultural” que Brian Wallis define por ser justamente os usos dos meios culturais na tentativa de causar efetivas mudanças sociais. Entender a mídia e, principalmente, utilizá-la a seu favor foi um grande ganho para artistas ativistas, principalmente, pela importância que a mídia passaria a ter a partir dos anos 80 tornando-se “a *national cultural obsession*” (p.16).

Os coletivos de arte surgem da urgência de conectar a arte com a vida. Eclode, entre a década de 1960 e 1970, o que Felshin chama de arte de performance, definida como efêmera, interdisciplinar, híbrida e com grande potencial pela capacidade de se conectar com seu expectador. Possui, também, a capacidade de ir além das fronteiras da estética, oriundas da arte visual e dos recursos tradicionais do teatro.

A autora Também apresenta a arte feminista, orientada pela afirmação “*the personal is political*”, formato que também se apropria das características da performance. No entanto, assume uma posição de maior diálogo e participação com constantes questionamentos sobre as premissas sociais e estéticas. Para Felshin, os ativismos artísticos permitiram – não o surgimento de um novo público para a arte – mas sim a democratização, do que antes era extremamente excludente e inacessível, para a maior parte da população.

Apesar de seu surgimento ter ocorrido no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, a autora afirma que, apenas a partir de 1980 é que de fato o ativismo artístico se tornou efetivamente forte. Justifica-se, as dificuldades iniciais de consolidação deste formato artístico, as grandes forças conservadoras, tanto no mundo político quanto no próprio meio da arte. Importante lembrar que os movimentos ocorreram por ambos ativistas de esquerda e de direita. Não foram movimentos restritos e sim abrangentes de modo geral pelas temáticas que abordaram, seja por defender ou atacar estas temáticas.

A aceitação institucional da arte política tem seu ápice em 1993, quando o *Whitney Museum of American Art* dedica todo seu prestígio a *Bienal Exhibition* para todas as formas de arte socialmente engajada (FELSHIN, 1995, p. 25).

É imprescindível pensar as relações de poder e as configurações que este poder exerce no campo da arte. O coletivo *Group Material*<sup>8</sup> apresenta três importantes questionamentos sobre o conceitualismo da década de 1970, assim como, o pós-modernismo dos anos 1980: “O que as políticas informam sobre as compreensões da arte e da cultura? Quais interesse são atendidos por estas convenções culturais? Como a cultura é criada, e para quem ela é criada?” (MATERIAL GROUP, *apud* FELSHIN, 1995, p. 26). Felshin resume o que estaria no centro das ambições dos artistas socialmente engajados

Para os ativistas, não se trata de uma simples questão de adotar formas de arte mais inclusivas ou democráticas de estratégias estéticas, ou de abranger questões sociais e políticas em crítica as representações no mundo da arte. Pelo contrário, os artistas ativistas criaram uma forma de cultura que adapta e aciona elementos de diversas formas de prática de crítica estética, unindo os organicamente através dos elementos de ativismo e organizações comunitárias. Não contentes em simplesmente fazer as perguntas, estes artistas engajaram-se em ativar um processo ativo de representação, buscando principalmente empoderar indivíduos e comunidades e posteriormente estimular mudanças sociais (1995, p. 26).

Apesar da ousada tentativa, a autora também questiona se houve ou não sucesso, mas principalmente, questiona se é possível medir o sucesso ou o fracasso proveniente de uma tentativa de estimular diálogos, questionamentos, aumento de

---

<sup>8</sup> *Group Material* foi um coletivo de arte atuante, em Nova York – EUA, ao longo dos anos 1989 à 1996, composto majoritariamente por Julie Ault, Tim Rollins e Mundy Mc Loughling, e alguns outros no decorrer de sua existência como coletivo. Coletivo questionou questões políticas e culturais envolvendo a AIDS, o próprio campo da arte e outros assuntos relativos.

consciência e empoderamento coletivo. Para a autora é importante que os artistas estabeleçam formas de mensurar as relações entre os projetos artísticos, assim como as comunidades envolvidas, visando compreender as possíveis mudanças que os projetos artísticos provocam a longo prazo, algo que, vem de encontro com o pensar metodológico que a Sociologia poderia agregar ao fazer artístico, pensamento que também norteia esta dissertação.

Felshin questiona também qual seria o futuro do ativismo artístico, e afirma que, a única possibilidade que existe é a de especular que ele estará ligado a questões das arenas políticas, uma vez que, a sociedade continua com suas contradições sociais polarizadas quanto aos que são ouvidos e os que são silenciados, os que possuem poder e os que não possuem.

Foi apresentado algumas das características principais da ASE que serão, a seguir, detalhadas para melhor compreensão. Resumidamente estas características são: diferentes temporalidades; contextos sociais; a colaboração; estratégias informais e democráticas; expansão de fronteiras estéticas; a ênfase em ideias; o uso do corpo do artista; protesto; variados espaços. Importa ressaltar que em muitos casos uma mesma obra possui várias das diferentes características apresentadas.

#### **1.4.1 Gran Fury**

No final dos anos 1980, artistas americanos residentes em San Diego, conseguem atrair grande visibilidade aos seus trabalhos que ressaltavam a ausência de reconhecimento e dos direitos dos imigrantes ilegais, assim como a violência sofrida pelos mesmos, principalmente pelas mulheres. Para Robert L. Pincus (1995) o sucesso quanto a repercussão do movimento se dá pela elaboração de obras em espaço público, afirmando que, se tivessem sido criadas para as galerias, rapidamente seriam esquecidas. Para o autor os artistas, David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco, sabiam disso quando criam o pôster intitulado *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* e colocaram como um anúncio em cem ônibus ao longo de um mês.

Durante uma entrevista, em 1988, os artistas declararam que a intenção da obra era reinterpretar o espaço do comercial que alcança grande parte da população, e com isso, provocar reflexões sobre a realidade civil e os problemas dos imigrantes.



A ação foi feita no mesmo momento em que a cidade de San Diego sediava os jogos do *Super Bowl*, um dos eventos mais tradicionais dos Estados Unidos, transmitido por todos os meios de comunicação. O coletivo criticou a intensão dos governantes em esconder e mascarar os problemas da cidade, no entanto, eles viram a oportunidade de transferir os holofotes dos jogos para os problemas civis com suas intervenções.

De início os cartazes ocupavam apenas o espaço de propaganda comum nos ônibus. Não era possível prever como seria a repercussão que a obra provocaria e as discussões que geraria, no entanto, sabiam que os rádios, jornais e televisões estavam voltados para San Diego e, de alguma forma, os cartazes seriam vistos.

**FIGURA 6 – *Welcome to American's Finest Tourist Plantation***



Fonte: <http://visarts.ucsd.edu/faculty/louis-hock> acesso em 13 out. 2017.

**FIGURA 7 – *Welcome to American's Finest Tourist Plantation – Ônibus***



Fonte: <http://visarts.ucsd.edu/faculty/louis-hock> acesso em 13 out. 2017.

Os ônibus circulavam pela cidade com o anúncio, da mesma forma que circulavam com qualquer outra propaganda, cumprindo o objetivo do coletivo de arte sendo “*advertisement for itself*” (AVALO, *apud* PINCUS, 1995, p. 33). Inicialmente foram colocados 100 pôsteres, no entanto, se tornaram milhares de reproduções quando alcançaram as capas de diversos jornais americanos. Apesar da tentativa de tirar os pôsteres de circulação, a repercussão foi imediata. A ação provocou muitos diálogos e debates, em coberturas locais e nacionais, sobre os problemas referentes aos imigrantes e da economia local da cidade de San Diego.

David Avalos, um dos criadores do projeto, faz algumas importantes observações sobre o objetivo de seu trabalho, que corrobora com um fator importante para a ASE: olhar além do óbvio; dizer o não dito; ressaltar o que, por ser tão comum, não é enxergado caso não haja uma intervenção.

Meu interesse é olhar o sistema, quando, metaforicamente, ele é um cachorro que morde o próprio rabo, quando são forçados a se auto confrontarem. Meu trabalho olha para os pontos cegos criados quando o sistema olha para si mesmo (AVALO, *apud* PINCUS, 1995, p. 36)

**FIGURA 8 – *Welcome to American’s Finest Tourist Plantation – Jornais***



Fonte: <http://oac.cdlib.org/ark:/13030/hb4x0nb5q6/?brand=oac4> acesso em 13 out. 2017.

Pincus (1995) afirma que nenhum outro grupo de arte conseguiu tamanho sucesso quanto a repercussão e a provocação de debates como David Avalo, Luis Hock e Elizabeth Sisco conseguiram com seus pôsteres. Os maiores e mais importantes jornais do país, os programas de televisão, assim como programas de

<sup>9</sup> Uma propaganda por si mesmo.

rádio, debateram sobre o assunto por vários dias, não só sobre o trabalho dos artistas, mas principalmente, sobre o problema social por eles exposto.

No segundo capítulo da obra *But Is It Art?*, o autor Richard Mayer (1995) aborda a luta contra a epidemia da AIDS e como os artistas se mobilizaram em prol de proporcionar diálogos e debates contra o preconceito existente. Neste engajamento artístico se destaca o grupo *Gran Fury*, que se auto descreve como “um bando de indivíduos unidos pela raiva e dedicados a explorar o poder da arte na luta pelo fim da crise da AIDS” (MAYER, 1995, p. 51).

Nós não precisamos de um renascimento cultural; nós precisamos de uma ativa prática de participação cultural na luta contra a AIDS. Nós não precisamos transcender a epidemia; nós precisamos acabar com ela (DOUGLAS CRIMP, *apud* MAYER 1995, p. 51).

O trabalho intitulado *Kissing Doesn't Kill* contava com pôsteres com três casais inter-raciais vestidos com cores fortes em um contraste monocromático. A primeira percepção é de um comercial de roupa como outro qualquer, no entanto, dois dos 3 casais dos pôsteres são do mesmo sexo com o slogan “*Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*”<sup>10</sup> contendo ainda, em letras menores “*Corporate Greed, Government Inaction, and Public Indifference Make AIDS a Political Crisis*”<sup>11</sup>.

**FIGURA 9 – *Kissing Doesn't Kill: Greed And Indifference Do***



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/521010250623752308/> acesso em 14 out. 2017.

<sup>10</sup> Beijo não mata: ganância e indiferença sim.

<sup>11</sup> A ganância corporativa, a inércia do governo e a indiferença popular tornaram a AIDS uma crise política.

Da mesma forma, como no trabalho anterior em San Diego, o coletivo *Gran Fury* também utiliza de espaços públicos para os pôsteres produzidos. Espaços como estações de metrô e ônibus foram escolhidos pelo grupo e também causaram forte impacto.

A grande contribuição do coletivo *Gran Fury* foi debater os preconceitos e as desinformações que cercavam a epidemia da AIDS. Segundo Mayer (1995), o grupo conseguiu, com as imagens e as cores que escolheram, seduzir e atrair a atenção da população. Um dos membros do *Gran Fury*, Loring McAlpin, compara a luta do coletivo para atrair a atenção das pessoas, com sendo igual a luta da coca-cola pela atenção do público. Além dos milhares de pôsteres também produziram vídeos que foram transmitidos na MTV europeia e americana.

Avram Finkelstein, um dos membros do *Gran Fury*, associa o sucesso do coletivo à abertura de informações políticas que o grupo conseguiu transmitir as pessoas em locais que elas jamais encontrariam tais informações. Afirmava ainda que receber um panfleto informativo, quando a pessoa não está receptiva a tais informações, não permitiria a conscientização, no entanto, para Kinkelstein, quando se está andando pela rua olhando para propagandas diversas há uma grande possibilidade de ser tocado e provocado pela informação apresentada.

*Gran Fury* produziu vários trabalhos abordando a crise da AIDS. Outro projeto de grande repercussão, intitulado *The Government Has Blood on Its Hands*<sup>12</sup>, possuía este título e ainda a informação *One AIDS Death Every Half Hour*<sup>13</sup>, culpando a inércia do governo por tantas mortes em decorrência da doença. O coletivo não hesitava em usar técnicas de *designers* em suas elaborações artísticas.

A obra combinava informações, uma vez que a mão possui cinco dedos, uma analogia a cartazes eleitorais alemães durante as eleições de 1928 com os dizeres “*A Hand Has 5 Fingers. With 5 You Can Repel the Enemy! Vote 5*”<sup>14</sup>. A campanha eleitoral carregava dois significados devido ao número cinco, era o dia das eleições e, também, a ordem do partido comunista na cédula de votos. *Gran Fury* trocou a mão de um trabalhador pelas marcas de uma mão ensanguentada, além disso, o grupo marcava com as próprias mãos locais próximos aos cartazes expostos pela cidade.

---

<sup>12</sup> O governo tem sangue em suas mãos.

<sup>13</sup> Um morte por AIDS a cada meia hora.

<sup>14</sup> Uma mão tem 5 dedos. Com 5 você consegue repelir o inimigo! Vote 5.

FIGURA 10 – *The Government Has Blood On Its Hands*



Fonte: <https://aep.lib.rochester.edu/node/46461> acesso em 14 out. 2017.

Não só o governo foi questionado pelo coletivo, mas também instituições religiosas. A Igreja Católica manifestou-se contrária ao uso da camisinha, alegando que a moralidade era o remédio para a AIDS, de forma que, tornou-se um alvo de questionamento do *Gran Fury*, respondendo a alegação do Papa com dois cartazes expostos na Bienal de Arte de Veneza intitulados *The Pope and The Penis*. Um dos cartazes continha as informações sobre o problema do sexismo e a morte das mulheres com a imagem de um pênis. No outro cartaz o Papa usando a mitra e suas frases proferidas, sobre o uso da camisinha e a moralidade cristã, colocado ao lado da resposta do coletivo ao posicionamento da Igreja. Uma obra que transcendeu os limites do aceitável e, com repercussão internacional, ganhou as capas dos mais importantes jornais do mundo.

FIGURA 11 – *The Pope and The Penis*



Fonte: <http://lendavant.com/es-pot-censurar-al-seglo-xxi/> acesso em 14 out. 2017.

O coletivo *Gran Fury* utilizou em suas poéticas várias das possibilidades da ASE, as que mais se destacam são o uso de espaços incomuns a arte, como o espaço destinado a propagandas em ônibus. Ousou no uso do contexto social, a crise da AIDS, assim como na temporalidade, uma vez que os cartazes pregados pelas ruas poderiam ser retirados a qualquer momento, ou deixados lá por meses.

#### 1.4.2 Guerrilla Girls

Elizabeth Hess (1995) apresenta o coletivo *Guerrilla Girls*, coletivo feminista composto por artistas que utilizavam mascaras de macacos e usavam nomes de artistas mulheres, já falecidas, como: Frida Kahlo, Romaine Brooks, Käthe Kollwitz, Meta Fuller ou Gertrude Stein em suas intervenções.

Durante uma conferência de arte, no Montgomery Museum of Fine Arts, a autora relata a atuação do coletivo, que inicia sua apresentação com a artista que se apresentava com o nome de Frida Kahlo dizendo “*You know, the funny thing is if I took*

*of this mask none of you would listen to me. I have to wear a hot heavy gorilla mask on this stage to get your attention*<sup>15</sup>. Sua colega de palco, apresentada como Romaine Brooks, complementa “*not to mention your respect*”<sup>16</sup> (HESS, 1995, p. 309).

O grupo feminista criticava o tratamento desigual recebido pelas mulheres no campo da arte. As críticas tocavam a falta de acesso para exposições em museus e galerias, a diferenciação nos preços das obras, e a própria figura da mulher ao longo da história da arte. O coletivo não parou por aí, também expandiu seu discurso para os direitos civis no sul dos Estados Unidos.

Tudo teve início, afirma Hess (1995), em 1985, quando o Museu de Arte Moderna inaugura uma nova exposição de pinturas e esculturas, que desencadeou uma série de questionamentos, uma vez que, dos 169 artistas selecionados apenas 13 eram mulheres; além disso, 100 % deles eram caucasianas. As artistas ficaram furiosas, porém, não estavam organizada para fazer algo efetivo a respeito.

O grupo *Guerrilla Girls* surge em Nova York no mesmo ano da exposição e baseou sua decisão quanto ao anonimato, por julgar ser mais importante a mensagem que seria transmitida do que a personalidade por traz de sua mensagem. Esse formato de anonimato fortaleceu também a crítica feita ao foco dado as personalidades das mulheres artistas na década de 1970 em detrimento das suas criações.

Um de seus primeiros pôsteres critica a ausência de mulheres nos grandes museus de Nova Iorque, trabalho que ganhou grande repercussão e que está sendo apresentado em mostra desse ano de 2017, no Museu de Arte de São Paulo, na capital paulista

O forte questionamento do coletivo era justamente o lugar da mulher no campo da arte. Postam inúmeros pôsteres pela cidade, conseguem grande repercussão, atuando até hoje contra o sexismo e a depreciação da mulher na arte.

---

<sup>15</sup> Vocês sabem, o engraçado é que se eu tirar essa máscara nenhum de vocês me escutaria. Eu tenho que usar uma máscara quente de gorila neste palco para conseguir a atenção de vocês.

<sup>16</sup> Sem mencionar o respeito.

FIGURA 12 – Street Poster

## HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

<b>Guggenheim</b>	<b>0</b>
<b>Metropolitan</b>	<b>0</b>
<b>Modern</b>	<b>1</b>
<b>Whitney</b>	<b>0</b>

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-5

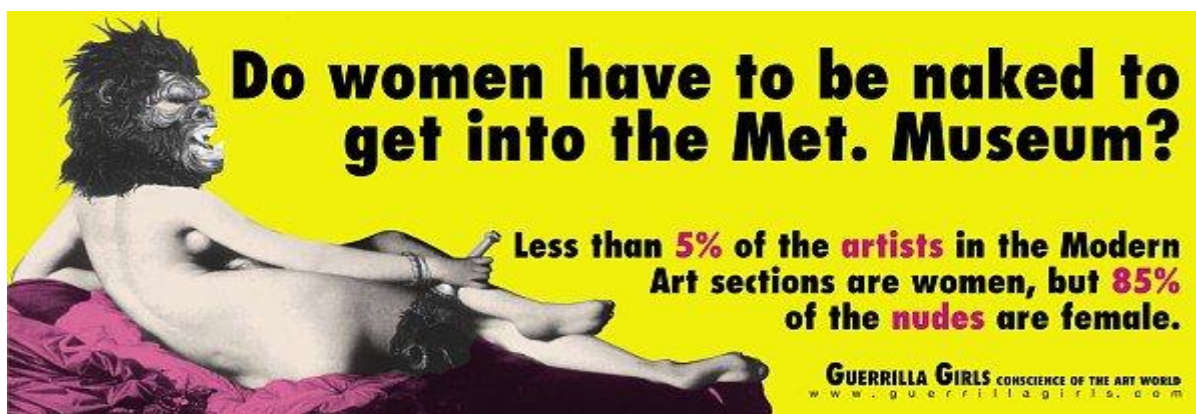
**GUERRILLA GIRLS**  
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fonte: <https://walkerart.org/magazine/feminism-statistics-guerrilla-girls> acesso em 22 out. 2017.

O coletivo afirma que suas ações são apenas arranhões na superfície do sexismo dentro do campo da arte, sendo necessário continuar atuando, pois muitos ainda não sabem como o sexismo funciona e como ele deve ser combatido. O coletivo percorre inúmeros países e cidades, e até hoje não tem a menor intenção de se aposentar.

Quando perguntado sobre o futuro, a resposta recebida foi “ ‘*Why should we stop?*’ asks Kahlo. ‘*The phone is still ringing*’ “. Por que deveríamos parar? Disse Kahlo. O telefone continua tocando (HESS, 1995, p. 332).

FIGURA 13 – Guerrilla Girls (1984)



Fonte: <https://walkerart.org/magazine/feminism-statistics-guerrilla-girls> acesso em 22 out. 2017.



**FIGURA 14 – Guerrilla Girls (2017)**



**Fonte:** <http://casadamaejoanna.com/2017/10/03/guerrilla-girls-a-utilidade-publica-de-mostrar-as-desigualdades/> acesso 04 fev. 2018.

O grupo *Guerrilla Girls* engajou-se na resignificação da mulher no campo da arte. Atua conscientizando e questionando o espaço por elas ocupados, e para elas destinado. Utilizam o contexto social do sexismo na arte, a temporalidade de seu engajamento vivo a quase três décadas, os meios democráticos exposição de seus pôsteres como estratégias de protesto e a necessidade de abrir espaço igualitário na arte para mulheres e negros.

#### **1.4.3 Mierle Laderman Ukeles**

A artista feminista, Mierle Laderman Ukeles, engajou-se em tarefas rotineiras buscando combater o sexismo e a banalização de importantes tarefas como a manutenção da limpeza pública ou privada. Em 1996 a artista escreve *O Manifesto da Arte Manutenção* no qual critica a divisão do trabalho, os espaços públicos e privados, o museu, a arte e a manutenção dos mesmos.

Renata Corrêa Job transcreve em sua obra o *Manifesto da Arte Manutenção* e a partir dele podemos entender o posicionamento da artista e suas performances.

“Sou uma artista. Sou uma mulher. Sou uma esposa. Sou uma mãe. (Ordem aleatória)

Eu lavo, limpo, cozinho, renovo, apoio, preservo etc., exaustivamente, além disso (até agora separadamente) “faço” arte.

Agora, vou simplesmente fazer essas coisas de manutenção diária e trazê-las a consciência/percepção, apresentando-as, como Arte.

Vou viver no museu e fazer o que habitualmente faço em casa com meu marido e meu bebê na duração da exposição.

(Certo? Ou se você não me quer por perto à noite eu venho a cada dia) E fazer todas essas coisas como atividade da arte pública: vou varrer e encerrar o chão, tirar a poeira, lavar as paredes (cozinhar) convidar pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições dos resíduos funcionais. A área da exposição pode parecer “vazia” de arte, mas sua manutenção será toda feita às vistas do público. Meu trabalhar será o trabalho” (UKELES, *apud* JOB, 2011, p. 20-21).

Um importante trabalho de Ukeles se chama *Touch Sanitation* (1977-1988), performance com duração de onze meses em que a artista convivia com os garis da cidade de Nova Iorque. Acompanhou por meses os trabalhadores e diariamente agradecia pelo trabalho desenvolvido por eles de manter a cidade limpa.

A autora afirma em diálogo com os trabalhadores “Não estou aqui para ver, para estudar, para analisar ou para julgar você. Estou aqui para ficar com você: todos os turnos, todas as estações do ano, para percorrer toda a cidade com você” (UKELES, *apud* BERTUCCI, 2015, p. 20).

