

Special Call “Design Policies: Between Dictatorship and Resistance” | December 2015 Editorial

AME-O OU DEIXE-O!¹

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) e seus efeitos nas artes visuais

Geraldo Souza Dias, Universidade de São Paulo

De 1964 a 1985, o Brasil foi governado por uma ditadura militar, que exerceu uma pressão esmagadora nas organizações de trabalhadores, também sentida no terreno da cultura. Alguns artistas chegaram a abandonar o país, por extrema incompatibilidade entre sua arte e a ideologia dominante, enquanto outros continuaram a viver no país.

Não apenas concepções artísticas, exemplificadas em trabalhos aqui exibidos, mas também a interpretação destes pela crítica sinalizam uma época, marcada por radicais experimentações.

Este ensaio analisa resumidamente os efeitos da ditadura militar no campo cultural de um modo geral e no ambiente das artes visuais, em particular, onde seria perceptível a incipiente formação de um mercado de arte.

O golpe militar de 31 de março de 1964 mobilizou formas tradicionais de poder local para vencer a esquerda reformista brasileira, representada pelo governo do gaúcho João Marques Goulart com suas contradições decorrentes da continuidade do projeto nacional-desenvolvimentista, iniciado nos anos 1950 sob Juscelino Kubitschek, e a crescente mobilização popular em torno de questões fundiárias, mais que urbanas, e a aproximação, ainda que apenas no discurso, da experiência cubana.

É importante frisar que o movimento das forças armadas brasileiras subordinou-se à estratégia global do Pentágono para o continente latino-americano, no jogo de xadrez configurado pelo clima político decorrente do constante antagonismo entre as duas grandes potências do planeta, os Estados Unidos e a União Soviética, que se convencionou chamar de “guerra-fria”.

Um estudo superficial dos efeitos do golpe militar poderia levar à conclusão de que este teria sido um

retrocesso em relação a tudo que a modernidade tinha proporcionado ao país. Na realidade, ele foi algo distinto: os militares, mesmo tendo mobilizado a pequena burguesia urbana e os proprietários rurais, não eram retrógrados. O novo regime era antipopular, mas moderno, até mesmo cosmopolita. Por ter a seu lado as forças armadas, a ditadura prescindiu do apoio popular, ou de explicitar as bases ideológicas que por ventura a orientassem. A política desenvolvimentista teve continuidade, mas as ansiadas reformas sociais foram substituídas pelo lema „Segurança e Desenvolvimento“. Pode-se dizer que logo no início do regime, de 1964 a 1968, o elemento arcaico da sociedade brasileira transformou-se de obstáculo ao desenvolvimento numa forma moderna de opressão.

Para muitos artistas, esta nova situação, reflexo do desenvolvimento desigual do país, ou de sua „defasagem“ em relação aos países históricos, na terminologia de Vilém Flusser², foi a matéria-prima de suas criações. Para alcançar efeitos críticos, a vanguarda brasileira passou a operar com os resultados da fracassada modernização nacionalista e da bizarra combinação do arcaico com o moderno.

A coexistência do velho e do novo é com certeza um aspecto de toda sociedade capitalista, mas nos países outrora colonizados e que permanecem subdesenvolvidos, mesmo que em algumas análises de projeções econômicas são também chamados de “em desenvolvimento”, ou mais recentemente, “emergentes”, ela é uma questão central e emblemática. A eficácia da melhor arte deste período dependeu exatamente da forma com que lidou com tal anacronismo, grosseiro à primeira vista, mas sob a forte luz da modernidade, tão inevitável, que pode até funcionar como alegoria do próprio país.