Ukeles com suas performances da limpeza diária de um museu comparada com a limpeza diária de uma residência, indo até a limpeza diária de uma cidade, conquista notoriedade por criticar o papel da mulher na sociedade e também o papel da manutenção do que já existe, sendo este um trabalho ao qual chama a atenção. A manutenção de uma casa, de um museu e de uma cidade é uma tarefa importante, embora, passe despercebida na rotina diária. Mierle se destaca no campo da performance pela temporalidade e pelo local em que atua, ora pelo tempo de uma exposição em um museu limpando diariamente, ora no espaço público ao acompanhar por meses os trabalhadores.

**FIGURA 15 – Touch Sanitation**



**Fonte:** <https://www.nytimes.com/2016/09/22/arts/design/mierle-laderman-ukeles-new-york-city-sanitation-department.html> acesso em 23 de out. 2017.

Existem muitos artistas que poderiam ser citados nessa dissertação nas mais diversas formas de atuação, temáticas, temporalidades, espaços e outros. Foi ressaltado alguns de relevância particular ao entendimento proposto, e que, conseguiram abordar as características principais da Arte Socialmente Engajada, mencionadas anteriormente.

No próximo capítulo será revisitada a Ditadura Militar Brasileira e como os artistas atuaram politicamente durante este momento de forte censura no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Será abordado o Espírito Santo, estado no qual essa pesquisa foi realizada e que ainda tem pouco estudos que relacionam a arte e a ditadura e, também, as exposições de Rafael Pagatini, artista radicado no Espírito Santo que abordou a ditadura militar em suas poéticas.

**CAPÍTULO 2**  
**A DITADURA MILITAR BRASILEIRA E OS PERCURSOS DA ARTE**  
**SOCIALMENTE ENGAJADA**

**FIGURA 16:** *Hélio Oiticica – Seja Marginal, seja herói (1968)*



**Fonte:** <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oiticica/index.html> acesso em 04 de nov. 2017.

*Não existe arte pela arte. O artista é um ser social e só o fato de o ser é um ato político.*

*Paulo Bruscky*

O objetivo deste capítulo é fazer uma breve reflexão sobre a história da política no Brasil, entrelaçando o contexto histórico do campo da Arte com o cenário político brasileiro. A partir disso, compreender como a arte se configurou no Brasil durante a Ditadura Militar e seus atuais desdobramentos. A Ditadura é, possivelmente, o período mais estudado da história recente do Brasil e o objetivo aqui não é trazer uma nova análise política, e sim compreender como este momento influenciou as produções artísticas, e para isso contextualizar o leitor desta obra, seja ele familiarizado ou não com o histórico político brasileiro.

No campo das Ciências Sociais, a Ditadura tem sido um tema bastante pesquisado. No entanto, com surpresa e indignação, a atual crise na política brasileira tem aflorado um perverso saudosismo romântico pelo retorno dos militares ao poder. Percebe-se que ainda há espaço e, principalmente, a necessidade de estudar e relembrar as memórias desse obscuro período, que ainda lutam para sobreviver apesar das fortes tentativas de silenciá-las, provenientes do governo e da mídia.

Isto posto, o ponto de partida para a análise bibliográfica da Ditadura Militar Brasileira é o princípio de que o ditador não existe sem que todo um sistema político o respalde em suas ações. Falsa é a ideia de que um ditador se opõe a um presidente na concepção de que o presidente, por ser democraticamente eleito, representa os interesses do povo e o ditador representa apenas os seus interesses individuais, na verdade, esta é uma falsa crença que ainda povoa o imaginário popular. O ditador representa os interesses de uma classe econômica poderosa, não obedece nenhuma regra política e sim puramente os interesses privados da classe que o financia e apoia.

Spindel (1984) em sua obra *O que são ditaduras*, aponta o princípio fundamental para compreender o que é de fato a representação do ditador:

Todo regime político responde sempre aos interesses de uma determinada classe social; o Estado é a instituição que permite a uma classe exercer seu poder sobre as demais classes da sociedade. Por esse motivo, o poder do ditador não emana de sua própria vontade e nem é irrestrito; na verdade, ele emana de uma determinada classe social e só é irrestrito dentro dos interesses dessa classe social da qual ele é o representante. Nada mais falso do que afirmar que a ditadura é o ditador (SPINDEL, 1984, p. 8).

No Brasil, com a proclamação da República, implanta-se um sistema federativo oligárquico. A democracia, aqui instalada, foi sempre uma democracia das elites sendo amplamente manobrada para seu próprio controle e para exercício de seu interesse, prova disso é o voto não secreto facilmente administrado para a manutenção desta classe no poder.

Spindel (1984, p.34) afirma que no Brasil a primeira versão de democracia não passava de “um arremedo de democracia, de um regime fundado no autoritarismo e revestido com a máscara democrática” mantendo sempre as características de um regime opressor, com violenta repressão aos movimentos da classe média urbana. Notoriamente não é diferente da “democracia” que existe atualmente, visto a forte repressão nos movimentos de rua iniciados no ano de 2013 até os dias atuais.

No histórico brasileiro houve o período de 1945 a 1964, conhecido como período democrático, regido pela constituição de 1946, contando com itens legais criados durante a ditadura de Getúlio Vargas. É necessário contextualizar que, o Brasil “democrático” deste período, tinha ampla restrição quanto ao direito ao voto. Era preciso ser alfabetizado para exercer esse direito, no entanto, a maioria da população era analfabeta. Chiavenato (1994), em sua obra *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*, aponta a disparidade da população total de 80 milhões de habitantes, versus a população votante composta apenas por 15 milhões de eleitores.

A classe dominante possuía alto controle sobre a “democracia” brasileira e não aceitaria perder seu poder e controle. Isto posto, as políticas reformistas propostas por João Goulart, as quais abrangiam a reforma agrária, reforma eleitoral, reforma administrativa e outras, eram vistas como políticas de risco para a classe dominante e precisavam ser freadas a todo custo pois, se fossem de fato implantadas, o poder dessa classe sofreria fortes abalos.

Chiavenato também ressalta que para entender o que foi o golpe de 1964 é importante entender que este golpe não foi, de forma alguma, um tipo de “revolução” a qual ele define por ser “a ruptura radical da ordem estabelecida” (1994, p. 6). O golpe de 64 foi uma ferramenta para a manutenção da ordem vigente, uma forma encontrada para permitir o processo ao qual ele chama de “nada acontecer”.

João Goulart, afirma Chiavenato, não pretendia fazer nenhuma espécie de revolução, desejava reformas, mas não revolução. Sua própria personalidade era a de um conciliador nato, um rico latifundiário criador de gado com raízes sólidas na

classe social a qual pertencia. Assim sendo, por mais que possa parecer que suas políticas fossem radicais, na verdade as diretrizes de Goulart provavelmente seriam implantadas de forma suave visando, nada além, de uma melhoria na qualidade de vida das classes menos abastadas, jamais uma reforma estrutural na economia e políticas brasileiras.

O processo de “nada acontecer” sempre é traumático, porque trava artificialmente a evolução política. Exige vingança, punição, violência. Em alguns casos, os golpes políticos são contra-revolucionários. Nem essa “honra” tivemos no Brasil. Não havia qualquer processo revolucionário em andamento – o governo deposto pretendia apenas “reformular as instituições”. Com muita boa vontade, pode se dizer que houve no Brasil uma “contra-revolução preventiva” (CHIAVENATO, 1994, p. 7).

O caráter não revolucionário de João Goulart foi o que facilitou a sua queda do poder. Na eminência do golpe ele manteve-se confiante e não tomou nenhuma medida para um contra-golpe mesmo tendo consciência de toda a movimentação que acontecia nos bastidores do poder. É mister destacar que, apesar desse comportamento visto como passivo, houveram conspirações de ambas as partes e Goulart também tentou contra o poder exercido por alguns governadores, sendo estes Ademar de Barros, Carlos Lacerda e Miguel Arraes (CHIAVENATO, 1994).

Corroborando com as afirmações deste mesmo autor, Spindel (1984) endossa que o regime autoritário era, de certa forma, apenas a continuidade do regime antigo, porém sem o disfarce da máscara democrática e com o objetivo de impedir as reformas desejadas por Goulart mantendo a população com pouco acesso a informação, pouca ou rara participação política e, por tanto, facilmente governável e manipulável.

Quando o governo é assumido por um poder ditatorial todo o sistema político sofre suas consequências, nada lhe escapa. São eliminadas todas as instituições assumidas como perigosas a ordem social, econômica e política. Para isso, em muitos casos de autoritarismo, elimina-se até mesmo os dirigentes e políticos do regime anterior. A ditadura cumpre sua função essencial: eliminar qualquer tipo ou forma de oposição, sobrevivendo apenas, as oposições formais que não ameace em nada o seu poder e hegemonia.

No decorrer de uma ditadura, ausência de oposição, gera na população uma profunda apatia pelo político, o que explica também nos dias de hoje, o grande crescimento de candidatos eleitos provenientes de programas de televisão,

humoristas e empresários com o discurso do “não sou político” que se torna cada vez mais popular, embora o Brasil em que esta dissertação é escrita seja “democrático”.

Ao lado da utilização em grande escala da propaganda de massas, as ditaduras lançam frequentemente mão de um outro argumento bastante convincente: a utilização generosa dos aparelhos de repressão. Os seguimentos da população que não se rendem a propaganda “excelência” do regime encontram poucos meios de expressar seu descontentamento (dada a censura dos meios de comunicação) e chocam-se com os argumentos do regime como, por exemplo, as prisões arbitrárias, os sequestros, as torturas e os assassinatos (SPINDEL, 1984, p. 9).

O principal pilar do poder da ditadura vem do apoio da polícia, do exército, do judiciário e da burocracia. A manutenção do seu poder é exercida através do controle total sobre os meios de informação onde nada lhe escapa: os jornais, o teatro, a música, o cinema e a televisão. Todos os meios de comunicação são fortemente controlados para que apenas as informações que o governo não considere de “risco” chegue ao público. Utilizando da desinformação e da repressão controlam a população e a mantem sobre uma forma de alienação constante, haja visto que, as propagandas do governo substituem a verdade da situação real do país, também utilizam de constante violência resultando em medo e alienação (SPINDEL, 1984).

Durante o regime militar aproximadamente cinquenta mil pessoas foram presas no Brasil, mais de quatrocentas foram mortas ou desapareceram. Estes foram produzidos pelas famílias das vítimas apresentados pelo *Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985)*.

Um golpe militar não é constituído da noite para o dia; ele é decorrente de uma série de condições históricas e de uma trama muito mais ampla do que fica de fato explícito ao conhecimento da população. O golpe militar de 64 não foi diferente. Teve sua articulação iniciada anos antes, através de discursos que impunham o medo do comunismo a população, mas principalmente, lançavam o medo da classe média de perder seus privilégios.

É necessário lembrar que o pavor com que a classe média via o crescente ganho de direitos dos proletariados não era, de certa forma, infundado. Os operários brasileiros dos anos 1960 eram, à aproximadamente 70 anos, escravos, uma vez que a escravidão foi “finalizada” em 1888. O medo do aumento de perderem ainda mais privilégios moldava o comportamento da elite brasileira.



Não foi a primeira vez, na história do Brasil, que o medo do comunismo foi usado para manutenção de interesses de uma pequena parcela privilegiada da população. O anticomunismo não surge apenas anos antes do golpe de 1964, ele já era um velho conhecido. De acordo com Fagundes (2014), o anticomunismo abrangeu escala internacional após a Revolução Russa. No Brasil, o medo é recorrente com os acontecimentos do início do século XX e ao longo dele, especificamente, os anos de 1935-1937 com a instalação do estado ditatorial conhecido como Estado Novo, ou Terceira República Brasileira, fundada por Getúlio Vargas. Posteriormente o mesmo medo permitindo a instauração da Ditadura Militar de 1964.

Todo enredo político de 1964 não é muito diferente do recente cenário político de 2016, com o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, e as “reformas” políticas sendo implantadas no ano de 2017. O Brasil de 1937 – Era Vargas; de 1964 – Ditadura Militar; de 1985 – Tancredo/Sarney; de 2016 – *Impeachment*, é o retrato do país dominado por uma minoria que não se acanha em fazer o que for possível para continuar no poder. São todos momentos marcantes na história e semelhantes na clara intenção de barrar mudanças (que beneficiem a população), no entanto, mudanças que privilegiem o poder econômico da elite, como a reforma da previdência proposta por Michel Temer, recebem apoio por muitos lados do país. A máxima continua sendo: tudo novo, de novo.

Neste sentido, uma análise mais apurada do que foi o governo de João Goulart, mostra apenas que alguns interesses da classe dominante estavam ameaçados, mas a elite, através de muita manipulação midiática, conseguiu infundir medo na classe média e, principalmente, conseguiu vender suas ideias como ideias que defendiam o interesse geral da sociedade como um todo.

O sentimento de medo, alimentado pela mídia e essa por sua vez financiada por grandes empresas internacionais e pelos Estados Unidos, permitiu o apoio de grande parte da população ao golpe. Não parou por aí. Líderes religiosos também se manifestaram abertamente, inclusive afirmando se tratar de uma providência divina no manifesto escrito pelos bispos, divulgado na data de 29 de maio de 1964 na Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros.

O contexto econômico do Brasil mostra o grande interesse dos Estados Unidos na alternância do governo. A não aprovação do presidente João Goulart fica

expressa quando exposto os números dos empréstimos cedidos pelo FMI antes do governo de Goulart, durante seu governo e o governo militar após o golpe.

Entre 1953 e 1961, o Banco Mundial emprestou ao Brasil cerca de 16,6 milhões de dólares anualmente totalizando 149,5 milhões. No governo Goulart, entre 1962 e 1963 não houve sequer um empréstimo. Depois desse bloqueio, entre 1964 e 1977, o Banco Mundial emprestou ao regime militar 2,96 bilhões de dólares, o que representa uma média de 211,6 milhões por ano. O FMI, o Banco Mundial e os norte-americanos discursavam em favor da democracia, mas os dólares só eram dados as ditaduras (CHIAVENATO, 1994, p. 50).

A relação política e econômica brasileira não passava despercebida frente aos interesses estadunidenses e internacionais como um todo. Em um mundo cada vez mais globalizado, o que acontece em território nacional não está restrito apenas aos interesses locais, mas também internacionais.

Entender o momento político brasileiro permitirá entender como a arte se configurou em meio a repressão, a violência e a forte censura. Ressalta-se que, em outros países, os artistas estavam politicamente engajados com as mais variadas temáticas, onde o contexto social aparece fortemente nas poéticas elaboradas.

É importante entender que a ditadura não foi percebida por todos os brasileiros da mesma forma. As consequências econômicas e políticas não afetaram a vida cotidiana de todo cidadão do país, talvez, pela grande dimensão regional brasileira, ou mesmo pela falta de acesso às informações. A percepção do que foi a ditadura possivelmente será singular a cada região pesquisada como Sul, Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste, assim também se for estudada a níveis mais específicos se considerado cada realidade estadual. Através desse pensamento o Espírito Santo assume importância nesta pesquisa. Saindo do eixo Rio – São Paulo, busca-se entender melhor o que aconteceu neste estado durante o regime ditatorial.

## **2.1 O Espírito Santo e a Ditadura Militar**

Antes de trabalhar a relação da ASE e a ditadura no Espírito Santo é necessário entender qual era a situação da arte, da economia e da política regional. O objetivo deste tópico não é o aprofundamento de cada uma das categorias citadas,

mas sim o entrelaçamento delas de forma a entender como se configurava a arte neste contexto no estado.

Almerinda da Silva Lopes (2012) analisa as artes plásticas no estado do Espírito Santo, dos anos 1940 até os anos de 1960, com relevantes informações para entender o caminhar da arte, dentro do contexto político e econômico em que a ditadura foi instaurada.

Toda análise, apresentada pela autora, inicia com dados do recenseamento de 1940 que apontou uma população composta por pouco mais de 750 mil pessoas, o que já tornava o estado diferente dos demais estados da região Sudeste pela quantidade populacional inferior, justificado pela falta de empregos. A economia predominante era a agricultura, principalmente a produção de café em pequenas e médias propriedades. Contrariando os demais estados cresciam com a migração dos trabalhadores do campo em busca de empregos nas fábricas, o Espírito Santo mantinha o mesmo sistema de produção de capital do século anterior, justificando assim a população predominantemente rural.

Lopes (2012) aponta que, todo o sistema político e econômico do estado, funcionava em prol dos interesses da elite. A elite era composta, predominantemente, por agroexportadores engajados em proteger seus interesses oportunistas e conservadores, desta forma, a relação da estagnação econômica e a manutenção de uma aristocracia rural estavam diretamente relacionadas. Essa relação não seria diferente no campo da arte.

Para salvaguardar o seu status, as oligarquias mantinham a arte como algo restrito e de seu domínio exclusivo, adquirindo e validando produtos estéticos de formulação acadêmica. Por essa mesma razão os representantes das elites não investiam em políticas públicas voltadas para a criação de um sistema artístico local, que possibilitasse o acesso das classes populares aos bens culturais, o que confirma a ideia de que a cultura envolve sempre relação de poder (LOPES, 2012, p. 17).

Ao ser comparado com os demais estados da região Sudeste, a mais desenvolvida do país, os Espírito Santo permanecia a margem das propostas de progresso econômico durante o governo de Getúlio Vargas. Resistia aos investimentos industriais e mantinha-se firme a sua estrutura mercantil-cafeeira, de forma que, seu desenvolvimento e modernização, não ocorria igualmente como nos

estados vizinhos, o que de forma alguma incomodava as oligarquias, embora causasse inquietação aos demais estados e ao poder central.

Em 1930, João Punaro Bley foi nomeado Interventor Federal para solucionar o problema econômico do estado. Bley foi escolhido por não ter nenhuma ligação com a região o que facilitaria sua intervenção. Durante os anos de 1930 a 1935, o interventor, buscou soluções para o problema econômico do estado com foco em investir em sua modernização. Lopes (2012) foram grandes os esforços para melhorar as condições sociais como saúde e educação, no entanto, a ausência de instituições de natureza artístico-cultural não recebeu nenhuma atenção, não sendo mencionadas e ficando distante de qualquer investimento.

Todas as ações de Punaro Bley focavam em transformar a área econômica do estado. Durante o segundo e o terceiro mandato, foi ainda mais ativo nas ações, visando a modernização do mesmo. Em 1937 cria o Banco de Crédito Agrícola do Espírito Santo, que mais tarde se tornaria o Banco do Estado do Espírito Santo (BANESTES), com o intuito de acelerar e modernizar os meios de produção através de máquinas e diversificando a produção para novos produtos como: cacau, feijão, mandioca, milho e frutas em geral.

Até a década de 1930 não havia, no estado do Espírito Santo, nenhuma instituição de ensino superior, diferente de todos os demais estados da região Sudeste, assim sendo, investiu e inaugurou as faculdades de Direito, Farmácia e Odontologia. Reestruturou a Escola de Aprendizes Artífices de Vitória, fundada no início do século XX, tornando-se a Escola Técnica de Vitória.

Na área da saúde o Interventor criou o Hospital dos Servidores Públicos, o Hospital Infantil Nossa Senhora da Glória, além de outros estabelecimentos destinados a doenças específicas como tuberculoses, lepra, sanatórios e asilos. Apesar de não dedicar nenhum esforço a qualquer criação voltada as produções artísticas, João Punaro Bley, criou o Museu Capixaba em 1938 inaugurado apenas em 1944 já no mandato do sucessor Jones dos Santos Neves.

A II Guerra Mundial, aponta Lopes (2012), prejudicou grandemente o desenvolvimento econômico do estado, tornando ainda mais evidente o problema da economia cafeeira do Espírito Santo o que, de certa forma, abriu caminho para se pensar a industrialização do estado com mais boa vontade política, até então

encontrada por Punaro Bley, quem percebeu a vocação siderúrgica da cidade de Vitória, deixando o desafio para Jones dos Santos Neves.

Em 1942, instala-se a Companhia Vale do Rio Doce visando abastecer o mercado bélico dos países aliados firmado em Washington, com a participação da Inglaterra e Irlanda, o qual afirma Lopes (2012), como o maior feito da administração de Punaro Bley. O empreendimento foi facilitado pela já criada rede ferroviária que ligava Vitória-ES a Belo Horizonte-MG inaugurada no ano anterior, 1941. Também foi reformulado todo o sistema portuário da cidade para facilitar escoamento das produções.

No cenário nacional, Lopes (2012), ressalta a animosidade em prol do retorno da democracia, neste interim, Getúlio Vargas nomeia Punaro Bley diretor da Companhia Vale do Rio Doce, substituindo-o por Jones dos Santos Neves em 1943, conhecido por ser um homem culto e empreendedor, formado pela Universidade de Medicina e Farmácia do Rio de Janeiro. Jones dos Santos Neves (1943-1945) teve uma breve administração a frente do estado, não tendo tempo de fazer mudanças mais significativas no cenário sócio-político-econômico, no entanto, ampliou a capacidade de produção de energia elétrica e abriu novas estradas visando gerar um meio de sustentação da industrialização do estado.

Marta Sorzal e Silva (1995), em *Espírito Santo: Estado, interesse e poder*, faz importantes considerações sobre o segundo mandato de Jones dos Santos Neves (1951-1955). Desta vez, o governador, faz fortes investimentos no campo social. Amplia o número de escolas, públicas e privadas, tornando-se o maior investimento de seu governo: a educação. Em seu mandato também promoveu existência de uma universidade “integrada” no ES, criando em 5 de maio a Universidade do Espírito Santo (UES).

Importa ressaltar que, governo de Santos Neves, não promoveu grandes rupturas em relação ao padrão político oligárquico e elitista predominante na forma de articulação entre o Estado e a sociedade capixaba, afirma Silva, entretanto se empenhou em alterar o tradicional modelo econômico em vigor, que era ainda, predominantemente agrário e dependente da cultura cafeeira, guiando-o para formato um pouco mais industrial, conforme apresentado em seu “Plano de Valorização Econômica” (SILVA, 1995, p. 251-253).

A própria criação da UES é justificada como uma estratégia para o aumento da qualificação profissional objetivando resolver o problema da escassez de mão-de-obra preparada no estado.

Também elaborou o projeto de urbanização de Vitória junto com o prefeito da cidade, Américo Poli Monjardim, contratando o urbanista capixaba, Moacyr Fraga formado no Rio de Janeiro, para o projeto denominado “Plano Diretor”, que projetou uma cidade clássica, um ambicioso plano de fazer de Vitória a cidade famosa do continente.

Fraga projetou uma cidade muito diferente dos traços modernistas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. No entanto, o projeto não saiu do papel, afirma Lopes (2012), uma vez que não foram encontrados quem quisesse colaborar financeiramente com a remodelação da cidade. Ainda assim, alguns dos prédios projetados no “Plano Diretor” foram construídos por governos sucessores, mas sem qualquer semelhança com os clássicos projetados por Fraga, por não estarem de acordo com a modernização que acontecia no estado.

Carlos Lindenberg assume em 1947, e mesmo após 16 anos de tentativa de reestruturação do estado, ainda encontra uma economia pobre, atrasada e grandemente voltada para o café. Seu principal feito foi o aumento considerável de receita permitindo uma maior política de investimento social. Ampliou a educação rural e urbana, mesmo que apesar das 52 mil vagas nas escolas, mais de 70 mil crianças continuavam sem acesso à educação. Quanto a estratégia para atrair capital para o estado, afirma Lopes (2012), Lindenberg foi pouco criativo ao adotar a isenção de impostos para tal.

Getúlio Vargas retorna ao poder federal em 1950, agora pelo voto direto. No Espírito Santo, retorna ao poder Jones dos Santos Neves com maior ousadia do que demonstrada na sua primeira gestão, que seria a entrada significativa da modernização no estado.

Lopes (2012) aponta os grandes feitos rumo a modernização: ampliação do Porto de Vitória, construção do cais acostável de Paul, construiu pontes, criou o estaleiro naval de Vitória, instalou oleodutos, investiu na geração de energia elétrica criando as usinas hidroelétricas e a empresa ESCELSA - Espírito Santo – Centrais Elétricas S/A. Na área rural incentivou a criação de frigoríficos, laticínios, fábricas de farinha e mandioca, também como a produção de cimento no município de Cachoeiro

de Itapemirim. Na política social melhorou e ampliou a saúde pública, instalou postos médicos em todo território estadual, criou hospitais e centros médicos voltados também a assistência social, criou também moradias voltadas a população de baixa renda. No setor educacional ampliou a rede de escolas e jardins de infância, investiu no ensino técnico, aumentou o quadro de professores. No nível superior criou a Escola de Belas Artes, a escola Politécnica, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Instituto de Música, Escola de Auxiliares de Enfermagem, cria o Instituto de Tecnologia, este com equipamentos de instalação importados da Suíça. Além disso Jones dos Santos Neves funda Universidade Federal do Espírito Santo em 1954. Apesar de não ter nenhuma política expressiva na área artístico-cultural, Neves também apoiou a criação da Escola de Escultura e tinha a intenção de remodelar o Museu Capixaba criado em 1939.

Todo o projeto urbanístico da cidade foi revisto e muitas obras são produzidas, atraindo assim, mão de obra ao estado devido a perspectiva de trabalho. Também foram feitos investimentos no campo da pintura havendo uma maior intensificação, uma vez que os investimentos existiam desde 1930-1940.

Durante os anos de 1955 a 1959 o governo era chefiado por Francisco Lacerda de Aguiar, para Lopes (2012), tal fato traz de volta o conservadorismo e a barganha política ao poder, e para sua sustentação faz concessões para aprovação de projetos considerados duvidosos ou desastrosos, segundo a autora, por resultarem em total fracasso. Foi uma administração fraca e de baixo desempenho, causando grandes prejuízos ao plano de modernização do Espírito Santo. Mesmo sendo pressionado pelo governo federal a modernizar o estado, Lacerda de Aguiar, sempre mostrava mais simpatia com a condição rural, estando em total desarmonia com o governo federal que tinha ousados planos de desenvolvimento.

No âmbito nacional Juscelino Kubitschek (1956/ 1960) após seu ousado “Plano de Metas” que visava grandes avanços para o país e a enorme construção de Brasília deixa o país afundado em dívidas e uma economia criticamente inflacionada. No final do mandato a capital do país é inaugurada atraindo olhares do mundo todo para a cidade-monumento construída pela genialidade de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, o que atraiu também investidores.

A pesar dos problemas econômicos provenientes da gestão Kubitschek, não havia aparente preocupação por parte da população, nem mesmo, como afirma Lopes

(2012), uma diminuição no otimismo e entusiasmo que este governo conseguiu injetar em todas as camadas da população.

Inicia-se assim os anos 1960.

Jânio Quadros assume o governo em 1961 com o que a autora define por uma situação paradoxal: uma grande euforia popular ao mesmo tempo que uma insustentável crise econômica. Não se sustentou no poder por muito tempo, uma vez que implantou políticas severas de arroxo salarial, restringiu o crédito, congelou salários além de cortar subsídios de importação. Todas estas medidas, na tentativa de solucionar o problema criado por seu antecessor, criaram um ambiente inóspito para o seu governo. A inquietação da população crescia, greves aconteciam pelo país fortalecendo o movimento operário sindicalista e resultando em sua renúncia.

João Goulart assume o poder e tenta implantar mudanças que seriam a base de sustentação da justificativa do golpe militar que sofreria em 1964, apresentado no início deste capítulo.

No Espírito Santo Carlos Lindenberg, já em seu segundo mandato, defendia que o equilíbrio financeiro não viria de medidas austeras apenas, e sim do desenvolvimento econômico do estado. Uma de suas grandes conquistas é vista pelo aumento expressivo na produção de aço, saltando 40 mil toneladas em 1959 para 300 mil toneladas em 1962, conforme observa Lopes (2012).

Em julho de 1962, Carlos Lindenberg e João Goulart, assinam o contrato para a criação do Porto de Tubarão, obra que estava dentro das metas prioritárias do Governo Federal. Lindenberg também investe na melhoria de serviços como o cinema, o rádio e o teatro educativo criados na década de 1930. Sua maior conquista foi a federalização da Universidade do Espírito Santo.

Os revezamentos no poder do estado continuam. Em 1962 vence Francisco Lacerda de Aguiar (1963-1966) assumindo o governo em meio a grandes crises internas e externas. Novamente direcionava suas metas de melhorias econômicas para o desenvolvimento agrícola do estado, movimento que não agrada os militares no poder que investiam toda sua capacidade no desenvolvimento industrial. A pressão sofrida fez com que voltasse sua atenção para expandir a Companhia Ferro e Aço de Vitória, aumentando então a geração de energia e construindo rodovias.

Sobre o desenvolvimento do Espírito Santo Marta Zorzal Silva (2001) em seu artigo *O Espírito Santo Face à Logística de Expansão da Companhia Vale do Rio*



Doce faz importantes análises sobre todo o aspecto econômico das décadas de 1960 e 1970. A autora aponta que todo o investimento feito pelo regime burocrático-autoritário elevou o estado - de economia primário/exportadora da monocultura cafeeira para uma economia urbano/industrial moderna - em um prazo de menos de vinte anos. A chegada das grandes indústrias mudou drasticamente o cenário capixaba.

Antes de qualquer interpretação qualitativa sobre o desenvolvimento econômico do Espírito Santo, é necessário refletir sobre as consequências desse crescimento que, até os dias de hoje, tem grandes impactos na vida social do estado. Marta Zorzal Silva deixa um pensamento ao concluir seu artigo “A resposta à pergunta sobre quem são os grandes beneficiários deste processo de crescimento nos diz que não são, prioritariamente, os capixabas” (2001, p. 143). Apesar do desenvolvimento econômico ter permitido ao Espírito Santo um grande crescimento econômico, a desigualdade de distribuição de seus benefícios é, até os dias de hoje, alarmante.

A população urbana crescia proveniente da falta de espaço no campo, posterior a erradicação do café, momento de crescimento das periferias de Vitória, que ocorre em desordenada ocupação dos morros da cidade.

Em 1966 Lacerda de Aguiar, acusado de ligação em processos de corrupção administrativa é afastado do cargo pelos militares, assumindo Rubens Rangel (1966-1967) que, apesar do curto mandato, Lopes (2012) afirma ter tido mais harmonia com os objetivos de avanço econômico desejados pelo regime militar.

Este é o cenário político ao qual o Espírito Santo estava inserido, muito diferente dos demais estados da Região Sudeste: Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Isto explica a fraca, ou quase inexistente presença de movimentações artísticas em oposição ao regime militar experimentadas pelos demais estados.

O Espírito Santo permanecia alheio a toda movimentação artística internacional e nacional, tão alheio, que os acontecimentos no estado, quando comparados aos acontecimentos no circuito da arte no Rio de Janeiro e em São Paulo faz com que haja a sensação de os acontecimentos aqui abordados não sejam contemporâneos aos acontecimentos vizinhos.

Quanto a situação artística, espírito santense, projetada a nível internacional, pode-se afirmar que, no campo da arte o Espírito Santo estava a quase um século atrasado, lembrando que Marcel Duchamp já havia criado o *ready-made* no início do

século XX e feito duras críticas ao mercado da arte, conforme apresentado no primeiro capítulo. Sobre este atraso Lopes observa

O meio artístico espírito-santense, no entanto, iria prolongar até a década de 1960 o seu histórico atraso cultural. A inanição cultural isolava os artistas e tornava-os presas fáceis do gosto retrógrado de uma elite conservadora, mas também inflexível a qualquer mudança ou atualização das gramáticas estéticas. [...] a pintura acadêmica, expressa por paisagens que mostram um mundo paradisíaco e harmonioso, expresso pela natureza dos arredores de Vitória, ainda intocada pelo homem, continuaria a encontrar ampla e incontestável difusão e aceitação pelas classes dirigentes e pela elite endinheirada. A assimilação desse gênero de paisagem parece diretamente associada à afeição que nossos administradores mantinham pelo campo. Enquanto em todo mundo o modernismo já havia completado seu ciclo e se iniciava o período das chamadas pós-vanguardas, as vertentes do século XX continuavam a ser completamente ignoradas ou rechaçadas pelos capixabas (LOPES, 2012, p. 38).

Ainda sobre o contexto artístico do estado a autora continua

O tímido apoio do governo estadual à área artística restringiu-se ao patrocínio de exposições de paisagistas acadêmicos, promovidas por artistas de médio e pequeno significado no contexto da história da arte brasileiras, as quais eram realizadas num salão do Teatro Carlos Gomes. Por essa razão, o Estado adentraria a década de 1970 sem possuir um único Museu de Arte, nem ao menos uma galeria ou espaço cultural adequado à realização de exposições (LOPES, 2012, p. 39).

Enquanto a arte espírito-santense permanecia intocável, as mudanças econômicas e políticas chegavam ao estado na velocidade que interessava aos governantes do país, sendo notória a rapidez com que o estado recebe as “boas novas” do golpe, chegando a informação logo no primeiro acontecimento, no dia 31 de março de 1964, com reações imediatas.

No livro *O Estado do Espírito Santo e a Ditadura*, Fagundes (2014), aponta relatos e documentos sobre o engajamento da Frente de Mobilização Popular (FMP/ES) e a União Estadual de Estudantes (UEE/ES) e a nota que publicaram no jornal local, *A Gazeta*, alertando a população capixaba dos recentes acontecimentos e da tentativa de golpe que estava em percurso.

No dia 1º de abril de 1964 os estudantes marcharam pelo centro de Vitória dirigindo-se a sede do governo. O então governador, Francisco Lacerda de Aguiar “afinado” com as lideranças civis do golpe recebeu um grupo de estudantes, porém apenas como uma manobra figurativa, ao mesmo tempo, a *Rádio Capixaba*, dirigida

pela Arquidiocese de Vitória, foi obrigada a apoiar o golpe nas suas transmissões (FAGUNDES, 2014, p. 9).

A repressão foi forte e intensa na capital capixaba com prisões que duraram algumas horas e outras que duraram semanas. Os locais de prisões e interrogações eram o quartel do Corpo de Bombeiros Militar ou na Chefatura de Polícia Civil na capital, e também o 3º Batalhão de Caçadores – atual 38º Batalhão de Infantaria. Fagundes (2014) apresenta o relato de um dos casos mais dramáticos como o de Jaime Lana Marinho, estudante de odontologia da UFES e dirigente da UEE/ES.

Em seu depoimento à Comissão da Verdade da Universidade Federal do Espírito Santo, relatou que, depois de sua detenção, foi levado com outros prisioneiros para as dependências do 3º BC, na cidade de Vila Velha. Neste local ficou detido, por algumas semanas durante as quais foi submetido a uma série de pressões e torturas, tais como ser acordado no meio da noite e ser submetido a uma encenação de fuzilamento, ser deixado em uma pequena embarcação durante todo o dia sem alimento e/ou água, além de interrogatórios e ameaças de morte (p. 12).

Apesar de não figurar os noticiários com a mesma representação que as grandes cidades ao redor, o Espírito Santo, também sediou fortes episódios de repressão. Alguns dos mais conhecidos foi o afastamento do reitor Manuel Xavier de Paes Barreto da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. A razão deste afastamento se deu pelo fato do reitor ter sido indicado pelo presidente João Goulart. Também ocorreu a cassação do mandato do deputado Ramon de Oliveira Neto, de igual forma, ou seja, pela proximidade com o presidente.

A UFES sofreu várias interferências, explica Fagundes (2014), devido ao fato de ser a única instituição pública de ensino superior do estado. O autor chama de “saneamento ideológico” os inquéritos administrativos que foram instaurados em todos os centros da universidade. Inúmeras foram as vezes em que professores e alunos tiveram que prestar esclarecimento sobre as atividades dos centros acadêmicos.

Como supramencionado, uma grande parcela da população apoiou o golpe militar e viu nele a possibilidade de manutenção da “paz e da “ordem” vigente, afastando o país definitivamente da ameaça comunista. Neste contexto se explicam as celebrações pela vitória da “Revolução Gloriosa” que ocorreram em várias localidades do país.

No Espírito Santo houveram várias manifestações de celebração ao golpe. Em destaque Fagundes (2014) aponta três momentos principais: as comemorações pela posse do Marechal Humberto Castelo Branco, seguido pela publicação de um Caderno Especial no jornal A Gazeta e, por último, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade.

Vitória, 15 de abril de 1964. Não era nem um dia de jogo ou ano de Copa do Mundo de futebol. Entretanto, o som de fogos de artifício, de *buzinações* de carros e de navios, somados a repartições públicas e ao comércio fechados – em plena quarta-feira – conferiu à cidade um clima semelhante ao de comemoração de um título mundial de futebol. Naquele dia, Vitória, capital do Espírito Santo, parou para celebrar a posse de Humberto Castelo Branco (1964-1967) para o cargo de Presidente da República. (FAGUNDES, 2014, p. 14).

O apoio ao regime era irrefutável. Os mais importantes grupos empresariais do estado bancaram a edição especial do dia 19 de abril com inúmeras felicitações ao novo governo. A lista é grande e traz nomes como Chocolates Garoto S/A, Banco Agrícola do Espírito Santo, Vitóriawagem, Tyresoles do Brasil S/A, dentre outros. Em todas as notas as felicitações ao novo presidente com o uso recorrente das palavras – liberdade e democracia.

O apoio que os grandes empresários capixabas demonstraram ao golpe não ficou apenas em notas de felicitações nos jornais. Sobre o envolvimento dos industriais capixabas, Rafael Pagatini faz ricas considerações em seu artigo *“Bem Vindo Presidente”: a arte como dispositivo crítico da construção da memória*, relacionando o uso do jornal por ser “veículo de discussão pública” onde as relações de poder e controle estiveram fortemente presentes ao longo do regime militar (PAGATINI, 2016, p. 1865).

Este envolvimento, supramencionado, não ficou apenas nas elogiosas palavras publicadas no jornal, na verdade o golpe foi, sobretudo, patrocinado por empresários brasileiros e também pelos capixabas, como aponta o autor.

Um exemplo importante do financiamento de empresários capixabas ao regime como um todo, como destaca o relatório da Comissão da Verdade, é observado a partir do nome de Camilo Cola, fundador da Viação Itapemirim. De acordo com o documento, um ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social prestou depoimento a membros da CNV e expôs o financiamento, em nível nacional, do aparelho de repressão, tortura e assassinato do regime ditatorial (PAGATINI, 2016, p. 1868).

Sobre as manifestações nas ruas, outro evento de grande apoio ao golpe, foi a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que acontece em São Paulo no dia 19 de março em protesto ao governo vigente de Goulart contando com a presença de 600 mil pessoas. Essa manifestação cristã teve também sua versão capixaba após instaurado o golpe. A Igreja Católica, com máxima eficiência associou o comunismo à forte concepções demoníacas e, juntamente com as Forças Armadas, foi a grande divulgadoras do medo da ameaça comunista.

Assim, numa legítima união entre o “sagrado” (igreja) e o “profano” (empresários) como ocorreu em dezenas de outros municípios brasileiros, em Vitória essa manifestação reuniu milhares de pessoas com a finalidade mais específica: comemorar o golpe de 31 de março (FAGUNDES,2014, p. 19).

As matérias do jornal da cidade, *A Gazeta*, abordam as convocações para a participação da população na marcha como sendo organizadas pelas “senhoras da comissão organizadora”, no entanto, como afirma Fagundes (2014), não há qualquer menção sobre quem seriam essas tais senhoras. Nos anúncios, no rádio e jornal, essas figuras anônimas solicitavam que todos usassem lençóis brancos e bandeiras do Brasil ou do Espírito Santo com o intuito de deixar o evento ainda mais marcante.

Foi oferecido transporte para facilitar o acesso a todos que tivessem interesse em participar da marcha. O engajamento das “senhoras” abrangeu todos os possíveis participantes indo de visitas a repartições públicas, até mesmo visitando empresários e comerciantes. A ideia era contar com a presença do maior número de pessoas.

Toda a movimentação em prol da marcha recebeu bastante atenção da mídia, que a retratou como a maior manifestação da história do estado e, na edição dos dias 26 e 27 de abril, estampou a fotografia da multidão que se concentrara na escadaria do Palácio Anchieta na primeira página.

Fagundes (2014) afirma a importância desses acontecimentos no estado para mostrar que assim como em outros estados brasileiros, no Espírito Santo houve grande adesão ao golpe. No entanto, não houve apenas adesão, como mencionado, mas também resistência manifestada por uma pequena parcela da população e pouco apoiada pela mídia.

A imprensa do Espírito Santo era composta por quinze jornais, conforme apresenta Teixeira (2013), mas seus principais eram: *A Gazeta* fundada em 1928, *A Tribuna* fundada em 1938 e por fim o jornal *Folha Capixaba* em 1945. Diferente dos

dois primeiros, o jornal *Folha Capixaba* era administrado por membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), de forma que este jornal foi fechado imediatamente após o golpe militar não voltando a funcionar após o fim do regime, mesmo tendo sido o jornal de maior circulação durante alguns de seus anos de funcionamento.

Roberto Teixeira (2013) faz uma importante análise sobre o jornal *Folha Capixaba* afirmando ser uma representação da abertura de posições políticas de seu tempo. Atuava para além de suas paredes, se preocupando em “dar voz” ao povo e tudo o que desejavam era publicado, diferente dos outros dois grandes jornais da cidade onde reclamações e inquietações da população não recebiam espaço.

Portanto, é preciso perceber a Folha Capixaba como uma expressão concreta da necessidade de expressar ideias, posicionamentos políticos profundamente reprimidos durante muito tempo no País. O jornal representa a reorganização explícita da esquerda em torno de questões políticas, representada no PCB, o qual teve papel central em manter o jornal e pensá-lo como instrumento de classe.

A Folha Capixaba circulou oficialmente até 1º de abril de 1964 quando sua sede foi invadida e destruída pelos agentes da ditadura militar. Todo o registro do jornal em papel foi perdido, uma vez que todo o acervo foi queimado ou apreendido. O pouco que restou dos materiais e equipamentos foi vendido tempos depois como sucata.

Os responsáveis foram presos temporariamente. Clementino Damácio, por exemplo, chegou a ser detido três vezes num mesmo dia por participar da equipe do jornal. Depois de 15 anos em circulação, o Folha Capixaba deixa como legado um exemplo de meio de comunicação a serviço dos ideais democráticos e participação popular (TEIXEIRA, 2013, p. 13).

Os acontecimentos em torno do jornal, *Folha Capixaba*, esclarecem em grande parte, a ausência de uma maior contestação política da população do estado. Havia pouco ou mesmo quase nenhum acesso a informações reais sobre o que acontecia ao longo do regime militar. O papel de formadores de opinião ficou sob a responsabilidade dos jornais que pautaram o apoio irrestrito ao regime militar. Sobre a importância social do jornal Teixeira afirma

Também promovia comícios e atividades, ou seja, os debates na vida política ultrapassavam as páginas do jornal e concretizavam-se na prática, no cotidiano, na praça pública. Como diz Clementino Dalmácio, são “histórias de Vitória antiga”, mas que marcaram um período de reabertura política do País. É interessante notar que o jornal refletiu a inserção da classe operária na cena política do Brasil e do Espírito Santo, guiada pelo PCB, que teve fundamental importância na difusão dos ideais de esquerda nesse período (TEIXEIRA, 2013, p. 13).

Embora não houvesse mais o engajamento do jornal “Folha Capixaba”, ocorreram algumas importantes mobilizações contra o regime militar. Um movimento que recebe destaque é o dos estudantes universitários da UFES, analisado por Leandra Fonseca (2011) em seu artigo *O movimento estudantil capixaba durante a ditadura militar: o ano de 1968*.

Para a apresentação do movimento estudantil, é necessário pontuar o papel da polícia política, uma vez que era a grande responsável pela manutenção das forças do regime militar, e tinha o papel de conter as “ameaças”. A polícia política conhecida como DOPS, cuja criação é muito anterior ao golpe de 1964, remota as décadas de 1920 e 1930, ganha extrema importância na manutenção do regime após o golpe de 1964. Sobre o histórico desta polícia, Fonseca apresenta as mudanças que sofreu ao longo de seus primeiros anos de criação e assim é possível compreender o que era a polícia política do regime militar.

No Espírito Santo, foi criado em 27 de novembro de 1930 o cargo do Delegado de Ordem Social, subordinado à Delegacia Geral. A partir de então, inicia-se a formação de uma polícia voltada para a manutenção da ordem social do estado. Porém somente entre os anos de 1935 e 1937, no Espírito Santo, foi organizada a Delegacia de Segurança Política e Social, que teve como principal finalidade coibir a formação de grupos sociais, além de “proteger” a sociedade de ideologias exóticas que pudessem levar a qualquer tipo de contestação ao governo de Getúlio Vargas, combatendo, sobretudo, as atividades comunistas (FONSECA, 2011, p. 4).

Apenas em 1946 a Delegacia da Ordem Política e Social unifica-se a Delegacia de Estrangeiros e a Delegacia de Auxiliares tornando-se a Delegacia Especializada de Ordem Política e Social do Espírito Santo (DEOPS/ES). Suas atribuições eram

[...] a manutenção da ordem política e social; a fiscalização e registro de estrangeiros; a fiscalização e controle do comércio; o uso e depósito de explosivos, armas, munições e produtos químicos; fiscalização dos embarques e desembarques terrestres, marítimos, fluviais e aéreos; fiscalização de hotéis, pensões e casas de cômodos; serviços secretos; além de crimes contra a economia popular e correedoria, possuindo jurisdição em todo o estado (FONSECA, 2011, p. 4).