Artista dos mais significativos do período é Antonio Dias (fig. 1) , com sua figuração vinculada ao realismo mágico francês em pinturas que tratam da violência, do sexo e da morte.



fig. 1: O Carrasco, 1965, massa vinílica e tinta acrílica s/ madeira, 123x123 cm

Também Marcelo Nitsche (fig. 2) usaria uma figuração direta, derivada da pop art para expressar críticas anti-imperialistas.



fig. 2: *Aliança para o progresso*, 1965, esmalte sintético sobre aglomerado de madeira (Duratex) e corrente de ferro

Roberto Schwarz observa que após o golpe militar, as modalidades artísticas mais públicas, como o teatro, a música popular ou o cinema, que poderiam transformar o clima psicológico da audiência numa espécie de manifestação política ou festiva, eram por muitos consideradas mais importantes que as mais íntimas, como a literatura ou aquelas vinculadas a uma cultura “de salão”, como as artes plásticas.

Apesar de uma ditadura nitidamente de direita, a esquerda permaneceu hegemônica no campo cultural até pelo menos 1968³. No final daquele ano, a situação mudaria radicalmente: Uma série de medidas governamentais, como o fechamento do congresso e a promulgação de atos institucionais, marcaria o início de uma fase mais opressora da ditadura. Enquanto para as massas iniciava um tempo marcado por uma neblina ideológica cada vez mais espessa e manipulada cientificamente, para os acadêmicos e intelectuais este seria, no dizer de Flusser, *„um tempo de desilusão, que chegava por um lado, na forma de perseguições brutais que produziam um clima de impotência, e por outro, na irresistível cooptação pelo aparelho estatal.“*⁴

A despeito de suas contradições, os experimentos artísticos da época não podem ser considerados irrelevantes. Eles representam as esperanças e os desencantos de uma cultura, que buscava ainda sua identidade mas já começava a duvidar dos resultados dessa procura. Visto sob o ângulo atual, o movimento cultural na segunda metade da década de 60 parece ter sido o florescimento tardio de vinte anos de democracia, porém em plena ditadura, quando as condições sociais que o originaram haviam desaparecido.

Em 1967, a Bienal de São Paulo transformou-se num palco político, e as paredes da representação norte-americana, que apresentava artistas vinculados à „pop-art“, foram pichadas com palavras de protesto contra a repressão da ditadura, a guerra do Vietnã e o assassinato de Ernesto (Che) Guevara na selva boliviana.(fig.3)