Em 1953, o DEOPS sofre uma alteração e seu nome passa a ser Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS). Cada delegacia especializada compreendia um

Gabinete do Delegado, Cartório e pessoal específico sendo responsáveis predominantemente pela manutenção da ordem vigente.

Destarte, a função da polícia política era vigiar os elementos considerados subversivos. Neste contexto a UNE (União Nacional dos Estudantes) estará sempre sobre os holofotes do DOPS, tanto em âmbito nacional quanto nos menores grupos no âmbito estadual.

A UNE surge no início do Estado Novo (1937-1945) sob os cuidados do ministro da educação Gustavo Capanema. Fonseca (2011) afirma que o apoio ministerial recebido pela UNE tinha o intuito de mantê-la e submetê-la sobre o controle político, o que justifica a afirmação de seus integrantes de que, a UNE, só nasce verdadeiramente ao longo do Congresso Nacional dos Estudantes, em dezembro de 1938 que contou com a participação de 80 associações universitárias e secundaristas, assim como, teve a participação de vários professores e integrantes do Ministério da Educação.

Ao fim do congresso, a UNE elege uma nova diretoria com compromisso político, também aprova um novo plano para a Reforma da educação, cria o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) inspirado nos moldes universitários da Europa. Essas ações provocam o rompimento com a Casa do Estudante fazendo com que a UNE seja então uma organização sem sede.

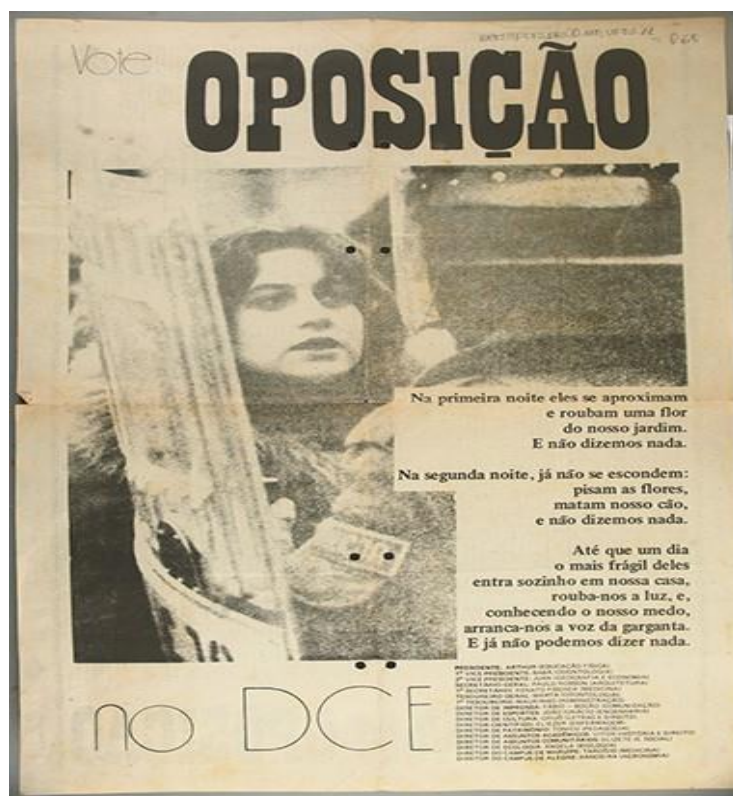
O percurso histórico, da UNE no Brasil, também se entrelaça com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, exigindo uma postura do Brasil contra o nazi-fascismo, criticando duramente a postura neutra exercida pelo país.

A relação entre o movimento estudantil e o governo Vargas sempre foi uma relação ambígua, apesar de terem o reconhecimento formal do estado e seu direito de representação assegurado, o envolvimento de sua liderança com o Partido Comunista do Brasil (PCB) fazia com que muitos de seus representantes fossem presos, perseguidos e torturados (FONSECA, 2011, p. 6).

Esta relação do governo com a UNE se torna ainda mais intensa com o golpe militar. Logo após o golpe em 1964 ela é fechada e a sede é incendiada. Alguns de seus dirigentes buscam exílio, outros buscam meios de exercer sua resistência na clandestinidade. Todo o corpo universitário passa a ser constantemente vigiado pela polícia política.



**FIGURA 17 – Oposição**



Fonte: <http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/viewFile/1552/1142> acesso em 10 de dez. 2017.

No Espírito Santo não foi diferente. A UFES passa a ser constantemente vigiada pelo DOPS/ES. Muitos estudantes optam pela clandestinidade, algumas passeadas acontecem, mas sobretudo pichações pela cidade são alvos de investigações.

Fonseca (2011) apresenta em seu artigo algumas das fotografias encontradas nos arquivos do DOPS/ES como provas de atitudes subversivas dos estudantes. Sobre as fotografias Fonseca observa

Na primeira e segunda imagem temos pichações em um coletivo, consta do inquérito que o motorista da Viação Imperial Limitada, fazia o trajeto da Ilha de Santa Maria a Vila Rubim e por volta das 10 horas da manhã foi obrigado a parar em frente ao prédio do Correios e Telégrafos, devido à interrupção do trânsito. Quando a fila de veículos se movimentou, o carro dirigido pelo declarante foi interceptado por um grupo de “moças e rapazes” que queriam pregar cartazes nos seus para-brisas, pedindo com veemência que não colassem o cartaz no veículo, enquanto pedia para não fixarem o cartaz seu veículo foi pichado. As pichações continham frases contra o regime vigente, exigindo a saída dos “cães racistas”, e “abaixo gorilas” como foram apelidados os membros da força policial. Há também um pedido de liberdade para os jovens, e a famosa frase “abaixo a ditadura”, além do que podemos considerar uma assinatura em letras maiúsculas o nome da entidade UNE (FONSECA, 2011, p. 12).

**FIGURA 18 – Protesto com pichações**



Fonte: <http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/viewFile/1552/1142> acesso em 10 de dez. 2017.

**FIGURA 19 – Protesto com pichações**



Fonte: <http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/viewFile/1552/1142> acesso em 10 de dez. 2017.

O Restaurante Universitário (RU) também foi alvo de pichações que fizeram com que o delegado de polícia solicitasse ao reitor o comparecimento de todos os funcionários na delegacia para prestarem esclarecimentos. Apesar do comparecimento de apenas duas funcionárias, nada de relevante foi informado no inquérito (FONSECA, 2011).

A década de 1960, como um todo, foi marcada por profundas mudanças. A arte, conforme abordado no capítulo anterior sofreu profundas transformações, a política no mundo todo também migrava com grande velocidade, e não seria diferente com os movimentos estudantis.

As mudanças enfrentadas no campo da arte eram diferentes para cada país, da mesma forma, as experiências nos movimentos estudantis, ao redor do mundo, também seriam distintas. Tanto a arte quanto o movimento estudantil no Brasil estavam dentro de um contexto de dura e intensa repressão política, mas nem por isso deixaram de vivenciar suas potencialidades no decorrer dos anos 1960. Enquanto o movimento estudantil francês engajava-se em melhores condições de trabalho e salário, o movimento estudantil brasileiro engajava-se na luta pela democracia e liberdade, no entanto, ambos foram movimentos potentes, inquietos que refletiram os problemas políticos de uma geração.

Todo este processo político teve como marco final de confronto e radicalização dentro do movimento estudantil brasileiro, onde se organizava o XXX Congresso da UNE organizado de forma clandestina no sítio Murundu nas imediações de Ibiúna (SP), onde na madrugada de doze de outubro a Polícia Política invadiu o local, prendendo cerca de 920 estudantes que foram transportados em cinco caminhões do Exército e dez ônibus<sup>21</sup>. Dos 920 participantes do congresso em torno de 200 eram mulheres, e inclusive uma delegação de estudantes capixabas, os representantes mais expressivos do movimento estudantil estavam presentes e foram detidos e dentre eles vinte três participantes foram reconhecidamente assassinados pelos repressores. [...] o mundo jamais foi o mesmo para estes jovens, o congresso, os anos de resistência foram para muitos um rito de passagem para a vida adulta, a perda das ilusões da juventude, para outros foi à perda da vida, do direito a verdade, pois ainda são muitos anônimos, desaparecidos encerrados dentro de valas clandestinas ou das memórias de seus amigos, familiares e arquivos (FONSECA, 2011, p. 17).

Embora existam arquivos, sobre o que aconteceu no Espírito Santo durante a ditadura militar, muitos arquivos foram destruídos no fim do regime, uma tentativa de esconder ou apagar o que não deveria ser de conhecimento popular.

No que se refere a arte, não foram feitas grandes obras como no Rio de Janeiro e em São Paulo, e, no intuito de destacar um tímido avanço da arte, até então adormecida em solo espírito santense, houve a criação do “Mural da UFES”. Esta obra foi elaborada pelo artista Raphael Samú, professor de artes da mesma instituição na época. O convite foi feito pelo reitor Máximo Borgo. O projeto foi elaborado e aprovado sem sofrer alterações e tinha a intenção de humanizar o campus universitário.

**FIGURA 20:** *UFES Mural – Raphael Samú*



**Fonte:** file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/7745-17919-1-PB.pdf acesso em 18 de dez. 2017.

Interessa nessa obra a novidade por conta do trabalho em si, uma vez que a técnica de mosaico utilizada não era familiar aos artistas capixabas e serviu como uma verdadeira aula da técnica para os alunos do Centro de Artes.

Raphael Samú, nascido em São Paulo em 1929, estudou na Escola de Belas Artes de seu estado e se formou em escultura no ano de 1955. Samú adquiriu amplo conhecimento na execução de murais em pastilhas de vidros trabalhando para artistas como Di Cavalcante, Clóvis Graciano e Cândido Portinari. O próprio mural da UFES revela a influência desses artistas na obra de Samú, que tendência em suas obras a crítica social expressiva, afirma José Cirillo (2014).

A questão social permanecia. Como construir uma imagem de futuro para uma Universidade se colocava como um desafio em tempos de censura. Assim, na interface com a cultura de seu tempo, bem como com a mediação de sua memória como sujeito fenomenológico, revelam-se tendências do projeto poético do artista. Assim, toma na sociedade e nas questões atuais o ponto de partida das diretrizes a serem consideradas para a produção. Imagens de desenvolvimento, de sonho que se torna realidade, da tecnologia transformando a sociedade. Estas são nortes iniciais. O início dos anos 1970 ainda estava tomado pelo assombro dos primeiros passos na Lua. A corrida espacial era fato, embora fora ficção. A imagem: um sonho que se realizava. Utopia e realidade como dualidades complementares. Binômios iniciais nortearam o projeto. Samú se coloca então em direção à materialização dessa imagem da utopia x realidade. A forma geral deveria ser capaz de expressar essa realização [...].

Parecia que a promessa positivista se concretizara e a tecnologia redimiria a humanidade, superaria as diferenças, minimizaria o sofrimento – pura ilusão ufanista do fim da década de 1960, quando a realidade social do mundo estava prestes a desabar. A Guerra Fria dividira o mundo. As pessoas pareciam emudecidas por totalitarismos políticos e econômicos. Raphael Samú, filho cultural e exilado do Leste Europeu, com pais despatriados pela ditadura soviética, encontrou na saga espacial a imagem inicial. A metáfora da ficção se tornara realidade. Uma metáfora da própria história da UFES, o novo campus era um fato, e o painel expressaria isto. Promessas de desenvolvimento científico e cultural estavam à sombra do manto totalitarista do regime militar e da opressão política no Brasil. Essa névoa cinzenta pairava nos becos escuros da glória da propaganda desenvolvimentista do país. Neste conflito deste contexto, as imagens e o projeto do painel começam a configurar-se (CIRILLO, 2014).

**FIGURA 21: UFES Mural – Raphael Samú - detalhes**



Fonte: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582014000100029](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100029)

acesso em 18 de dez. 2017.

Para entender o mural é necessário fragmentá-lo e analisar suas diferentes composições. Cirillo (2014) destaca algumas características importantes para essa pesquisa na obra. Na primeira imagem, à direita são quadrinhos inspirados em imagens de desenho de *Flash Gordon*, referência a Apolo XI e o Módulo Lunar, na sequência uma pessoa caminhando com macacão espacial de astronauta. Abaixo um grupo de jovens, trajando calças curtas e de pés descalços e ao fundo a sombra de outras pessoas; há a sensação de um diálogo, estão de costas para as imagens anteriores e um deles tem o rosto voltado para o final do projeto, onde está a sigla da Universidade "UFES" com um desenho de um computador de bobinas, um cartão e números relacionados a processamento de dados.

Para Cirillo (2014), alguns itens se destacam por suas disposições no mural. Os campos da obra revelam uma aproximação política de antagonias, o centro da imagem é ocupado por um jovem utilizando um microscópio, ou seja, fazendo uma pesquisa, o qual o autor considera uma metáfora do investigar e produzir conhecimento sem o controle do setor militar. Ainda observa-se que o astronauta demarca o fim da área da "direita", é da mancha que se forma a partir da roupa do jovem central que surge a silhueta do grupo de estudantes, de costas para a direita da obra e voltados para a extrema esquerda, onde se coloca o nome da Universidade e as imagens ligadas a computadores. No entanto esses jovens possuem silhuetas marcantes de trabalhadores braçais e estão descalços, mostram um verdadeiro desacordo com o campus universitário.

Para o autor, apesar da obra criticar o sistema político, o autor não faz associações ao estado econômico do Espírito Santo, o grande índice de analfabetismo e a grande parte da população ser trabalhadora rural. É possível acrescentar a esta análise uma crítica econômica também, uma vez que a ditadura trazia avanços econômicos ao estado, a universidade crescia e se desenvolvia, mas grande parte da população continuava sem acesso ao conhecimento e continuaria sendo, predominantemente, trabalhadora braçal.

O Mural da UFES é uma obra importante na capital do Estado. Ilustra uma sutil tentativa de problematizar as dicotomias vividas por sua população. No entanto, mostra a ausência da ousadia no campo das artes visuais que em outros estados brasileiros se manifestou, e para além dessa ausência, ilustra também a ausência de conhecimento das profundas mudanças que a arte vivenciara ainda na década de

1960 as quais, quase duas décadas depois, aparentemente, ainda não era conhecida em terras capixabas.

Se no campo das artes plásticas o engajamento político não foi percebido, já no campo das artes cênicas a situação se configurou de forma bem distinta. No que se refere a arte, não foram feitas grandes obras como foram no Rio de Janeiro e em São Paulo, porém o teatro conseguiu manifestar-se de forma diferenciada.

Na obra de Dúlio Henrique Kuster Cid (2015) *Revolução Caranguejo: O Teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar* é possível perceber a importância que o teatro teve na história cultural do estado, mas principalmente na ferramenta política que se configurou durante os anos da ditadura.

Vale ressaltar que um estado que não se importava com a cultura artística, tão pouco se interessava pelo teatro. Os relatos da década de 1960 sobre o Teatro Carlos Gomes é de total abandono, sendo que os moradores de rua passaram a habitar o espaço.

A história do Teatro Carlos Gomes era conhecida em outros estados. Quando Paulo Autran, ator que levava sua peça - *Liberdade, Liberdade* - por estados brasileiros, chega ao Espírito Santo, mesmo já tendo lido a respeito em jornais do Rio de Janeiro, choca-se com a situação do local. O teatro capixaba estava completamente abandonado, sendo utilizado como abrigo por moradores de rua, mostrando o descaso do governo com a casa, assim como, com os problemas sociais.

Paulo Autran paga aos moradores de rua para limpeza do local e restauração do que restava no intuito de apresentar sua peça no teatro. Kuster (2015) aponta o interessante discurso feito pelo artista, ao fim da apresentação. O teatro estava repleto de ilustres figuras da sociedade capixaba, tornando seu discurso potente ao culpar o próprio prefeito do descaso com a casa. Todo este contexto permitiu a reforma no teatro e este passaria a receber algumas apresentações; no entanto, ainda bem aquém de sua capacidade e importância.

Kuster (2015) divide a história do teatro capixaba durante a ditadura militar em três momentos. Dos anos de 1964 a 1969, haviam poucos grupos teatrais em atividade, os principais eram os coletivos Geração, Equipe e Praça Oito, e por espaço físico existia o Teatro Carlos Gomes, no centro da capital, construído com as sobras do Teatro Melpômene, destruído por um incêndio, que estava em completo abandono como supramencionado.

Posteriormente, o autor aponta os anos entre 1970 e 1977, quando o poder estadual cria a Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES) no intuito de estabelecer e permitir a execução das políticas culturais do governo. A Fundação tinha como objetivo

(...) a reforma e reinauguração do Teatro Carlos Gomes; a contratação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo para realizarem as suas estreias em Vitória; a realização de um concurso de dramaturgia, do I Festival Capixaba de Teatro Amador e de cursos de formação dramática; a criação de grupos teatrais mantidos pelo Estado, como o Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes e o Grupo de Teatro da FCES; a concessão de verbas para montagens teatrais e a criação de novos espaços de apresentação, como o Teatro Estúdio, também localizado no centro da capital, e o Circo da Cultura, que possuía um aspecto itinerante (KUSTER, 2015, p. 26).

Apesar das políticas de incentivo, a ditadura permanecia exercendo seu poder de censura.

No começo da década de 1970, ocorreu aquele que pode ser considerado um marco tanto da ação da Censura Federal no 4 estado quanto da reação dos artistas à mesma. Ensaio Geral foi um musical que possuía uma temática de protesto e que teve o texto proibido pouco antes da data prevista para sua estreia. Com isso, a equipe optou por manter o espetáculo apenas com música e expressão corporal. Mesmo assim, no dia da realização do ensaio geral para a Censura, a apresentação foi novamente proibida. Tendo em vista a produção já realizada, os artistas resolveram levar a empreitada adiante e, ao término da encenação, muitos foram à Polícia Federal prestar depoimentos (KUSTER, 2015, p. 3).

Entre os anos 1977 e o início dos anos 1980 acontece o que o autor determina por terceira fase do teatro capixaba, durante a Ditadura, apresentando uma situação paradoxal, uma vez que, é perceptível o desenvolvimento do movimento teatral com o surgimento de novos grupos, o engajamento do movimento estudantil da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em parceria com às Mostras de Teatro realizadas pela instituição entre os anos de 1976 e 1979. Em contrapartida, houve uma significativa redução das verbas destinadas a cultura no Espírito Santo e em pouco tempo a própria Fundação Cultural deixaria de existir.

Apesar do contexto ao qual o estado estava inserido, de total desatenção com a cultura, a Escola de Artes FAFI é criada em 1992 oferecendo variadas oficinas artísticas, entre elas a de teatro. Anos depois, em 1998, passou a se chamar Escola



de Teatro e Dança FAFI, oferecendo até os dias atuais cursos de qualificação profissional.

A nível nacional foram feitos vários investimentos no campo cultural durante e em 1975 é criada a PNC (Política Nacional de Cultura). Kuster (2015) analisa às diferenças do que estava escrito nas diretrizes políticas culturais, do que era praticado pelos militares. Mesmo com a afirmação de que não haveria intervenções nas atividades culturais espontâneas,

[...] uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, nem sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõe a marca própria do nosso povo. [...] Constitui a Política Nacional de Cultura o conjunto de diretrizes que orientam e condicionam a ação governamental, não como dirigismo, mas como instrumento de estímulo e formação. Respeita o Estado a liberdade de criação e procura incentivar e apoiar o desenvolvimento da cultura, impulsionando os instrumentos que estimulam suas diferentes manifestações (Ministério da Educação e Cultura de 1975, *apud* KUSTER, 2015, p. 51)

O que era prometido não era cumprido como é observado pelo autor.

[...] Ventura apontou que mais de cem peças de teatro e trinta filmes estavam oficialmente proibidos em todo o território nacional, além de uma dezena de artistas que haviam sido punidos com a suspensão de suas atividades no teatro, no rádio, no cinema ou na televisão. Entre os autores censurados no Brasil, Ventura relaciona desde nomes da literatura nacional como Machado de Assis, Eça de Queiroz, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade até o comediógrafo grego Sófocles, falecido há mais de dois milênios antes dos eventos que ocorriam no país (KUSTER, 2015, p.39).

Kuster (2015), corroborando com o pensamento de Claudia Calirman (2015) sobre os artistas plásticos brasileiros – que será trabalhado na continuidade deste capítulo – questionam o problema da autocensura. A censura imposta pelo Estado tinha, de certa forma, algum tipo de regra, mesmo que não fosse muito precisa, no entanto, a autocensura dos artistas possivelmente fez com que obras, tanto nas artes plásticas, quanto nas artes cênicas nunca fossem criadas. É possível analisar, criticar, problematizar o que foi feito porém, sem sombra de dúvidas, a autocensura também é uma marca estéreo e traumática do controle militar.

Sobre acontecimentos do teatro capixaba, Kuster traz um significativo relato para exemplificar o que acontecia nas peças pelo Brasil o que de certa forma

corroborar para perceber que, aparentemente, no Espírito Santo era ainda mais intensa a repressão.

O detalhe da censura era esse. O espetáculo vinha de fora, estava em cartaz em São Paulo, mas a censura era local, então às vezes tinha passado pela censura lá, apresentava aqui e era cortado aqui. Da censura, um episódio interessantíssimo é que veio para cá um espetáculo chamado *O que mantém um homem vivo*, era com a Éster Góes e com o Renato Borghi, na época em que os dois eram casados. Eu não me lembro do nome do diretor, mas o espetáculo era maravilhoso. Muito Brecht! Muito esquerda, para sair e fazer uma passeata depois do espetáculo. Talentosíssimos. Isso em 76, 77 por aí. Quando eles fizeram a apresentação para a Censura, ela cortou aquele poema do Brecht, sobre o analfabeto político. Ninguém podia assistir o ensaio para a Censura, mas eu ficava, me escondia. Ficavam os dois no centro da plateia, um censor e um assistente, e dando gritos para o palco: “pode começar!”, “Agora!”, “espera aí, deixa eu ver isso aqui”; completamente autoritários, os grupos tinham que ficar: “Sim, senhor”. E aí ele cortou o poema todo! E o Renato ficou puto com o corte, ele argumentou... Ele falava o poema numa maca de hospital, como se fosse um doente no final da vida, e quando ele terminava o poema ele caía e era arrastado para fora do palco. Ele ficou uma arara, por ter apresentado no Brasil quase todo, já tinha passado por Porto Alegre, Curitiba, centros intelectualmente mais evoluídos do que Vitória na época, e teve que fazer aquele corte. Então ficou aquele frisson. E eles ameaçavam, quando tinha algum problema eles voltavam de noite para ver se o cara obedeceu ao corte ou não. Ele cortou, mas na hora que chegou a cena em que ele ia falar o poema, ele fez assim ó [coloca as duas mãos sobre a boca], e ficou parado com a mão na boca até a plateia começar a entender e teve um aplauso enorme e aí isso ficou em todas as sessões (Renato Saudino, entrevista, *apud*, KUSTER, 2015, p. 55).

A censura também era diferenciada, não só de estado para estado, mas também quanto ao local em que a peça seria apresentada como é possível perceber na continuação do relato de Saudino.

Nessas mostras era quase como que um território livre. Era o Carlos Gomes lotado de gente pendurada em tudo quanto é canto. Como era coisa da UFES então era responsabilidade deles. Enquanto era no Carlos Gomes, a gente fazia normalmente, na UFES eles já relaxavam mais, a Polícia Federal falava assim: “bom, aqui dentro o problema é de vocês, o senhor reitor é que resolve”. Onde hoje é a psicologia, ali tinha o teatrinho da UFES, o cineclube, a sala das coordenações, a sala do DCE..., não tinha aula naquele prédio, era só da sub-reitoria de assuntos comunitários. Ali no cineclube que a gente fazia teatro. Um palquinho diminuto, e lá teve um episódio maravilhoso. Tinha um monólogo chamado Muro de Arrimo de Cássio Queiroz Teles, do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, feito pelos atores do GPP que eram também desse Centro. Os dois Robsons eram da comunicação, mas participavam outros alunos que não eram do GPP. [...] o Muro de Arrimo foi fazer um ensaio para a censura, com o texto na mão. Dentro da UFES era mais tranquilo, mais para constar. E nisso de só para constar, o Robinho começou a lascar o texto, era um texto enorme. Aí o censor falou: “-Opa, está cortado aqui!”, o que estava cortado era “porra”, tinha um carimbo: CORTADO. Vamos dizer que isso foi na página 5, mas um pouquinho a

frente, lá pela página 19, ele tinha um ataque histérico, e o personagem falava assim: “-também essa porra desse muro, essa porra dessa lajota, essa porra desse bairro, essa porra desse rádio, dá vontade de pegar essa porra dessa pilha e...”; ele falava “porra” a página inteira! Mas o censor de Brasília não carimbou CORTADO. Então aqui pode, aqui não está cortado. Era assim a incoerência. [...] Você mandava três cópias para lá e uma era sua, uma ficava com a Polícia Federal daqui e a outra ficava lá em Brasília no arquivo. E o censor da hora pegava e acompanhava, com óculos, colocava um terno, era uma coisa caricata! [risos] (Renato Saudino, entrevista, *apud*, KUSTER, 2015, p. 55).

Importa observar, no Espírito Santo, o teatro não estava tão alienado dos acontecimentos políticos como as artes visuais aparentavam estar. O teatro conseguiu, de certa forma, provocar, questionar e refletir sobre questões políticas importantes durante a ditadura militar, mesmo não havendo incentivos governamentais efetivos no campo das artes cênicas, como também não havia no campo das artes plásticas, o teatro capixaba se posicionou e se manifestou frente aos problemas políticos.

## **2.2 A Arte Socialmente Engajada e a Ditadura Militar Brasileira**

O medo era um sentimento comum aos artistas. Enquanto o mundo repensava o papel da arte, os artistas brasileiros estavam em uma delicada posição, precisavam repensar as formas de elaborações artísticas em meio a forte censura e repressão ditatorial, assim como, repensar a própria arte em si.

Claudia Calirman (2013), em seu livro *Arte Brasileira na Ditadura Militar*, afirma que os artistas tiveram a necessidade de inovar seu comportamento artístico devido aos graves episódios de censura com a instauração do AI-5, fazendo com que os artistas se tornassem cada vez mais dissimulados e apropriassem de ações as quais Frederico Moraes intitulou de “arte de guerrilha”.

Os artistas brasileiros não eram censurados apenas pelo governo; eram criticados por todos os lados: “a esquerda os acusou de serem elitistas, sem comprometimento social com a produção cultural de base, enquanto a direita rotulou-os de rebeldes lançando a semente do comunismo por todo o país” (CALIRMAN, 2013, p.5).

O questionamento que pairava no ar era como conciliar a agenda política concomitantemente as inovações do fazer artístico, e ainda além, como conciliar a

atuação política local ao mesmo tempo atuar internacionalmente haja vista os grandes acontecimentos artísticos internacionais (CALIRMAN, 2013).

Os artistas brasileiros engajaram-se e muitos utilizaram de suas poéticas para criticar a ditadura, a censura, assim como o próprio campo da arte, e neste último a grande crítica abordava o valor dos materiais necessários para se fazer uma obra de arte de qualidade. A crítica também tocava questões sobre a possibilidade de produzir ações e obras artísticas que questionassem os expectadores. Outro dilema era como apontar as graves violências promulgadas pela ditadura utilizando de produções artísticas, uma vez que, tudo passava pela censura dos órgãos do governo.

As mobilizações contra o governo aconteceram em várias camadas da sociedade e das mais variadas formas possíveis: movimentos estudantis, músicos e cantores, artistas, jornalistas, escritores, poetas, cineastas e outros. Analisar as diversas situações ocorridas é tarefa para diferentes abordagens e pesquisas, por isto, nesta dissertação é analisado as críticas provenientes de artistas plásticos a partir de suas obras ou intervenções.

Alguns nomes começam a apontar no cenário artístico brasileiro, sendo muito notória a participação de Frederico Moraes, crítico fundamental na história da arte no país, que atuou de forma inovadora. Moraes foi muito além de ser um crítico da arte, mas um atuante e importante agitador desse novo formato artístico definido por ele de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”. Conseguiu com sucesso propor encontros de arte, ficando famoso por seus eventos como “Domingo da Criação” e “Arte no Aterro”. Tornou-se um constante companheiro e incentivador dos artistas da vanguarda brasileira.

Arthur Freitas (2011) destaca em seu artigo *Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação* um importante trecho de um texto publicado por Frederico Moraes sobre esta estratégia artística que surgiam em meio aos conflitos do governo e as duras censuras

(...) não sendo mais ele autor de obras, mas propositos de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo

vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte (MORAIS *apud* FREITAS, 2011, p. 4).

A ditadura foi um marco na história política do Brasil, assim como a instauração do Ato Institucional nº5, conhecido como AI5, um marco drástico nos meios artísticos e culturais do país resultando imediatamente em prisões em massa de grupos de estudantes, artistas, intelectuais, jornalistas além de censurar com maior violência os meios de comunicação. Desta forma, Arthur Freitas (2013), em outra relevante obra, *“Arte de Guerrilha”: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, ressalta o impacto do AI5 nas elaborações artísticas.

A partir dali, vários daqueles jovens artistas – ou “contra-artistas”, como queria o crítico – estariam envolvidos com uma produção urgente, efêmera e comportamental, nascida às margens do AI-5 e disposta, se quisermos, como uma forma bastante particular de conceitualismo ideológico. Paralelo a isso, foi logo no começo de 1970 que Frederico amadureceu seus argumentos e buscou trabalhar com a ideia de uma “arte de guerrilha” – com o que [...] pôsse em contato, embora indiretamente, com uma problemática estético-ideológica mais ampla e basicamente latino-americana (FREITAS, 2013, p. 72).

Claudia Calirman (2013) faz um importante panorama internacional da década de 1960, explicando o porquê de a situação política brasileira não ter conseguido maior destaque internacional. A autora afirma que se o golpe militar tivesse ocorrido em outro contexto o Brasil teria alcançado grande destaque nas páginas dos jornais internacionais, no entanto, explica que o mundo vivia uma profunda agitação social.

Na Bolívia a morte trágica de Che Guevara, outubro de 1967, se tornando um grande ídolo de toda uma geração. Os Estados Unidos em profundo nível de descontentamento com a guerra do Vietnã, que deu origem aos movimentos de contracultura, juntamente com o assassinato de Robert F. Kennedy e do ativista Martin Luther King Jr., momento que se torna um marco na luta pelos direitos civis em 1968. Do outro lado do Atlântico o clima não era nada diferente. Na França, no mesmo ano, surgem uma série de movimentações estudantis na luta por um ideário moral libertador, onde jovens estudantes ocupam a Sorbonne com cartazes “É proibido proibir”, “Juventude no poder” e “Sejam realistas, exijam o impossível”. Todo este cenário internacional “fez com que coubesse ao povo brasileiro grande parte da responsabilidade de moldar seu próprio caminho, tanto político, como culturalmente” (CALIRMAN, 2013, p. 10).

Em 1969, alguns meses antes da X Bienal de São Paulo, artistas e intelectuais se reuniram no Museu de Arte Moderna de Paris para debater a situação política do Brasil, decidindo por um boicote à Bienal, em solidariedade aos artistas brasileiros que viviam e trabalhavam sobre forte repressão. A consequência desta decisão foi a recusa de 80% dos artistas convidados de países como: Argentina, Estados Unidos, Itália, México, República Dominicana, Espanha entre outros. A autora afirma que a ausência da participação destes artistas e da entusiástica arte proveniente da década de 1960 deixaram a comunidade artística brasileira isolada das estimulantes criações artísticas internacionais.

As grandes mídias foram imediatamente censuradas com a ratificação do AI5, e no mesmo dia em que foi promulgado, inúmeras redações de jornais foram visitadas por agentes do regime militar tirando notícias de circulação e até mesmo impedindo o funcionamento total de alguns desses jornais.

Quando censores chegaram ao *Jornal do Brasil*, o periódico mais importante da época no Rio de Janeiro, o editor-chefe Alberto Dines estava determinado a burlar os censores e a denunciar o controle militar sobre a imprensa. No dia seguinte, uma manhã quente de dezembro, os leitores viram um título incomum na primeira página do *Jornal do Brasil*: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar é irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos” (CALIRMAN, 2013, p. 21).

Apesar de toda a censura imediata sofrida pela mídia, os artistas conseguiam trabalhar relativamente livres em suas rotinas. A autora justifica esta relativa liberdade á alguns fatores como a falta de visibilidade que a arte tinha, a qualidade efêmera das produções e sobretudo a ideia que o governo tinha dos artistas como – inconsequentes e irrelevantes – utilizando seus esforços ao que consideravam mais acessível ao grande público como os jornais e a televisão. Além disso, a censura sofrida pelos artistas era sombria e não tinha qualquer critério estabelecido. A relativa liberdade dos artistas fazia com que muitos deles se autocensurassem impedindo a existência de mais obras do que as que foram levadas até a última instancia da criação.

Outro contraste da censura com a arte, em detrimento a música, jornal, teatro e outros é a ausência de números para uma melhor compreensão de quantas obras de arte foram censuradas, uma vez que, quando uma exposição era fechada pela censura, centenas de obras de arte não eram expostas. Calirman (2013) afirma que

até os dias de hoje não há nenhum levantamento sobre quantas obras de arte foram censuradas.

Uma exposição pequena alcança as mordidas do AI5 em 1968, um ano antes da X Bienal de São Paulo, particularmente, devido ao discurso do governador da Bahia, Luiz Vianna Filho que dizia que toda a nova arte tinha que ser revolucionária, defendendo que é a liberdade que caracteriza a arte. No dia seguinte ao discurso de inauguração, a II Bienal Nacional da Bahia foi fechada pela Polícia Federal e os organizadores foram presos.

Muitos outros momentos de censura na arte aconteceram.

Na primavera de 1969, em meio a crescente inquietação na comunidade artística, os censores atacaram novamente, naquele que se tornou o episódio mais grave, culminando no boicote a X Bienal de São Paulo. A Pré-Bienal de Paris, programada para inaugurar em 29 de maio de 1969 no MAM/RJ, foi concebida como uma seleção prévia para a VI Bienal de Jovens no Museu de Arte Moderna de Paris (outubro, novembro, 1969). Das obras de arte inscritas 12 haviam sido escolhidas para representar o Brasil nas categorias de pintura, gravura, fotografia, escultura e arquitetura. Todos os trabalhos submetidos ao júri ficariam expostos ao público até o fim de junho, quando as obras selecionadas seriam então enviadas a Paris. Dentre aquelas que fariam parte da exposição, várias foram consideradas provocadoras. Evandro Teixeira, repórter fotográfico do Jornal do Brasil, apresentou uma fotografia, de 1965, de um motociclista da Força Aérea Brasileira (FAB) caindo no chão durante uma manifestação de rua, uma imagem que ridicularizava a polícia. A série de Antonio Manuel, *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968), constituiu-se numa obra instigante ao convidar os expectadores a suspender as cortinas negras que cobriam imagens de comunicação que chamavam a atenção para os conflitos entre a polícia e os estudantes (CALIRMAN, 2013, p, 25).

Lamentavelmente a Pré-Bienal de Paris foi fechada antes mesmo de ser aberta ao público. Os militares entraram no museu e fecharam a exposição colando todas as obras no depósito. Este acontecimento chamou a atenção dos militares para as obras artísticas e para os museus de forma geral. O MAM/RJ passou a ser vigiado diariamente. Internacionalmente este evento teve a repercussão necessária para que houvesse, meses depois, o grande boicote a X Bienal de São Paulo, que não foi apenas um boicote a esta bienal, e sim um grande boicote que durou uma década.

Todo o movimento em torno do boicote a X Bienal de São Paulo proporcionou grande repercussão internacional e contou com apoio de vários países como Grécia, Bélgica, Itália, México, Espanha, Suíça, entre outros que não só aderiram ao boicote a X Bienal, como mantiveram o boicote nos anos seguintes. No entanto, a situação

dos Estados Unidos era mais complexa. A arte fazia seu caminho cada vez mais político, no entanto as políticas públicas do país caminhavam por direções bem diferentes. Sobre este momento, György-Kepes citado por Calirman aponta

A política externa do governo dos Estados Unidos é um obstáculo em potencial a todas as exposições que ocorrem sob sua tutela. (...) infelizmente, não vivemos numa época em que uma exposição de arte possa ser vista e apreciada por si só. O governo americano está engajado em uma guerra imoral com o Vietnã e apoia vigorosamente os regimes fascistas no Brasil e em outras partes do mundo. Neste momento, todas as exposições sob os auspícios do governo americano são feitas para promover a imagem e as políticas deste país. É uma operação de relações públicas, não importa quais sejam as intenções dos organizadores e dos participantes, e, graças a tolerância de governos repressores, a energia dos artistas tem sido canalizada para servir uma política que eles legitimamente desprezam. Se eles não desejarem se tornar cúmplices involuntários, não há outra escolha senão recusarem-se a mostrar seu trabalho nas representações do país afora (GYÖRGY-KEPES, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 31).

Toda a movimentação em torno do boicote, afirma Calirman (2013), contribuiu significativamente como uma mobilização do meio artístico através de uma profunda polêmica em torno da ética em um campo dominado pela estética.

Em resumo, a X Bienal de São Paulo aconteceu de forma que a maior parte do público nem mesmo tomou conhecimento de todos os meses de debates que aconteceram anteriormente. A intensão do boicote criou um senso de solidariedade no meio da arte e quase foi levado até as últimas consequências, no entanto, a decisão de participar da Bienal de forma estratégica, fez mais sentido do que simplesmente agir passivamente deixando os espaços em branco. A mídia internacional conseguiu fazer uma substancial cobertura do boicote, diferente da mídia brasileira.

No total 50 países e 510 artistas plásticos participaram dessa Bienal, porém toda a situação em relação ao boicote, e apesar da adesão dos que participaram, a Bienal tornou-se um evento irrelevante, haja visto as obras que foram apresentadas e a ausência de trabalhos potentes que aconteciam ao redor do mundo que não participaram do evento. A França e os Estados Unidos foram acusados de sabotarem o evento a fim de manterem sua hegemonia cultural (CALIRMAN, 2013).

Os anos que se seguiram foram anos aos quais a autora critica a afirmação de “vazio cultural” utilizada por Zuenir Ventura que descreveu estes anos por



(...) desaparecimento de temas políticos e controvérsias na esfera cultural, a evasão dos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda a venda de jornais, livros e revistas, programas de televisão de segunda categoria, o surgimento de valores estéticos falsos e a hegemonia da cultura de massa (ZUENIR VENTURA, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 38).

Para a autora, é inegável o poder de estagnação cultural que foi exercido pela ditadura militar, no entanto, os artistas plásticos não reprimiram sua luta e engajamento político em suas poéticas. Foram anos estéreis em vários aspectos para a grande massa da população, no entanto para a arte, apesar de percorrer caminhos sombrios, o AI5 criou um solo fértil para potentes intervenções artísticas, algumas já vistas anteriormente e outras que serão exploradas a seguir, com foco nas provocações das obras sobre a Ditadura Militar Brasileira.

### **2.2.1 Artur Barrio**

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, artista plástico nascido em 1945 em Porto, Portugal, e passando a residir no Rio de Janeiro a partir dos 10 anos de idade. Sua grande contribuição foi a crítica que fez as artes quanto a utilização de materiais precários, perecíveis e de baixo custo, argumentando que os materiais tradicionais eram mais uma forma de poder da elite que minimizava a liberdade de artistas de países subdesenvolvidos.

Barrio agia de forma bem particular em meio ao cenário artístico brasileiro, Calirman (2013) acredita que o expectador não familiarizado teria profundas dificuldades em identificar suas obras como arte, inclusive para as próprias forças de repressão, passando despercebido em algumas de suas intervenções. Sobre esta perspectiva, Frederico Moraes ressalta que

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas (MORAES, *apud*, FREITAS, 2013, p. 82).

Entre a arte e a loucura, Barrio também tinha grande interesse em entender esta relação e utiliza o próprio corpo para testar seus limites. Na performance *4 dias e 4 noites* (1970) o artista caminhou pelas ruas do Rio de Janeiro sem parar para comer ou dormir. Interessante a esta criação é o fato de não haver nenhum registro da mesma, nem fotografias, nem filmagens, nada. Sobre esta intervenção efêmera, existem apenas a memória e os escritos do artista, com profundas críticas a arte na sociedade capitalista. Durante estes quatro dias, Barrio, conviveu com moradores de rua, dialogou com transeuntes, andou por vários locais até mesmo por galerias de esgoto experimentando o corpo até o auge do esgotamento.

Outro momento importante na história de Artur Barrio foi a interação que o artista fez na exposição da artista Cláudia Paiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Barrio dançou pelo salão em que as obras estavam instaladas, andou, pisou e chutou o que estava no local. Uma das latas de tinta exposta se abriu sujando o chão do museu. O artista declarou que sua intenção era criar um vínculo com a obra em que ele se misturou com a própria obra em uma dança livre e espontânea.

Naquele momento a arte e a vida, a loucura e a morte misturavam-se com tal violência nessa performance sem espectadores que se poderia dizer sem medo de errar que a arte brasileira atingia o clímax de sua tragédia, seu momento alto na figura iluminada de Barrio, cujo comportamento existencial passava a ser símbolo de toda uma geração ameaçada e frustrada (MORAIS, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 99).

Barrio foi intenso em todas as suas poéticas. Destaca-se as *Trouxas Ensanguentadas*<sup>17</sup>, frente ao momento político da ditadura militar, tornando-se sua obra mais famosa, ou mais marcante. Esta criação foi elaborada a partir do uso de materiais precários e perecíveis com: carne, osso, sangue, espuma, papel pano e cordas. A obra questiona a violência imputada pelos militares, assim como a necessidade de materiais caros para a produção de arte. A obra foi uma dura crítica ao sistema econômico artístico e ao sistema político implantado com o golpe militar que imputava severa violência para manutenção do regime através de mortes, perseguições políticas e dos inúmeros casos de torturas.

---

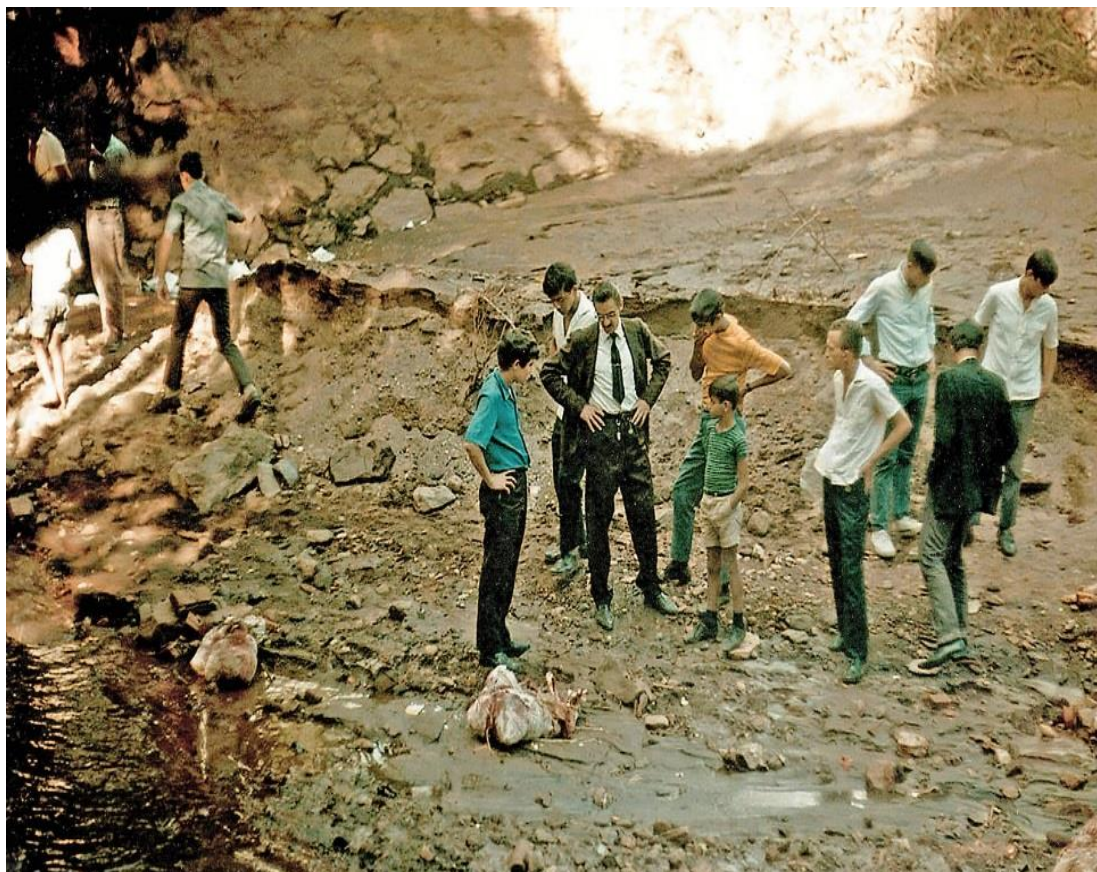
<sup>17</sup> As trouxas foram espalhadas pela cidade e também expostas em galerias. “Catorze misteriosas *Trouxas Ensanguentadas* (1970) surgiram nas margens de um rio em Belo Horizonte” – Publicação do Instituto Inhotim.