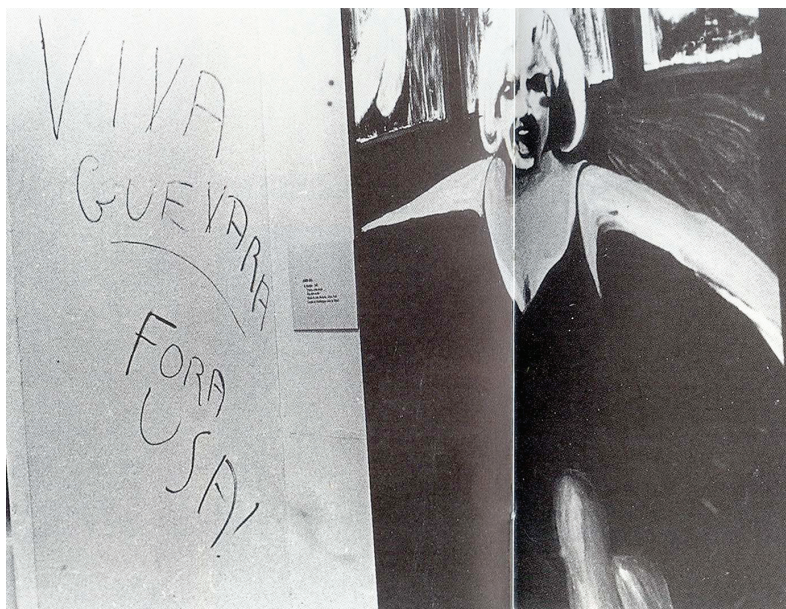


fig. 3: Bienal Internacional de São Paulo, 1967

Em 1968, uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujos artistas deveriam participar da 6a. Bienal de Paris, foi invadida pela polícia, sob a acusação de criticar politicamente o governo. Este fato provocaria reações de indignação entre os artistas, formalizando-se num boicote à realização da Bienal Internacional de São Paulo, iniciado por artistas brasileiros exilados na Europa, atingindo grande repercussão, com a adesão de importantes críticos como o brasileiro Mário Pedrosa e o francês Pierre Restany. Para a história da Bienal de São Paulo, o boicote traria consequências nefastas: Naquele ano – 1969 - e durante toda a década de 1970, a mostra perderia sua função de atualização da cena artística brasileira e se transformaria numa exposição burocrática, mais pautada por representações diplomáticas do que por critérios inovadores da arte e acentuaria o isolamento do Brasil e da América Latina. Somente nos anos 1980, com a chamada „abertura“ ao final da ditadura, ela recuperaria seu antigo prestígio.

Os efeitos das transformações em curso no Brasil afetavam diferentemente as relações pessoais dos artistas, de acordo com a posição de cada indivíduo frente a questões ou situações políticas. O físico e grande entusiasta das artes Mário Schenberg, por exemplo, é preso imediatamente após o golpe militar, por suas vinculações com o proscrito Partido Comunista.

Certamente continuaria a haver poetas, cientistas, artistas e arquitetos cuja relação imediata com a realidade do país e do mundo não se era pautada pela política, mas sim pela linguagem artística com que operavam.

Caberia aqui descrever, quase a título de excurso, como a poesia concreta no Brasil, com suas profundas ligações com as artes visuais, continuaria a ser parte de uma revolução linguística, que tentou combinar antigas discrepâncias nos níveis de linguagem, observadas no português falado no país. Os dois níveis principais, segundo Flusser, haviam-se formado ao longo do processo de colonização e correspondiam à cisão do país em duas realidades: uma linguagem falada no interior do país, arcaica e asselvajada, apresentando elementos de outras línguas, principalmente Tupi, Bantu e Yorubá, e uma linguagem acadêmica, preciosista e estéril, falada nas cidades litorâneas, à qual se juntavam, de acordo com a moda, expressões latinas, gregas, francesas ou inglesas. No sertão, a formação de palavras a partir das línguas indígenas teve um efeito residual em relação ao nível arcaico-rural do português, predominando principalmente na toponímia.

Um terceiro nível de linguagem, havia-se formado com as correntes imigratórias no começo do século XX. Como a primeira leva de imigrantes constituiu-se na maior parte de portugueses, espanhóis e italianos, foram mínimas as dificuldades para o aprendizado da língua da terra. Entretanto, o nível cultural relativamente baixo desses imigrantes acabou por transformar a linguagem corrente numa espécie de esperanto estruturalmente pobre e de vocabulário reduzido, mas de importância fundamental como meio de comunicação para o proletariado em formação. Muitos imigrantes que chegaram depois ao país, que falavam línguas totalmente diversas, como alemão, polonês, iídiche, árabe, japonês, ou chinês, aprenderam esta modalidade, por ser mais fácil que a língua culta.

A língua portuguesa do Brasil, linear e discursiva, que já havia sido transformada por elementos indígenas e africanos, a partir da aglutinação de radicais, passou a ser influenciada também por outras línguas, como o japonês, por exemplo, que constrói seus significados a partir da construção de blocos isolados, principalmente na escrita ideogramática. O concretismo contribuiria para a revalorização do ideograma japonês, ao enfatizar as diferenças entre o português falado e o escrito, na literatura, nos cartazes, no rádio e na televisão. A década de 1970 vai representar a superação do rádio pela televisão como elemento unificador do vasto território nacional e consolidaria na cultura, ainda de acordo com Flusser, „ *a base a-histórica do modo de pensar brasileiro*“⁵. A poesia concreta que muito bem expressa esse fundamento, continuaria a se desenvolver, permitindo mesmo evidenciar pensamentos antiimperialistas como na poesia de Décio Pignatari. (fig.4)



fig. 4: Coca-Cola

A ditadura militar propagandeou ideais modernizadores para o Brasil, mas sob este manto, provocou o rebaixamento do nível da cultura, ao limitar ou mesmo impedir as possibilidades de desenvolvimento individual. À medida em que vários intelectuais eram presos ou constantemente vigiados, minguava o espaço de discussão, até asfixiar-se quase totalmente o debate cultural.