**FIGURA 22:** *Trouxas Ensanguentadas* (1970)



Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/artur-barrio/> acesso em 23 de out. 2017.

**FIGURA 23:** *Trouxas Ensanguentadas* (1970)



Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/artur-barrio/> acesso em 23 de out. 2017.

[...] A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. [...] O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas (MORAIS, *apud*, FREITAS, 2013, p. 102).

A intervenções de Artur Barrio, com as trouxas ensanguentadas simulando corpos assassinados e desovados pela cidade, provocaram os expectadores, a polícia e a mídia. A especulação em torno da obra é muito bem definida pelas considerações feitas por Frederico Morais supramencionada, que explica que uma intervenção tem quando provoca e mobiliza os sentidos de seus expectadores.

### **2.2.2 Cildo Meireles**

Cildo Meireles, artista nascido no Rio de Janeiro em 1948, tornou-se de grande importância nacional e internacional. O artista formula seus questionamentos aos sistemas artísticos e políticos produzindo grande impacto na arte de vanguarda brasileira.

Meireles começa sua carreira em meio aos primeiros anos da ditadura militar e suas poéticas evidenciam duas posições distintas do artista: a busca por uma profunda investigação conceitual, baseada em tempo e espaço, ao mesmo tempo que, utilizava de suas poéticas para fazer duras críticas ao regime político de seu tempo.

Calirman (2013) afirma que o confronto nas criações do artista permeava o questionamento quanto a efetividade da arte em um país com rotineira censura dos meios artísticos, midiáticos, jornalísticos. Qual arte faria sentido nisso tudo? Como elaborar uma arte que fosse efetiva frente a estas questões? Aos questionamentos, Kynaston McShine em seu ensaio introdutório sobre Meireles aponta

Se você é um artista no Brasil, você sabe de pelo menos um amigo que está sendo torturado; se você é um artista na Argentina, você já teve algum vizinho que esteve na prisão por usar cabelos compridos, ou por não estar “vestido” de forma apropriada; e se você está vivendo nos Estados Unidos, você provavelmente teme ser baleado, ou nas universidades, ou em sua cama, ou em termos mais formais, na Indochina. Pode parecer totalmente descabido, se não absurdo, levantar-se pela manhã, entrar numa sala, apertar um pequeno tubo de tinta e dar pinceladas em uma tela quadrada. O que você pode fazer, sendo um jovem artista, que pareça relevante? (MCSHINE, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 124).

Sobre os violentos métodos adotados pela polícia durante os interrogatórios Meireles elabora sua mostra intitulada *Introdução a uma nova crítica* (1970). A obra era uma cadeira com vários pregos espetados para cima, e, de certa forma, coberta por um pano preto simulando um local de interrogatório e tortura.

**FIGURA 24:** *Introdução a uma nova crítica* (1970)



**Fonte:** <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/cildo-meireles/> acesso em 05 de nov. 2017.

Na amostra *Information* (1970) o artista carioca utiliza mais uma vez a oportunidade de transformar sua criação em protesto político, elaborando em suas poéticas algumas criações baseadas nos meios de circulações existentes na sociedade. Sobre essas obras o próprio artista afirma

1) Existe na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuito); 2) estes circuitos veiculam, evidentemente, a ideologia do produtor, mas, ao mesmo tempo, são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram. As *inserções dos circuitos ideológicos* surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, cópia e envia para as pessoas) as garrafas de naufragos jogadas no mar. E trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas por exemplo) (MEIRELES, apud CALIRMAN, 2013, p. 125).

A partir dessas concepções, Cildo Meireles, cria *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), exibida na mostra *Information* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA-NY). Meireles utiliza uma técnica chamada *silkscreen* e escreve em garrafas de Coca-Cola várias mensagens, entre elas a “*Yankees go home*” (algo como “Americanos voltem para casa”), retornando as garrafas para circulação. O artista utiliza-se dos sistemas de distribuição de bebidas de uma marca tão cara ao capitalismo para fazer circular informação sem nenhum tipo de controle centralizado.

A apropriação feita por Cildo Meireles dos mecanismos de circulação, coloca o espectador como peça fundamental em sua criação. A obra caminha pela sociedade, transita pelo ambiente comum, público, sai do circuito artístico e entra no tráfego comercial. Dependente deste público, não prossegue se não houver participação. Uma nova versão do *ready-made* de Duchamp, no entanto, apesar da pequena intervenção do artista no objeto, o ponto forte da obra é a vinculação pública e de certa forma, gratuita da mesma.

A obra de Cildo convida para ação do público contra um processo imperialista, uma ação política, não uma imagem para se contemplar. Cildo busca ir além da metáfora, e seu trabalho chama a população para praticar um ato de insubordinação social e política. Dessa forma, vanguarda e guerrilha se cruzavam na redefinição de valores éticos, culturais e políticos. Transformar a arte era transformar o mundo e o início desse processo se estabelecia na criação de crises, entre as quais a maior era a própria dificuldade de julgar ou entender os limites entre arte e vida (PAGATINI, 2016, p. 1863).

**FIGURA 25:** *Inserções em Circuito Ideológico: Projeto Coca-Cola (1970)*



**Fonte:** <https://livroseafins.com/a-coca-cola-incendiaria-de-cildo-meireles/> acesso em 23 de out. 2017.

É deste projeto que Meireles elabora uma das obras mais marcantes, no período da ditadura, intitulada *Inserções nos Circuitos Ideológicos: Projeto Cédulas*, com uma atitude ousada, interventiva e de caráter contestador, carimba em notas reais e válidas da época a frase “Quem matou Herzog<sup>18</sup>?”, e ao recolocar estas notas

---

<sup>18</sup> A obra faz menção ao jornalista morto no dia 25 de outubro de 1975 havendo muitas controvérsias sobre possível assassinato ou possível suicídio.

em circulação causa forte impacto. Uma atitude que mostra sua visão de democratização da arte e da informação que foi além de uma crítica as políticas da ditadura, mas uma grande crítica ao elitismo artístico da época e também questionando a relação do público com o privado.

**FIGURA 26:** *Inserções em Circuito Ideológico: Projeto cédula (1975)*



**Fonte:** <https://livroseafins.com/a-coca-cola-incendiaria-de-cildo-meireles/> acesso em 23 de out. 2017.

Sobre esta criação Cildo Meireles faz as seguintes considerações.

Nem sempre a função é buscar a beleza. Talvez o percurso esteja muito mais ligado à questão a verdade do que da beleza. O que eu acho interessante no objeto de arte é quando ele sequestra espectador, naquele lugar e naquele momento. Mesmo que seja por milionésimos de segundo, está você e o objeto, você sai daquele lugar, naquele momento, e vive uma experiência única, por mais breve que seja... Não é um êxtase, mas é alguma coisa que altera profundamente a tua relação normal com aquele espaço, aquela rua, aquela cidade, aquele país, entendeu? É quando o objeto faz o sujeito esquecer-se de si mesmo. Para mim, isso está muito próximo do que é a beleza em arte (MEIRELES, *apud*, RODRIGUES, 2012, p. 106).

As obras de Cildo Meireles contrastam a relação sentimental com a relação do objeto concreto e simbólico. O medo da censura no simbolismo da cadeira de tortura, o impacto do questionamento sobre a morte de Herzog, são abordados pelo artista na tentativa de seduzir sentimentalmente o expectador, uma diferente perspectiva do uso dos sentidos, assim como, nas poéticas de Artur Barrio.



### 2.2.3 Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (1937-1980), nascido no Rio de Janeiro, participou ativamente do engajamento político junto com demais artistas de sua época. Sua contribuição para as artes brasileiras é inestimável em vários campos.

Oiticica elabora uma nova possibilidade artística intitulada Nova Objetividade. Sobre este movimento o próprio artista define

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para um objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, *apud* FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 154).

Segundo o artista, o que difere a formulação artística no Brasil também é consequência de ser o brasileiro um povo em busca por uma caracterização cultural, justificado por todo histórico de formação do país e por não existir aqui um legado cultural milenar como existe em países europeus, assim como, nos Estados Unidos com sua superprodutividade exportando sua cultura mundo a fora.

A partir desta explicação, o artista explica a necessidade construtiva do brasileiro visando abolir de certa forma os resquícios do colonialismo, e, para ele, é esta necessidade que explica a função primeira da Nova Objetividade: buscar “pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento; objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural”. Para Oiticica este esforço fundamental inclusive, se para isso, for necessário usar métodos especificamente anticulturais (OITICICA, *apud* FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 154).

Hélio Oiticica, juntamente com Antonio Manuel, elaboram juntos *Tropicália* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Tropicália* recriava o espaço dentro de uma favela do Rio de Janeiro a partir dos materiais que os próprios moradores da favela utilizavam em seu cotidiano. Eram dois barracos de madeira cobertos com tecidos coloridos. No espaço, o chão coberto de areia e pedra, que propiciava o

público caminhar descalço, também estavam papagaios vivos, andando dentro de uma grande gaiola, componho a exposição. Em um ambiente escuro uma televisão era usada para recriar os sons e ruídos da cidade, em um segundo ambiente a inscrição “A pureza é um mito”.

**FIGURA 27:** *Tropicália* (1967)



**Fonte:** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj> acesso 05 de nov. 2017.

Em 1959, Oiticica funda com Lydia Clark, Franz Weissmann e Amilcar de Castro o grupo Neoconcreto, mudando de vez as feições da arte moderna brasileira. Sobre este movimento o poeta Ferreira Gullar escreve um manifesto<sup>19</sup> no qual faz importantes afirmações sobre a arte. Para o crítico a obra de arte não deveria ser

---

<sup>19</sup> Ferreira Gullar, “Manifesto Neoconcreto,” IN: 1 a.Exposição Neoconcreta, catálogo (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959), s. p. O crítico escreveu esse manifesto, que foi co-assinado pelos participantes da exposição inaugurada em 19 de março de 1959.

concebida nem como máquina tão pouco como objeto, para Gullar a arte é um “quasi-corpus”, ou seja, a arte assume a perspectiva de um ser, cuja realidade, não finda nas relações externas de seus elementos. Para Gullar a pintura e a escultura foram superadas por uma arte que transpassa o espaço, alcançando a vida e no Brasil este entrelaçamento se dá de forma problemática as conexões entre arte e vida. Gullar também assume que o movimento Neoconcreto brasileiro é definido pela transição da arte modernista para a arte vanguardista.

Além de todo engajamento de Hélio Oiticica no grupo Neoconcreto, ele também faz fortes contribuições as críticas ao governo ditatorial. Uma singular atitude do artista, ocorre no ano de 1965, quando a polícia matou um marginal chamado Cara de Cavalo, pessoa com quem Oiticica tinha contato na favela. Sobre o acontecimento, os jornais noticiaram a morte do marginal com uma foto, a qual Oiticica usou para compor um estandarte, com a técnica da serigrafia sobre tecido. Ele alterou a legenda original do jornal e re-escreveu a seguinte frase: “Seja Marginal. Seja Herói<sup>20</sup>”. A obra foi exposta na Boate Sucata durante um show dos Mutantes com Gilberto Gil. Esta atitude causou o fechamento da boate e conseqüentemente justificou a perseguição aos músicos. A obra tinha o nome de “Homenagem a Cara de Cavalo”, o que era, claramente, uma afronta aos militares.

Em 1968, Oiticica junto com Antonio Manuel elabora mais uma ação coletiva. A pedido de Oiticica, Manuel cria a série intitulada *Urnas Quentes* que contava inteiramente com a participação do público e fazia duras críticas ao regime militar. A ação aconteceu no Aterro do Flamengo e o público era solicitado a quebrar vinte caixas lacradas e dentro destas caixas haviam recortes de jornais, textos, poemas e fotografias da época. Todas as urnas eram diferentes, cada uma continha um conteúdo específico e só era acessível ao público após ser quebrada com martelo.

Claudia Calirman (2013) analisa a intervenção com uma curiosidade, a qual possivelmente o próprio Antonio Manuel desconhecia. O artista intitulou a obra de Urnas quentes devido a urgência do problema político brasileiro, e também com uma profunda ironia a supressão das eleições no Brasil durante a ditadura, no entanto, Guy Brett observa a palavra urna, em inglês é *urn* é associada a cinzas e morte, diferente da palavra no português que refere-se a uma caixa apenas, reforçando ainda mais a crítica situação vivida pelo país.

---

<sup>20</sup> Imagem apresentada na abertura deste capítulo, página 68.

**FIGURA 28:** *Urnas Quentes* (1968)



**Fonte:** <http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/antonio-manuel-urnas-quentes-1968.html> acesso 05 de nov. 2017.

**FIGURA 29:** *Urnas Quentes* (1968)



**Fonte:** <http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/antonio-manuel-urnas-quentes-1968.html> acesso 05 de nov. 2017.

## 2.2.4 Antonio Manuel

Antonio Manuel, nascido em Portugal no ano de 1947, chega ao Brasil em 1953 passando a residir no Rio de Janeiro. Em 1970 ganha grande destaque com sua criação *O Corpo é Obra* na qual propõe o uso do próprio corpo para ser exposto durante o XIX Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ.

Claudia Calirman (2013) aponta as dificuldades encontradas pelo artista.

Antonio Manuel recorda: “No dia da exposição, levei um banquinho e fiquei na fila esperando a vez de apresentar minha obra de arte... Eu me ofereci para ser exposto ao público no museu por todo o tempo que durasse a exposição” O primeiro problema que surgiu foi de ordem burocrática: de acordo com as regras do Salão, não era permitida a presença de um artista durante a deliberação do júri. Antonio Manuel respondeu que ele, enquanto obra de arte, tinha o direito de permanecer no museu (...) O segundo obstáculo foi quanto a autoria: quem seria considerado o criador da obra? Quando confrontado pelo júri, Antonio Manuel disse: “Eu sou a obra de arte e meu corpo quer concorrer ao prêmio final. Portanto, se eu ganhar, o prêmio deve ser dado ao autor da obra, que nesse caso é meu pai (CALIRMAN, 2013, p. 41).

**FIGURA 30:** *O Corpo é a Obra* (1970) - Performance no MAM/RJ



**Fonte:** [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100007) acesso em 23 de out. 2017.

Sua obra foi recusada, no entanto, no dia da abertura do Salão, Antonio Manuel, presente como convidado, despiu-se e subiu as escadas do MAM/RJ, chegou ao parapeito e segurou um poste. Sua postura, aponta Calirman, transmitia a ideia de um brando e de estar segurando uma bandeira invisível. A atitude crítica do artista, seu ato de transgressão em resposta a rejeição alcançou grande repercussão.

Para a autora, a atitude do artista poderia ter tido outra percepção caso não tivesse alcançado uma repercussão tão significativa, poderia ter sido considerado infantil, no entanto, seu ato espontâneo, contudo, acabou se tornando um símbolo de rebeldia. Rebeldia contra as regras arbitrárias de salões de arte e exposições, e sobretudo contra a falta de critérios consistentes para a censura as artes provenientes da Ditadura Militar. No dia seguinte a performance de Antonio Manuel a exposição foi fechada pela polícia.

A atitude do artista alcançou as mídias e também os críticos de arte que fizeram duras críticas. Alguns críticos de arte se manifestaram em artigos e jornais. Jacob Klintowitz, no jornal *Tribuna da Imprensa*, questiona a importância de Antonio Manuel no campo da arte, afirmando que, ele não tinha um nome de representação, tão pouco tinha criado algo de valor estético relevante em sua carreira, ainda chama a obra de um exibicionismo sexual. Antonio Bento, no jornal *Última Hora*, afirma que o artista não tinha as condições estéticas necessárias para apresentar o próprio corpo como obra de arte, alegando que o corpo de Antonio Manuel não era a mesma coisa que a estátua de *Apolo de Belvedere* de Leocarés ou a *Manja Desnuda* de Goya, pois por não possuir a estética de um deus grego era desprovida de valor artístico (CALIRMAN, 2013).

Ao fugir da exposição, por medo da perseguição e da censura recorrente, Antonio Manuel se refugia na casa de Mário Pedrosa, que em conversa gravada pelo fotógrafo Hugo Denizart, afirma que “a atitude de Antonio Manuel transcendeu a discussão estética. Era a própria vida. Já não era mais uma obra de arte acabada que estava em discussão, mas uma ação criativa” (PEDROSA, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 48).

O comportamento do artista foi repudiado oficialmente pela Comissão Nacional de Belas Artes negando o direito de participar de qualquer salão oficial de arte por dois anos. Sobre toda a situação Antonio Manuel resume

Naqueles dias o corpo estava na linha de frente. Ele foi submetido à violência em protestos de rua e aos mecanismos de tortura utilizados pelo regime militar contra prisioneiros políticos. Pouco a pouco, comecei a perceber o corpo como o tema central para o meu trabalho. Afinal, era meu corpo que estava nas ruas, exposto a tiroteios, tiros e pedradas durante os confrontos dos estudantes com a polícia. Então, imaginei meu corpo como obra de arte (MANUEL, *apud* CALIRMAN, 2013, p. 49)

O corpo, em um regime opressor, é um importante meio para manutenção do medo e do poder da ordem vigente através de torturas, prisões e morte. O corpo é o objeto utilizado para a dominação política: forças de opressão o atacam diretamente. Em outros países aconteciam intervenções em que o nu era utilizado, no entanto, no Brasil despir-se era um ato de rebeldia política fortemente combatido.

Nitidamente as críticas feitas ao artista baseavam-se apenas nas normativas estéticas convencionais. Antonio Manuel, conforme afirma Calirman (2013) seguia os caminhos de Duchamp, uma vez que ambos utilizaram o corpo para criticar o papel e os valores das instituições e a arbitrariedade dos regulamentos e dos juris da mesma. Duchamp com sua obra *Fountain* em 1917 e cinquenta e três anos depois Antonio Manuel com *O corpo é a obra* 1970. Pensando nos últimos acontecimentos envolvendo o corpo nas Artes Visuais,<sup>21</sup> as raízes normativas da arte continuam carentes de questionamentos no Brasil de 2017.

Todas as obras aqui apresentadas, e muitas outras que ficaram de fora, as palavras de Calirman na conclusão de sua obra devem ser relevantes nas análise sobre a arte durante regimes opressores, quaisquer que sejam eles.

[...] Foi, sem dúvida, o período mais duro da história moderna brasileira, uma época de medos e horrores inimagináveis. Assim, ainda que os trabalhos comentados neste livro tenham surgido de um desejo de resistir ao regime, de provocá-lo e de denunciar os horrores cometidos em seu nome, seria absurdo dar qualquer crédito à ditadura como estímulo à produção artística. Pode-se somente imaginar a riqueza da produção artística que poderia ter florescido no Brasil não fosse o medo da repressão, e se o país não estivesse sido subjugado pelos militares. Os artistas discutidos neste livro usaram sua criatividade e talento para refletir sobre a ditadura, mas a sua criatividade não foi produto do regime – eles não fizeram arte *por causa* da ditadura, mas *a despeito de e apesar* dela. Contudo, suas obras estavam ligadas a esta terrível realidade. Qualquer discussão a arte deste período, por tanto, deve deixar isto bem claro: apesar da importância das obras produzidas, foi uma época desoladora (CALIRMAN, 2013, p. 103).

---

<sup>21</sup> Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. A referida exposição, que estava em cartaz a um mês no Santander Cultural foi cancelada, em setembro de 2017, após protestos nas redes sociais articulados pelo Movimento Brasil Livre (MBL) e grupos religiosos alegando que a amostra fazia apologia à pedofilia e a zoofilia.

### 2.2.5 Paulo Bruscky

Paulo Roberto Barbosa Bruscky, artista e poeta, nascido em Recife em 1949, é um importante nome no movimento de Arte Postal de nível internacional, e um dos pioneiros dessa categoria de intervenção no Brasil.

Bruscky fez duras críticas ao sistema institucional da arte, considerava os museus como cárceres e as telas como celas. Nos anos 1975 e em 1976 organiza duas exposições internacionais de arte em Recife. A primeira apresentada dentro de um hospital, e a segunda no prédio dos correios de Recife, no entanto, a última foi fechada pelo regime militar. Em 1978 o artista pendurou no próprio pescoço uma placa com os dizeres “O que é arte? Para que serve?” e ficou na entrada de uma grande loja, também pichou em um muro “Não se pode aprender a arte”.

**FIGURA 31:** *O que é arte? Para que serve? (1978)*



**Fonte:** <https://jornaltabare.wordpress.com/2013/03/20/nao-se-pode-prender-a-arte/> acesso 22 de dez.



Ludimila Britto (2013, p. 207), ao analisar as obras de Bruscky e a Arte Postal, aponta os movimentos futuristas e dadaístas e suas influências para a arte contemporânea na aproximação da arte e da vida. Quanto a Poesia Visual, formaram as bases dessa linguagem artística “por conta de seus “jogos” e experimentações tipográficas, a quebra da sintaxe usual e à mescla de aspectos visuais e sonoros em determinadas obras gráficas”. Para Britto, os movimentos Dadá e o Futurismo foram precursores da Arte Postal, uma vez que muitas das características centrais destes dois movimentos, são encontrados nos trabalhos de Arte Correio dos anos 1960 e 1970. Sobre o movimento da Arte Correio Britto (2013) ressalta

Longe de produzir trabalhos leves e despreziosos, a rede internacional de Arte Correio, que se espalhou pelo mundo e atingiu seu apogeu em meados de 1970, produziu um circuito de troca de ideias, informações e propostas artísticas socialmente engajadas, com uma preocupação política que ultrapassava seus ideais estéticos. Atitudes de grupos irreverentes e contestatórios, como o Fluxus e o Gutai, que adquiriram visibilidade internacional nos anos 1960, foram essenciais para a rede de arte por correspondência, e vale ressaltar que Paulo Bruscky estabeleceu contatos com artistas desses grupos, como Robert Rehfeldt, Dick Higgins, Ken Friedman, entre outros membros do Fluxus; Shozo Shimamoto e Saburo Murakami, esses dois últimos integrantes do Gutai, com os quais Bruscky se comunica até hoje (BRITTO, 2013, p. 208).

Paulo Bruscky em ação postal, *Sem Destino*, realizada várias vezes durante os anos 1970, questionava o sistema de funcionamento dos próprios correios. Tinha o intuito de repensar o correio e a lei da União Postal Universal que dizia que toda correspondência deve retornar ao remetente, se o destino da carta não fosse encontrado, além de proibir a violação da carta. Com essas características em mente Bruscky enviou postais e cartas sem destino por todo o mundo. Nas cartas e postais o artista imprimiu *Sem Destino* no local reservado ao endereço do destinatário; pediu a cooperação de seus colegas da rede de Arte Postal para que eles distribuíssem essas correspondências por caixas de correio em vários países.