Pensa-se geralmente nesse período como um „vazio cultural“, no qual a literatura do fantástico floresceu, por ter sido considerada inofensiva pelos detentores do poder. Um olhar mais atento revelaria aspectos contraditórios, porém não totalmente isentos de possibilidades criativas. Se para alguns artistas os novos meios da arte poderiam ser utilizados enquanto instrumentos de resistência ou denúncia, outros achavam que expressões poéticas jamais deveriam ser submetidas a condicionantes ideológicas.

Como a ação política representasse perigo de vida, favoreceu-se a introspecção e experiências sensoriais individuais, nos marcos de uma contracultura que punha em xeque o mundo regado racionalmente.

Nesse contexto merecem destaque as experiências corporais de Lygia Clark, iniciadas na Sorbonne em 1973 e que teriam prosseguimento no Brasil. (fig. 5 e 6)



fig. 5: *Máscara Sensorial*, 1968

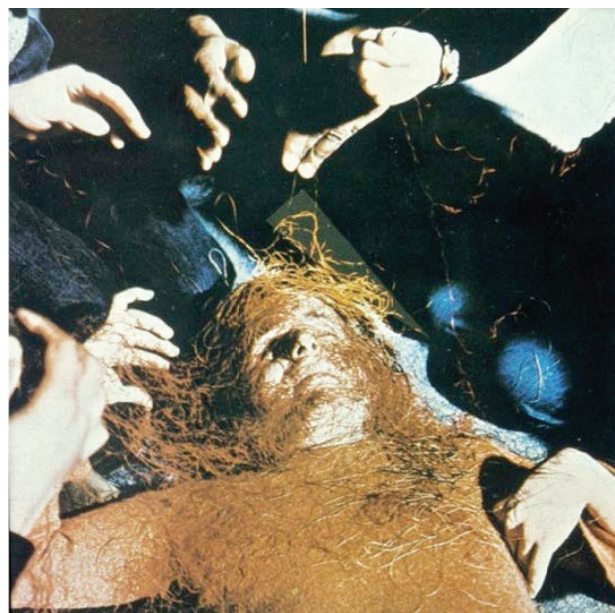


fig. 6: *Baba antropofágica*, 1973

A razão fora enfraquecida por uma onda de irracionalismo, que trouxe consigo o consumo de drogas, o misticismo oriental, o *rock*, a psicanálise e o culto ao corpo, produzindo um clima de evasão, no qual apenas o „eu“ era enfatizado.

Nas artes plásticas, a censura foi desprezível, se a compararmos com a que atingiu outros gêneros, como o teatro ou o cinema. Na opinião do historiador de arte Walter Zanini, as artes visuais, apesar de muitas restrições, teriam experimentado um momento excepcional, favorecido pela mistura curiosa e criativa de um universo periférico⁶.

A dinamização da comunicação intensificou as relações dos artistas brasileiros com a cena internacional, com o fim da velha hegemonia de Paris e a sua substituição por Nova Iorque, a nova Meca cultural. A internacionalização da economia conduziria à obsolescência do conflito „nacional X internacional“ na área cultural e a considerar-se qualquer proposta de arte de resistência inútil, quando não conservadora.

Podemos dizer que durante esse período acentua-se no Brasil o caráter mercadológico das relações sociais com a expansão dos meios de comunicação. A americanização do país, outrora combatida pelos nacionalistas, passa a ser aceita com naturalidade. Para a nova geração, o nacionalismo havia-se tornado arcaico e provinciano.