Britto (2013) aponta o surgimento da Arte Postal como proveniente de uma vontade coletiva de expandir os limites da arte e com isso apresentá-la a partir de uma prática cotidiana, em uma época e contexto que certas coisas precisavam ser ditas a qualquer custo. Paulo Bruscky, assim como vários outros artistas ao redor do mundo, desenvolveu coletivamente um circuito de troca de informações, ideias e propostas

estéticas quebrando a dependência dos centros artísticos oficiais, com isso burlaram a censura oficial desenvolvendo novos métodos criativos e eficazes.

A Arte Postal surge da necessidade de dizer a todo custo as verdades que, muitas vezes, eram silenciadas, seja pelo próprio circuito da arte, seja por governos opressores. Um formato relevante de arte que toca o artista, o público, os correios e as instituições de poder.

### **2. 3. Rafael Pagatini, *Fissuras***

Pensar a arte contemporânea é pensar sobre um entendimento crítico do mundo. Uma proposta artística que traga questões sobre a realidade e o contexto social tem um impacto enorme sobre o entendimento de mundo, já que a arte é capaz de criar formas de visualidade que afrontam o poder. Criar essa visualidade, essas “máquinas simbólicas” de que Pierre Bourdieu fala, é uma forma de problematizar temas do nosso dia-a-dia sem se fechar na dramatização das questões sociais, como aconteceu com parte da arte moderna brasileira, que apostou em uma espécie de “portinarização” como se essa produção, pelo seu formalismo, conseguisse atender realmente à crítica política. Assim, penso que seja importante que essas investigações históricas sejam apresentadas na arte. Existe, apesar da pouca relevância desse campo, um processo de contaminação contínuo a partir do campo artístico, que faz com que consigamos observar as coisas de outra forma, na potência do micro<sup>22</sup>.

Rafael Pagatini

A Ditadura Militar Brasileira, percurso pelo qual a dissertação caminhou, permitiu entender as diversas possibilidades no uso de recursos artísticos em análises sociológicas. A Ditadura foi um momento singular na história do país, com muitas criações críticas ao golpe e ao governo ditatorial, como apresentado nos primeiros capítulos. A realidade, mais de 50 anos depois, não é tão diferente frente ao momento político vivido nos últimos anos, 2013 com muita mobilização nas passeatas de rua, reverberando nos anos posteriores, no impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e posse do presidente Michel Temer.

O projeto de pesquisa desta dissertação, analisar as possibilidades políticas da arte com plano de fundo a ditadura militar, já havia sido aprovado quando a informação de que Rafael Pagatini, artista plástico e professor da mesma instituição, UFES,

---

<sup>22</sup> Rafael Pagatini em entrevista a Gabriel Bogossian, curador da exposição em São Paulo para o site do Paço das Artes. <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2016/artistas/rafaelpagatini.aspx> acesso em 20 de jan. 2018.

elaborava uma exposição sobre a ditadura no Espírito Santo. Era a oportunidade de destacar o estado nesta pesquisa, uma vez que o eixo Rio-São Paulo já foi relevantemente estudado.

Na elaboração de um projeto artístico há inúmeras conexões, inclusive com o contexto social vivido pelo artista, que motivam sua elaboração e as obras se tornam a existência física de sua sensibilidade ao mundo que o cerca.

Surge assim, a necessidade de ir ao campo entrevistar Rafael Pagatini e acompanhar sua exposição *Fissuras*, exposta no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, e na Galeria de Arte Espaço Universitário – GAEU no Espírito Santo. Foram feitas duas entrevistas com o artista no intuito de entender a trajetória que o levou a abordar a Ditadura em suas poéticas. Uma delas foi realizada em 23 de abril de 2016, antes da montagem da exposição, e outra em 31 de abril de 2017, depois da mostra, abordando questões remanescentes da análise, e assim, acompanhar os desdobramentos da exposição e também como da futura amostra que seria realizada no Espírito Santo.

Para entender a trajetória de *Fissuras*, é necessário entender a trajetória de Rafael Pagatini. Aprovado no concurso para professor da Universidade Federal do Espírito Santo em 2013, chega ao estado vindo do Rio Grande do Sul, onde se formou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Logo de início sua percepção é forte quanto a altas taxas de feminicídio, além da intrigante força das grandes indústrias como Vale e Petrobrás, as quais ele chama de patrimônio da cidade. O artista se rendeu a curiosidade de conhecer melhor as terras que o recebiam.

O que capta a atenção de Pagatini são os níveis de violência e como essa violência se estruturou dentro do estado. Na busca por respostas, ele inicia uma pesquisa sobre a formação do Espírito Santo contemporâneo, que passa pela Ditadura Militar Brasileira e como se deu a modernização do estado a partir dela. Na tentativa de conectar o passado com o presente, para compreender as atuais questões políticas e sociais do estado. Foi através do contato com o professor história da UFES, Pedro Ernesto Fagundes, que sua pesquisa seguiu os caminhos do processo de modernização do estado com a chegada das grandes indústrias, simultaneamente a Ditadura Militar.

Pogatini inicia sua pesquisa ainda sem ter ideia da profundidade do impacto que o regime militar tinha provocado no estado. A medida que aprofunda suas leituras,

percebe a história do estado como um quebra-cabeças que para ser montado dependeria não só das leituras, mas também de visitas ao arquivo público, e assim, camadas e mais camadas empoeiradas, de uma história abafada ao longo dos anos, foi se tornando fonte de reflexões, e inspirações, que não poderiam continuar esquecidas, tão pouco silenciadas.

A profundidade com que a pesquisa foi feita é facilmente percebida através de suas obras expostas na exposição *Fissuras*, que a partir do uso das imagens encontradas, retrata o que foi o regime militar no estado. Além disso, chama a atenção do artista o fato de que o que é encontrado nos arquivos são as evidências que não foram destruídas, ou seja, as evidências que foram deixadas acessíveis, aquilo que poderia ser visto, uma vez que muitos arquivos foram destruídos.

Ganha destaque importantes fatos sobre a história do Espírito Santo e como se estabeleceram as relações sociais, políticas e econômicas. A relação entre a industrialização do estado, o crescimento da violência, a transição do modelo econômico, a violência contra a mulher, entre outros aspectos que reverberam no cotidiano capixaba até os dias de hoje foram se entrelaçando a medida que avançava as conexões entre o Espírito Santo e a ditadura militar.

O passado é refletido diariamente nas ações cotidianas, de forma que, para Pagatini, discutir essas relações históricas é fundamental para criar novas possibilidades sociais, reformular pensamentos e projetar novos caminhos.

A importância de discutir a ditadura é perceber o quanto ela está presente hoje, não só em personagens como Bolsonaro, mas em vários aspectos do nosso dia-a-dia e também da arte – se pensarmos na produção conceitual com tons políticos que emergiu no Brasil e na América Latina nos anos 1970. Os discursos sobre o passado estão sempre em jogo, como diz Andreas Huyssen<sup>23</sup>, e legitimam o presente. A fetichização dessa discussão na arte, me parece, está muito associada à investigação da repressão política, da violência contra os corpos e da tortura, mas existem outros aspectos a se investigar<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Andreas Huyssen autor do livro *Seduzidos pela Memória* que relata a Alemanha pós II Guerra Mundial e o homérico esforço na criação, do que pode ser chamado, de uma cultura da memória caracterizado por um profundo medo do esquecimento, processo ao qual incontáveis obras públicas foram feitas em memória ao Holocausto. Acesso em 19 de fev. 2018.

<sup>24</sup> Rafael Pagatini em entrevista a Gabriel Bogossian, curador da exposição em São Paulo para o site do Paço das Artes. <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2016/artistas/rafaelpagatini.aspx> Acesso em 20 de jan. 2018.

Sobre sua ação na elaboração das obras, a partir dos arquivos encontrados ao longo da pesquisa, o artista pontua

Sobre a intervenção técnica, percebi durante a pesquisa que o documento era interessante por si e não vi necessidade de intervir de forma muito direta nele. Me pareceu importante trazê-lo em suportes que evocasse parte da discussão que quero introduzir, sobre as relações com a memória. Por isso, em alguns casos o suporte de destino busca trazer uma leveza, um ver-não-ver que reproduz características do suporte original – o microfilme –, às vezes riscado ou com lacunas. É muito interessante pensar o gesto de investigação sobre esses documentos como um processo artístico e um potente gesto político, já que se trata de pensar na própria história e no objeto de arte como um objeto que simula uma história. O documento é então uma possibilidade de criação, que traz uma relação com a história e a memória pública da cidade<sup>25</sup>.

Importa ressaltar que, por maior que seja o esforço de alguns artistas em abordar a ditadura em suas obras, quando este esforço é comparado com as ações de artistas em países latino-americanos, após o fim de seus governos ditatoriais, a diferença é expressiva. No Brasil, enquanto a ditadura estava vigente, muitas ações foram feitas, como apresentadas ao longo deste trabalho, situação que difere das ações nos primeiros anos posteriores ao fim do regime, onde não há o mesmo volume de criações como houveram nos demais países.

A ditadura foi revisitada na literatura, na arte, na dramaturgia em vários países e no Brasil, afirma Diogo Matos<sup>26</sup>, acontecem tímidos avanços com a criação da Comissão da Verdade. Sobre a paralisia artística brasileira frente ao fim da ditadura, Matos analisa

Arrisca-se dizer que essa paralisia frente ao passado e o retardamento do trato de um assunto tão complexo e urgente vem daquilo que Hélio Oiticica identificou como condição crônica da sociedade brasileira, a “convivência”. Ou seja, conviver com convivência é aceitar corretamente um código de conduta social e comportamental que reprime e dilui a ideia de embate inerente a política na esfera pública. Em oposição a tal condicionante, a arte parece querer resistir e daí renovar percepções, discursos e retratos postos a sombra<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Rafael Pagatini em entrevista a Gabriel Bogossian, curador da exposição em São Paulo para o site do Paço das Artes. <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2016/artistas/rafaelpagatini.aspx> Acesso em 20 de jan. 2018.

<sup>26</sup> Diego Matos, curador.

<sup>27</sup> Texto extraído do folder de divulgação de *Fissuras* intitulado *Retrato Calado*, por Diego Matos. <https://gabyindiodacosta.com/portfolio-items/rafael-pagatini-fissuras/> Acesso em 19 de fev. 2018.

Embora haja recentemente a revisitação as memórias da ditadura e um crescente acesso a elas, se torna curioso o fato de que, no início o artista não conseguiu espaço para expor suas obras no Espírito Santo, o que fez com que a primeira exposição de *Fissuras* fosse realizada em São Paulo, e, somente meses depois outra versão da mostra foi apresentada no Espírito Santo.

### 2. 3.1 As Exposições

Ao entrar no Museu de Imagem e do Som em São Paulo, na sala onde estava a exposição, já de início pode-se observar uma ampla imagem de um fusca em chamas, ao lado vários alto-falantes espalhados pelo chão; a esquerda uma estrutura de madeira com placas desse mesmo material contendo imagens e frases; mais adiante várias fotos de capas da revista *Família Cristã*. Na parede ao lado reportagens de jornal impressas em um papel fino e transparente que balançavam suavemente ao vento.

**FIGURA 32:** *Manipulações*



**Fonte:** Exposição *Fissuras* de Rafael Pagatini. <http://www.infoartsp.com.br/agenda/fissuras/> Acesso em abr. de 2017.

O carro símbolo da modernidade brasileira parece incitar a insubordinação através da máquina moderna sendo destruída pelas chamas. Ao mesmo tempo a imagem também pode ser utilizada como forma de manipulação como, por exemplo, o Atentado ao Riocentro, promovido por militares com o objetivo de acusar a esquerda por atos terroristas e que teve no carro destruído o grande exemplo de seu fracasso. O presente trabalho foi desenvolvido a partir do pensamento que algumas imagens parecem atravessar a história recente brasileira e podem se estruturar como representações constantes de nosso imaginário<sup>28</sup>.

Rafael Pagatini, que desde sua primeira exposição abordou questões sobre a memória e o esquecimento, também usou desses conceitos na elaboração dos materiais da exposição. Na imagem, do carro em chamas, o destaque dado a ela vem no intuito de trazer o impacto desta imagem a memória da violência imputada pelo regime.

A memória fina e frágil que grande parte da população mantém da ditadura; trata-se de uma memória construída pela mídia e canais de informação da época. Uma ideia montada pela percepção do que era dito, e não do que de fato acontecia e, neste sentido, Pagatini cria megafones em concreto, material extremamente pesado provocando a ideia de que, apesar de existir a informação, ela não é manuseada com facilidade e nem da forma como deveria. Uma forma extrema de abordar antagonicamente o silenciamento que envolvia (e envolve...) a censura, bem como o “excesso” de informação versus o “peso” e a dificuldade daqueles que ousavam lidar com ela. Há ainda duas relações que são interessantes nesta obra: o concreto e o megafone.

O concreto entra como elemento de construção, material usado na construção civil, mas também é usado no cemitério. São duas relações interessantes para o mesmo material. Concretar passa pela construção de uma nova história, no entanto, concretar também passa pelo silenciamento de uma história vivida que finaliza-se com uma lápide de concreto.

O megafone, por sua vez, é um equipamento de amplificação do som, é utilizado para que um número maior de pessoas consiga ouvir o que um indivíduo está falando. Aqui a ideia de divulgação e ampliação das informações em um equipamento que é muito utilizado em protestos, no entanto, feito de concreto.

---

<sup>28</sup> Texto extraído da ficha técnica do material de divulgação da exposição. <http://www.pacodasartes.org.br/storage/Release%20TP%20no%20MIS%20-%20Raphael%20Pagatini%20-%20Fissuras.pdf> Não há menção do nome do autor do texto. Acesso em 20 de jan. 2018.

**FIGURA 33:** *Exposição Fissuras (2016)*



**Fonte:** Exposição *Fissuras*, de Rafael Pagatini. Fotografia por Evelyn Pinheiro. Ago. de 2016.

Rafael Pagatini, em seu artigo *“Bem Vindo Presidente”: a arte como dispositivo crítico de disposição da memória* (2016), faz importantes observações sobre o Espírito Santo durante o regime militar. O texto permite uma melhor compreensão de sua obra, também intitulada *Bem Vindo Presidente*, que se propõe a problematizar e repensar as relações de poder e controle encontradas nos jornais - veículo de discussão pública. Para isso, o artista utiliza a arte como ferramenta para provocar questionamentos.

O trabalho é constituído de mais de 200 anúncios impressos a jato de tinta e organizados em uma instalação de parede. Esses anúncios de empresas, datados das décadas de 60, 70 e 80, foram publicados no jornal *A Gazeta*, em circulação na cidade de Vitória, no Espírito Santo. As datas utilizadas para catalogação do jornal foram baseadas na estada dos presidentes militares em terras capixabas para inaugurar grandes projetos no estado. Os anúncios eram publicados dias antes da chegada, continuavam ao longo da estada presidencial no estado e, em alguns casos, persistiam por dias após a sua partida. Além disso, foram publicados suplementos mostrando os supostos ganhos sociais promovidos pelo regime, a importância dos empreendimentos para a modernização do estado capixaba, os empregos e a estimativa de arrecadação que seria gerada pelos investimentos.

[...]Os anúncios se estabelecem como dispositivo crítico sobre a memória do governo no estado e o papel das empresas no governo militar. Dessa forma, a ausência desse debate promove conflitos atuais na esfera social, política e econômica do país, fato que indica que os traumas do passado nunca estiveram tão presentes (PAGATINI, 2016, p. 1860).



**FIGURA 34:** *Bem Vindo Presidente (2016)*



**Fonte:** <https://ocula.com/magazine/reports/southern-panoramas-20th-contemporary-art-fest/> 15 de jan. 2018.

As manchetes de jornal, encontradas no arquivo público, foram apresentadas em papel fino, delicado e leve com uma suave impressão deixando certa dificuldade de visualizar seu conteúdo uma estratégia para apresentar o esquecimento e apagamento de informações. Os papeis fixados com suavidade na parede enroscavam, soltavam, balançavam sem nenhuma rigidez, sem contornos, sem molduras, suaves e sensíveis como as percepções sociais de quem as leu um dia, e de quem nunca teve acesso a elas.

Os empresários agradeceram a vinda do Marechal Castelo Branco, saudaram os militares, se alegraram com os avanços prometidos às terras capixabas. Os empresários mostraram seu total apoio ao novo regime, parabenizaram as forças armadas em inúmeras notas nos jornais da cidade. Agradeceram entusiasmadamente os investimentos e a modernização proporcionada ao estado que até então vivia preponderantemente da cafeicultura. O que chama a atenção de Pagatini nos

anúncios de *Bem Vindo Presidente*, encontrado nos jornais e nome dado a obra, é a aceitação e a valorização que as indústrias deram ao regime militar.

Toda a elaboração de Rafael Pagatini serve para mostrar as ligações entre as iniciativas privadas e o governo ao apresentar os recortes encontrados no jornal *A Gazeta*, o qual, durante a ditadura militar foi utilizado como “veículo a serviço de estruturas ideológicas que se relacionam com o poder ditatorial” (2016, p. 1871), o que endossa as ligações de interesse entre os militares e os grandes empresários brasileiros.

Além dos jornais, Pagatini também encontrou uma importante revista católica da época intitulada *A Família Cristã*. Na mostra, o artista utiliza a capa das revistas sem fazer alterações; usa o próprio material como um *ready-made*, técnica de transportar um objeto comum para o contexto da arte, elevando-o a categoria de obra de arte.

“A Família Cristã” apresenta, na década de 1960, a imagem da mulher como guardiã do bem-estar, do lar e a noção de mundo na qual ela se estabelece como a conservadora das tradições e principalmente da família. Esta noção promovia o discurso anti-comunista e foi fundamental para a formação de entidades femininas, como, por exemplo, a CAMDE (Campanha Mulheres pela Democracia) que apoiou o golpe militar em 1964<sup>29</sup>.

**FIGURA 35:** *Família Cristã*



**Fonte:** Exposição *Fissuras*, de Rafael Pagatini. Fotografia por Evelyn Pinheiro. Ago. de 2016.

<sup>29</sup> Texto extraído da ficha técnica do material de divulgação da exposição. <http://www.pacodasartes.org.br/storage/Release%20TP%20no%20MIS%20-%20Raphael%20Pagatini%20-%20Fissuras.pdf>

Anteriormente, neste capítulo, ao analisar a arte no Espírito Santo foi possível perceber o tradicionalismo das famílias capixabas, neste aspecto, a revista *A Família Cristã* ganha espaço pelo poder de influência no ideário de paz, ordem, civilidade que muitos guardam até hoje na memória dos tempos de ditadura. Justifica o discurso saudosista e a manutenção das tradições familiares que definem a sociedade capixaba.

Pagatini teve acesso as revistas a partir de seus arquivos privados comprados pelo próprio artista para abordar o tema em sua exposição; esse material destaca o imaginário da família ideal e o papel da mulher na sociedade, importado dos Estados Unidos, em uma revista que tinha o poder de construir desejos de semelhança nas famílias brasileiras moldando o ideal a ser seguido por elas. Destaca-se a a semelhança desta revista com o conteúdo da matéria divulgada em 2016 que apresenta a esposa do atual presidente da República, Marcela Temer, que até então era figura quase que desconhecida da população brasileira, com o título de *Bela, recatada e do lar*. Logo após a exposição, Michel Temer assume como presidente interino durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff.

**FIGURA 36:** *DOPS (Série Movimentos Religiosos)*



Fonte: Exposição *Fissuras* de Rafael Pagatini. <http://www.infoartsp.com.br/agenda/fissuras/> Acesso em abr. de 2017.

Na obra acima, a partir de fotografias encontradas no arquivo público, Pagatini elabora placas de madeira com suas informações gravadas; no entanto, as informações descritas nos versos das fotos são separadas em outras placas de madeira, mostrando assim como era subjetiva a escolha dos “subversivos”. Uma mesma inscrição pode ser colocada ao lado de diversas fotografias. No intuito de mostrar as irregulares formas de repressão, as peças podem ser manuseadas pelo espectador que pode combinar a foto com a inscrição que considere mais adequada. No entanto, as informações são tão abrangentes que as possibilidades são enormes, apresentando nitidamente a falta de parâmetros e as arbitrariedades das investigações e prisões durante o regime.

No Espírito Santo, a exposição contou com algumas novidades e outras obras se repetiram. Na entrada da Galeria de Arte Espaço Universitário na UFES, uma das manchetes de jornal é apresentada na fachada do prédio.

**FIGURA 37:** *Confiemos no Milagre Brasileiro (2017)*



**Fonte:** Exposição *Fissuras*, de Rafael Pagatini. Fotografia por Evelyn Pinheiro. Ago. de 2017.

Além das obras já apresentadas, Pagatini elaborou quadros a partir da fotografia de quatro presidentes ao longo da ditadura brasileira. As imagens impressas sobre grandes parafusos revelam uma parte do rosto dos presidentes, destacando seus lábios e seus trajés. Interessante ressaltar que o último presidente é o único que não está de *black tie* e que possui um sorriso nos lábios, característica que Rafael Pagatini quis apresentar pontuando a tentativa de um governo prestes a se tornar um pouco mais acessível a sua população.

**FIGURA 38:** *Retrato Oficial* (2017)



**Fonte:** Exposição *Fissuras*, fotografia por Evelyn Pinheiro. Ago. de 2017.

Sobre a mostra *Retrato Oficial*, Pagatini (2017) escreve um artigo com o mesmo título, analisando o uso dessas fotografias oficiais dos presidentes para a criação do pensamento em torno da imagem, além de observar como essas imagens são utilizadas na reconstrução de narrativas históricas e nos conflitos existentes nos processos de representação política.

Alguns aspectos nas fotografias apresentadas chamaram a atenção de Pagatini, indo muito além do “inocente” sorriso diferentemente dos lábios cerrados dos

demais “presidentes”. Sobre a mostra Pagatini apresenta sua análise quanto ao desenvolvimento da imagem pública do chefe de estado, a qual, ao longo do regime militar apresenta também o que o autor chama de imaginário relacionado ao presidente. A relação, afirma Pagatini, se estabelece desde a República Velha até a atualidade seguindo uma lógica na composição do tipo fotográfico presidencial, ou seja, “o predomínio do masculino, a pose ereta, a face voltada para frente da objetiva ou ainda de três quartos indicam uma tipologia” (2017, p. 75) que o autor afirma ter se mantido no imaginário dos fotógrafos oficiais do governo.

Não é aleatória a decisão quanto a roupa utilizada nas fotografias oficiais dos presidentes do país. Pagatini aponta que, nas fotografias da galeria dos presidentes localizada no Palácio do Planalto, em Brasília “pode se observar que todos que possuíam patentes militares e que assumiram o poder anteriormente a 64, vestiam a farda militar” (2017, p. 75), ou seja, a tradição era de que os presidentes provenientes da área militar usavam fardas de forma que eram diferenciadas as roupas dos militares dos que não eram.

Essas duas tipologias levam à contradição da representação dos generais brasileiros ao longo do regime militar, justamente pelo predomínio da presença do tipo fotográfico político de 1964 a 1985. Chama a atenção a ausência da farda, justamente no período comandado por militares: Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Batista Figueiredo (1979-1985). Este fato merece destaque, tendo em vista que o uniforme se estrutura como elemento importante dentro do imaginário militar, ele representa a união do coletivo e sua importância dentro do espírito da organização, da qual o então presidente fazia parte. Diferentemente de outros países latino-americanos, nos quais os militares apresentavam-se com suas fardas nas fotografias oficiais de seus governos, como por exemplo Augusto Pinochet no Chile. No Brasil ela foi subtraída, como estratégia na tentativa de dar ares de legalidade ao governo de exceção.

Os mandatários do período de 1964-1979 vestiram ternos de gala em seus retratos, o que sugeria associação com a tradição do retrato, enquanto o último, Figueiredo, reintroduz o terno e a gravata, o que contrasta com os demais e promove a criação de uma visualidade mais moderna relacionada ao imaginário presidencial. No entanto, a construção da imagem de Figueiredo representa a tentativa de criar o emblema de um governo de transição, de uma abertura política, o que é ressaltado pela ausência de óculos e o sorriso mais amplo e mais arrojado que os demais (PAGATINI, 2017, p. 75).

Todo o contexto histórico do golpe, suas tramas e enredos reafirmam, segundo Pagatini (2017), que não foi apenas um golpe militar, uma vez que as relações civis-militares estavam fortemente entrelaçadas. As fotografias, reforçam tais relações de

poder estabelecidas entre civis e militares. Ou seja, as fortes ligações de interesses existentes entre uma rica classe brasileira e os militares que a representavam no poder público, um conhecido comportamento de golpismo institucionalizado no Brasil que permanece bastante atual.

Sobre a obra Rafael Pagatini conclui que

[...] a fotografia do retrato presidencial ao ser utilizada como matéria para a construção de um trabalho de arte evoca discussões e debates que povoam o imaginário em torno da imagem. A arte, neste contexto, possibilita a ressignificação da visualidade relacionada à construção imagética do governo de exceção, ao mesmo tempo em que atualiza o debate e apresenta como as narrativas sobre acontecimentos marcantes da memória nacional ainda estão em disputa (2017, p. 80).

Diego Matos, curador, faz profundas considerações sobre a obra de Rafael Pagatini, algumas destas considerações merecem destaque justamente por trazer um novo pensar sobre as atribuições do ator social - o artista - mas que também deve ser apropriado para pensar as atribuições dos cientistas sociais.

Matos apresenta dois momentos distintos na elaboração da exposição *Fissuras*. Primeiro aponta – (1) a função de “artista-pesquisador” – pela capacidade de Pagatini ao extrair de sua pesquisa um amplo repertório criativo, utilizado para reestabelecer as conexões das memórias passadas com os pensamentos atuais; (2) a função de “artista-produtor”, pois produz através de uma elaboração poético-interpretativa, a ação de alertar e denunciar e, para além da denúncia, desconstruir a história, assim como, desmistifica-la.

Neste sentido, em *Fissuras*, o artista também utiliza os símbolos e signos do próprio poder para apresentar os entrelaces estéticos de manutenção da ordem vigente. Matos aponta a importância da obra de Rafael Pagatini também pelo atual momento político vivido no Brasil, crise política ampla e sem precedentes na história da nação, fazendo com que não seja apenas necessário, mas urgente que as memórias do passado sejam revisitadas e as semelhanças percebidas. Construir um novo caminho exige a reconstrução da memória e da história nacional brasileira.

A contribuição da exposição de Rafael Pagatini, *Fissuras* em 2016/2017, é de um repensar o passado, ressignificar o presente e reformular o futuro. Provocativo, faz com que seu expectador reflita e questione as semelhanças do passado com o

presente, além disso, cutuca a memória adormecida permitindo voz a história, por tantos anos, silenciada.

Importa ressaltar que Rafael Pagatini não é o único artista a abordar a ditadura atualmente. Recebe o foco desta análise por ser o artista que dialoga a história do Espírito Santo e a ditadura militar em suas poéticas.

Isto posto, ressalta-se que outros artistas estão se mobilizando sobre a temática. Juliana Domingos de Lima publicou uma reportagem no jornal online *Nexo* com o título *Como a Arte Contemporânea Brasileira Está Acessando os Arquivos da Ditadura*, publicado no dia 20 de novembro de 2017. Na reportagem é feito um breve apontamento da escassez de produções artísticas com a temática da ditadura quando termina o regime, ao qual Lima pontua a observação do professor da Unicamp, Márcio Seligmann Silva, por ser um período de certa “ressaca” na produtividade desta temática, momento em que os artistas lançam seus olhares para outras agendas.

Juliana Domingos de Lima, apresenta o trabalho de cinco artistas: (1) Clara Ianni com sua obra *Detalhes Observados* de 2017, elaborada a partir de arquivos do DOPS em São Paulo, onde hoje é o Memorial da Resistência; (2) Fulvia Molina com sua obra *Memória do Esquecimento: 434 vítimas* de 2017, uma instalação com totens cilíndricos com fotografia de todas as 434 vítimas relacionadas no relatório da comissão da verdade; (3) Leila Danziger com sua obra *Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiros]* de 2017, a obra foi criada a partir de livros que foram censurados pela ditadura; (4) Jaime Lauriano com sua obra *O Brasil* de 2014, trata-se de um vídeo elaborado a partir de matérias dos jornais televisivos ao longo dos anos 1964-1968 com as propagandas oficiais do governo federal durante os primeiros anos da ditadura militar; (5) Rafael Pagatini com a obra, exposta aqui nesta dissertação, *Fissuras* de 2016, destacando a instalação *Bem Vindo, Presidente*, que reforça a conexão entre a iniciativa privada e os governantes ao longo da ditadura.

É importante enfatizar que as obras de Pagatini não se encaixam nas características apresentados de uma Arte Socialmente Engajada, no entanto, aborda o tema central do estudo e enriquece essa dissertação reverberando com seu objetivo: a análise da arte como uma ferramenta política de contestação e crítica, assim como, sua provocação e capacidade de estimular a reflexão. Além disso, Pagatini não podia ser ignorado neste estudo, uma vez que é o primeiro artista visual que se dedicou a Ditadura Militar no Espírito Santo com uma exposição inteira sobre esta temática.



Em sua publicação Pagatini faz um alerta importante sobre a memória:

Cabe destacar, por fim, que a necessidade de reescrever a história brasileira e, principalmente a do Espírito Santo, é urgente, pois ainda há um extremo silêncio sobre o tema. Se para Frederico Moraes o artista deveria ser um guerrilheiro, o museu pode se estruturar como as trincheiras da imaginação, a fim de promover a discussão política sobre a memória (2016, p. 1872).

A análise deste trabalho revela a importância do espaço que a arte vem alcançando, nas últimas décadas, como problematizadora de questões políticas, econômicas e sociais. A temática da ditadura é uma das possíveis abordagens, dentre tantas outras, que poderiam ter sido plano de fundo desta pesquisa. Pontuar a importância da acessibilidade que a Arte Socialmente Engajada permite é fundamental para repensar a acessibilidade das Ciências Sociais. O entrelaçamento entre estes dois campos do saber é a motivação desta pesquisa e o desejo de que, pesquisas com essa temática continue sendo elaboradas, e assim, um caminho para a ASE seja traçado dentro das Ciências Políticas, da Sociologia e também da Antropologia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas questões foram levantadas ao longo da pesquisa, no entanto, devido ao tempo de elaboração de uma dissertação muitas delas ficaram sem a devida atenção neste trabalho. O envolvimento da igreja católica, a perseguição aos indígenas, o crescimento das periferias, a violência urbana, o engajamento das mulheres, a violência das torturas, os presos políticos, os desaparecidos, documentos acessados pela Comissão da Verdade e também o Relatório Figueiredo, arquivo com mais de sete mil páginas sobre as ações do regime militar, recentemente descoberto. Não foi possível verificar todos os pontos importantes para entender os anos de ditadura no Espírito Santo, com isso, algumas lacunas aparecem nesse estudo.

A pesquisa elaborada teve a ousadia de explorar e, indiretamente, propor uma possibilidade metodológica para o uso da arte dentro do campo das Ciências Sociais, que, logo de início, teve que ser revista, devido à falta de delimitações precisas sobre o que é a Arte Socialmente Engajada para o campo da arte, tão pouco para o campo das Ciências Sociais.

No campo da Sociologia, o qual focamos a análise, foi nítida a dificuldade de uma definição única para a arte. No decorrer da pesquisa foi percebido que era muito mais importante dar o primeiro passo, e assim, criar um caminho para possibilidades metodológicas serem pensadas e elaboradas posteriormente, uma vez que, este alcance não foi possível no curto espaço de tempo de um mestrado.

Ao buscar compreender como a arte foi mobilizada pelas Ciências Sociais ficou nítida a ausência de consenso entre seus estudiosos, embora, o que mais chamou a atenção foi a utilização das possibilidades artísticas que não acompanhavam sua real potência política. Arte é potência, é incomodo, é reflexão, é crítica. Não era possível ficar passivo à ausência da força da arte em pesquisas sociológicas. Era necessário dar voz a sua potência também no campo das Ciências Sociais.

A ausência de consenso quanto ao conceito do que seria uma Sociologia da Arte também foi percebida no decorrer do estudo, o que levou a pesquisa a explorar outro objetivo não incorporado inicialmente: revisar três momentos da relação entre a Arte e a Sociologia, importantes para compreender o que seria o seu objeto de pesquisa, e assim, apontar as divergências em suas abordagens.

A ideia foi construir uma concepção mais clara e precisa do que é a Arte Socialmente Engajada, uma estratégia de força política que parece, até esse momento, mais clara no campo das Artes Visuais e que ainda carece de construção histórica no campo das Ciências Sociais. Esta também é a razão pela qual a maioria dos autores usados para discutir ASE estão no campo das Artes Visuais.

É necessário pontuar três importantes aspectos de cada um dos momentos relacionados entre o campo das Artes Visuais e o campo das Ciências Sociais:

(1) Toda arte é social já que surge com o ser humano como se pode ver pelo registro das pinturas rupestres. A Sociologia da Arte aparece com a intenção de entender o comportamento social do circuito artístico e se debruça sobre a institucionalização da arte. O foco, não era a obra ou o artista, mas essa relação como produto da sociedade humana. Diferentes autores e escolas sociológicas se debruçam sobre essa relação e, embora, muitos trabalhos que relacionam os dois campos vem sendo elaborados, ainda estão focados em análises mercadológicas, relações de poder e manifestações culturais. A crítica é a ausência participativa na democratização do saber sociológico através das ferramentas criativas que a arte oferece.

(2) Pode se dizer que a Arte Sociológica se propôs a politizar a arte. É uma proposta “mais autoral” no sentido que remete ao “Coletivo de Arte Sociológica” composto por Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot. O grupo tentou mobilizar metodologias sociais para potencializar as capacidades críticas da arte. Pretendiam abordar a estrutura de ligação entre a arte e a sociedade para acolher aqueles que tinham o fato sociológico como tema fundamental de pesquisa e prática artística. Perceberam a necessidade de metodologias sociológicas para que a arte alcançasse suas questões mais profundas, e assim, conseguisse elevar estas questões ao mundo externo, saindo das galerias inacessíveis a maior parte da população, alcançando o espaço público, democrático e acessível.

(3) A arte assume claramente e garante seu potencial político e mobilizador a partir da Arte Socialmente Engajada que vai ao encontro dos objetivos da Arte Sociológica e conecta artistas e cientistas sociais em um desejo por mudanças e ressignificações sociais. É sobre esta possibilidade, o uso de ferramentas criativas, lúdicas e potentes na relação da arte com a política, que este trabalho lança seu olhar

percebendo a necessidade de repensar as competências do fazer do cientista social em detrimento ao artista social.

Foster (1996) menciona um tipo de 'inveja mútua' entre o artista e o cientista social. Porém, tem sido mais fácil encontrar o artista que reinventa os métodos etnográficos e usa estratégias de recolha e de documentação características das Ciências Sociais para a produção de projetos artísticos, do que o cientista social que procura poéticas ou metodologias artísticas para debater e legitimar questões socioambientais. Então, deseja-se um pouco mais de 'inveja' às Ciências Sociais de forma que os cientistas se debrucem sobre essas questões e sobre novos desafios: Por que artistas sociais têm buscado o espaço público, aberto, democrático para suas criações e os sociólogos ainda permanecem encarcerados em suas academias e bibliotecas? Onde estão os sociólogos enquanto os artistas estão nas ruas? Qual o caminho a trilhar para que, assim como a ASE, a sociologia democratize-se, alcance os espaços público, as pessoas comuns, os pensamentos e questionamentos humanos? Qual a finalidade de uma sociologia excludente a uma parcela de especialistas que tem acesso a suas publicações e ao linguajar complexo? Como poderiam sociólogos e artistas trabalhar em conjunto para formas mais criativas de popularizar a arte? Qual o melhor atalho para promover esse diálogo?

Os estudiosos, do campo das Ciências Sociais, a exemplo da Escola de Frankfurt, que se debruçaram sobre as conexões entre a arte e a sociedade, falharam em suas percepções políticas. Fizeram profundas análises da arte, da sociedade e da política, no entanto, não conseguiram promover um fazer metodológico com a força e potência que esta ligação é capaz de promover. Ainda hoje há lacunas que precisam ser pensadas e revisitadas, o que permite perceber que o campo da arte avança neste sentido, enquanto o campo das Ciências Sociais ainda se ausenta desta responsabilidade.

Certamente novos atores políticos estão nas ruas. Esse texto termina sob os acordes do carnaval de 2018 que legitimou a rua como palco político; através dessa forma de arte popular, o antropólogo Nilton Santos<sup>30</sup> enfatiza que o carnaval deu corpo à crítica e subverteu a política através da satirização das questões sociais que a

---

<sup>30</sup> Entrevista com Dr Nilton Santos, da Universidade Federal Fluminense, apresentada no Programa: Papo de Segunda - Verão, do canal a cabo GNT no ar no dia 17 de fevereiro de 2018.

sociedade brasileira deixou de reivindicar nos últimos meses. Essa manifestação artística devolveu a voz ao povo e se configura como instrumento legítimo de ação política.

Os atores dos novíssimos movimentos sociais também ocupam espaços não formais e deslegitimados como territórios de ação política. Entretanto, a questão nesse momento é, minimamente, legitimar nas Ciências Sociais essas criativas formas de ativismo cultural e, quem sabe, contaminar as arcaicas estruturas políticas e metodológicas que ainda prevalecem na academia de modo a dissolver fronteiras em busca de territórios mais porosos e instigantes como os que a arte tem oferecido.

Rafael Pagatini apontou o pensamento de Frederico Moraes, para quem o artista deveria ser um guerrilheiro, acrescentou que desta forma, “o museu pode se estruturar como as trincheiras da imaginação, a fim de promover a discussão política” (2016, p. 1872). A partir desse pensamento, seria possível então, que a academia se estruture como uma praça pública, para cientistas sociais, como um espaço capaz de promover reflexões (com ou sem o uso da palavra escrita) ou seremos ainda reféns das rígidas estruturas academicistas em todas as suas formas de pensar a sociedade e seus conflitos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Iulo Almeida; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas; OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro. **Arte e Política: Tessituras do Urbano**. Revista: Entretextos, Londrina, v.14, n.2, p. 26 - 46, jul./ dez. 2014.

AZEVEDO, Elaine; PELED, Yiftah. **“Artivismo” Alimentar**. *Contemporânea: Revista de Sociologia da USFCAR*, vol. 5, No 2, p. 495-520, 2015.

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3NÓS3**. Dissertação. São Paulo, 2015.

file:///D:/Ufes%202/Disserta%C3%A7%C3%A3o/Agora%20Vai/PatriciaMoralesBertucciVC.pdf acesso em 8 de set. 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORDIN, Vanessa B. **Artivismo – borrando fronteiras entre vida e arte**. Zona de Impacto, ano 17, vol. 2, jul/dez 2015.

BRITTO, Ludimila. Paulo Bruscky e a Arte Postal: na contramão dos circuitos oficiais. <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Ludimila%20Britto.pdf>

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**. Editora Réptil, Rio de Janeiro, 2013.

CANCLINI, N, G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CEVASCO, Maria Elisa. **A formação dos estudos culturais**. In: \_\_\_\_\_. Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 60-79.

CHAVES, J. C. & RIBEIRO, D. R. (2014). **Arte em Herbert Marcuse: formação e resistência à sociedade unidimensional**. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 12-21.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 64 e a Ditadura Militar**. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

CIRILLO, José. **Chumbo em anos de Chumbo: O lirismo combate à ditadura**. [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582014000100029](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100029) acesso em 18 de dez. 2017. Acesso em 12 de dez. 2017.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Arte nos espaços públicos: o metrô de São Paulo**. In FABRIS, Annateresa (org.) *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.

CAVRELL, Holly. **Coletivos: uma confluência de negociações na dança**. Campinas: UNICAMP, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana. **Estudos Culturais: uma introdução**. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e Política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.

FAGUNDES, Pedro H. **O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964 – 1985)**. GM Editora, 2014.

FELSHIN, Nina (org.). **But Is It Art? The spirit of art activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

FONSECA, Leandra Nascimento. **O movimento estudantil capixaba durante a ditadura militar: o ano de 1968**. <http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/viewFile/1552/1142>, 2011 acesso em 23 de set. de 2017.

FOSTER, Hal. **O artista enquanto etnógrafo**. In: FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press: London; 1996.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Arthur. **Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação**. VIS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Art da UnB. Brasília, 2015.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. São Paulo: Edusc, 2001.

HESS, Elizabeth. In FELSHIN, Nina (org.). **But Is It Art? The spirit of art activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

JACKSON, Shannon. **Social Works: Performing Art, Supporting Publics**. New York: Routlegd, 2011.

JOHNSON, Richard (1983). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

KUSTER, Dúlio. **Panorama do Teatro no Espírito Santo**. [http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283/Panorama+do+Teatro+no+Esp%C3%ADrito+Santo+-+Duilio+Kuster.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT\\_TO=url&CACHEID=72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283](http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283/Panorama+do+Teatro+no+Esp%C3%ADrito+Santo+-+Duilio+Kuster.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283) acesso em 18 de dez. 2017.

LIMA, Juliana. **Como a Arte Contemporânea Brasileira Está Acessando os Arquivos da Ditadura**. Publicado no dia 20 de novembro de 2017. <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/11/20/Como-a-arte->

contempor%C3%A2nea-brasileira-est%C3%A1-acessando-os-arquivos-da-ditadura  
acesso em 11 de fev. 2018.

LOPES, Almerinda S. **Artes Plásticas no Espírito Santo de 1940 a 1969**. Edufesp, 2012.

MARCUSE, H. (1999). **A dimensão estética** (M. E. Costa, Trad.). Portugal: Ed. 70. (Original publicado em 1977).

MATOS, Diego. **Retrato Calado, de Rafael Pagatini**. Texto extraído do folder de divulgação da exposição <https://gabyindiodacosta.com/portfolio-items/rafael-pagatini-fissuras/> acesso em 19 de fev. 2018.

MAYER, Richard. In FELSHIN, Nina (org.). **But Is It Art? The spirit of art activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

MERQUIOR, José G. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. São Paulo: Tempo Brasileiro Editora, 5ª ed. 1969.

NAPOLITANO, Marcos. **A Relação entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico- Metodológica**. Temáticas, Campinas, jan/dez 2011.

NISBET, Robert A. **A Sociologia Como Forma de Arte**. Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 7:111-130, 1º sem, 2000.

PAGATINI, Rafael. **“Bem Vindo Presidente!”: arte como dispositivo crítico de construção da memória**. 25º encontro da ANPAP. 2016. [http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/rafael\\_pagatini\\_final.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/rafael_pagatini_final.pdf) acesso em 9 de jan. 2018.

PAGATINI, Rafael. **Retrato Oficial**. Periódicos UFES, Revista Farol; Nº 18, 2017. <http://www.periodicos.ufes.br/farol/article/view/18672/12859> acesso em 13 de jan. 2018.

PASTENAK, Anne. Foreword. In: THOMPSON, Nato (Org.). **Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011**. New York, Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, 2012.

PINKUS, Robert. In FELSHIN, Nina (org.). **But Is It Art? The spirit of art activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

PITHON, Cristiano R. **Entre 60 e 70 e um pouco depois... algumas possibilidades de socialização da arte**. Cadernos do MAV – EBA – UFBA. Ano 3, Vol. 3, 2016.

RAPOSO, Paulo. **Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências**. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, No 2 | -1, 3-12.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Arte nos espaços públicos: o metrô de São Paulo**. In FABRIS, Annateresa (org.) **Arte e Política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.



RODRIGUES, Wallace. **Arte de Guerrilha no Brasil datatorial: o caso das produções de Cildo Meireles e Hélio Oiticica pela via filosófica de Georgio Agamben**. Palíndromo N° 8, CEART/ UDESC, 2012.

SILVA, Marta Zorzal. **Espírito Santo: Estado, interesse e poder**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1995.

SILVA, Marta Zorzal. **O Espírito Santo Face à Logística de Expansão da Companhia Vale do Rio Doce**. Dimensões, Vol. 13, Jul/ Dez. 2001.

SNEED, Gillian. **Dos happenings ao diálogo: O legado de Allan Kaprow**. Revista Poesis, n. 18, p. 169-187, dez. 2011.

SOLFA, Marília. **Arte, arquitetura e transformações urbanas na obra de Gordon Matta-Clark**. In: Anais do V EHA – “Vinte Anos de História da Arte na UNICAMP: Caminhos percorridos e a percorrer”. Campinas: UNICAMP, 2009, v. 1. p. 420-426.

SPERLING, David M. **Corpo + Arte. Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lígia Clark**. Concinnitas, v. 16, n. 26, 2015

SPINDEL, Arnaldo. **O que são ditaduras**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

THOMPSON, Nato. **Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011**. New York, Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, 2012.

TEIXEIRA, Roberto. **História da Mídia Alternativa**. <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-alternativa/o-ideario-comunista-na-imprensa-do-espírito-santo-o-caso-do-jornal-folha-capixaba> acesso em 16 de dez. 2017.

TESSLER, Elida. **Formulas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters**. Porto Arte: Porto Alegre, v.7, n.11, p. 57-67. 1996.

FOSTER, Hal. O artista enquanto etnógrafo. In: FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. The MIT Press: London; 1996.