No início da década de 1970, registrou-se ainda o aparecimento de um mercado artístico especulativo em São Paulo. Uma certa euforia acompanhara o enriquecimento de um reduzido número de pessoas, em geral não muito informadas culturalmente, e que viriam a colecionar obras de arte enquanto signos de ostentação ou aplicação financeira imediata, sem o menor interesse pela nova produção. A atuação de alguns leiloeiros, provocaria cotações escandalosas e a supervalorização de artistas já consagrados. Em função das características quase imateriais das instituições culturais oficiais, o mercado de arte transformava-se num poder praticamente ilimitado, que reduzia a arte a um jogo de *status* e lucro. Confrontados com essa situação, alguns artistas como José Resende, Waltércio Caldas Jr., Tunga, e Cildo Meireles, juntamente com o crítico Ronaldo de Brito, começariam em torno de 1975 a assumir uma posição crítica que considerava a arte como parte de um sistema. Os pontos principais dessa posição foram publicados em artigos das revistas *Malasartes* e *O Beijo*.

O mercado de arte e as linguagens tradicionais deveriam ser o alvo do ataque de uma crítica consequente, mas, por causa da instabilidade do mercado e da precária tradição artística local, este grupo elegeria a *contemporaneidade* como sua questão central.

Esses artistas tentaram estabelecer contatos não costumeiros com o público, que colocavam em xeque o circuito artístico. Destacam-se aqui as “inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles (fig. 7, 8) : inscrições em garrafas de refrigerante e cédulas de dinheiro.



fig. 7: Projeto Coca-cola, 1970



fig. 8: Quem matou Herzog?, 1976, carimbo sobre cédulas de cruzeiro

Sobre o tema „arte no espaço urbano“, por exemplo, à época discutido programaticamente por contextualizar a linguagem artística, vinculando-a a projetos de espaços novos ou de remodelação urbana, Brito e Resende apresentam uma postura cética e materialista.

„[...] No meio da arte, há duas variantes principais: o esquema da figuração tradicional, com sua temática nacionalista ou terceiro-mundista e o esquema arte nas ruas com seus diversos projetos de inserir a arte no cotidiano massificado. [...] O desejo aqui é invadir a cidade criativamente, espalhar arte por viadutos e túneis, estetizar à força a vida miserável das metrópoles. Uma espécie de frenesi que insiste em passar por cima da realidade. A nostalgia da polis grega, tema que ronda obsessivamente a cultura ocidental, toma aqui uma de suas figuras mais grotescas.

[...] ...aí está presente mais uma forma de reação ao que definimos como o espaço da contemporaneidade, se por isto entendemos um desejo materialista de produzir e pensar o trabalho cultural. É possível ver o esquema arte nas ruas como a simples extensão da figuração nacionalista tradicional, talvez como uma tentativa de modernização desse realismo naturalista. Os elementos ideológicos são os mesmos: a crença metafísica na arte como meio de expressão, não como processo de produção histórica e institucionalmente determinado, o tema do reflexo mecânico e o seu correlato do real como ordenação a priori, a formação de compromissos idealistas determinada pela procura de positivities exemplares e assim por diante.“⁷

Lygia Clark e Hélio Oiticica (fig. 9 e 10) construíram, com seus trabalhos, poéticas que poderiam representar os sonhos de uma geração empenhada na utopia de uma ordem social mais justa no Brasil. A repressão da ditadura militar tê-los-ia forçado a questionar as formas costumeiras do discurso artístico, provocando, de certo modo, seu interesse pelas linguagens do corpo, do meio ambiente e das mudanças nos padrões de comportamento. A passagem das práticas tradicionais, fundamentada na pintura de cavalete, às novas formas de expressão resultantes da introdução de elementos oriundos dos discursos políticos e/ou psicanalíticos em seus trabalhos, pode ser interpretada sob a rubrica de uma ruptura.



fig. 9: Parangolé, 1964



fig. 10: *Tropicália*, 1967, instalação no MAM rio de Janeiro



fig. 11: *Seja marginal, seja herói*, 1968, silkscreen sobre tecido

A ideia de ruptura com a tradição e sua identificação com a noção de modernidade, parece consolidar-se no país sob regime ditatorial. A primeira exposição internacional organizada nos primeiros anos da redemocratização e apresentada em Paris com o nome “Modernité”, recebe da crítica de arte francesa Catherine David o seguinte comentário:

“Seria impropriedade contestar aqui a noção de modernidade assumida pelos organizadores, tanto mais que sua escolha é expressa claramente: a de uma modernidade entendida como ‘tradição da ruptura’, para retomar uma célebre formulação de Octavio Paz. Mesmo assim, o título em forma de credo, ‘Modernidade’ pode inquietar alguns, mas parece uma escolha criteriosa em relação ao que Hélio Oiticica denominou ‘o destino da modernidade do Brasil’.”⁸

Ela se refere ao texto-manifesto „Brasil-Diarreia“ de Hélio Oiticica, no qual o artista acata amarga e ironicamente a previsão de Mário Pedrosa, de que o Brasil estaria fatalmente condenado à modernidade. Oiticica advoga, porém, por uma nova linguagem artística, que não partisse das limitações das problemáticas locais, mas da inserção do Brasil no mundo. Para ele, a estagnação provinciana somente seria ultrapassada, se a hipócrita concepção nacionalista da cultura oficial fosse substituída por uma visão universal mais aberta:

„Nossos movimentos positivos parecem definir-se como para que se construa uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica.”⁹

O crítico Frederico Moraes organiza em 1969 o evento “Do Corpo à Terra”, em Belo Horizonte, onde o artista português radicado no Brasil Artur Barrio apresenta suas “trouxas” numa alusão às execuções sumárias – os *presuntos* - do chamado esquadrão da morte¹⁰, espalhadas pelas margens do Ribeirão do Arruda, na periferia da cidade. (fig. 11 e 12)

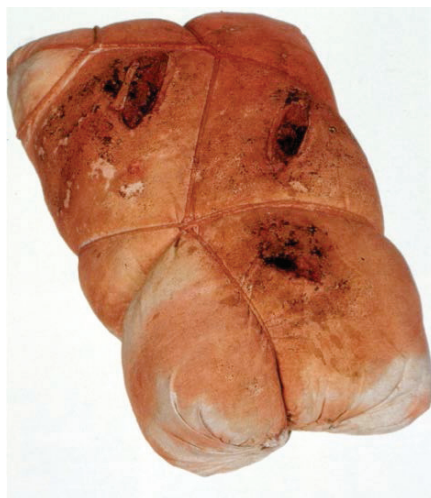


fig. 12: *Trouxa*, 1969, tecido, barbante e tinta industrial, 60 x 33 x 24 cm



fig. 13: intervenção no Ribeirão do Arruda em Belo Horizonte, 1969

Ao se transferir para o Rio de Janeiro em 1971, Moraes inaugura no aterro do Flamengo, junto ao Museu de Arte Moderna a serie de eventos denominados “Domingos da Criação” (fig. 14), com grande envolvimento do público, retomando experiências coletivas como a obra “Divisor” de Lygia Pape (fig.12)



fig. 14: *Domingos de criação*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro



fig. 15: *Divisor*, 1968

Finalmente, restaria citar o papel inicialmente dúbio, mas com o passar do tempo cada vez mais opositor da Igreja Católica frente à ditadura militar no Brasil.

Desde os primeiros séculos de colonização americana, houve representantes da Igreja Católica que, apesar da posição conservadora da Sé Romana, adotaram posturas de defesa dos mais fracos e oprimidos.

A ordem dos dominicanos era reputada no Brasil como liberal e esclarecida. Através de sua atuação junto à juventude, foi grande sua influência em diversos campos do cenário político e cultural, chegando mesmo a desempenhar nos anos 1950 em São Paulo, o papel de mecenas da arte moderna.

Para a grande burguesia de São Paulo, o golpe militar de 1964 significara a salvação do país do materialismo ateu. Esta classe organizara uma marcha em defesa da família, de Deus e seus representantes, desencadeando um processo que terminaria por transformar a alienação do povo pela Igreja, exatamente em seu oposto.

Movimentos de juventude engajaram-se pelo cristianismo, no sentido mais verdadeiro da palavra, e conseguiram fazer o que parecia impraticável: transformá-lo de novo num escândalo. No ápice dessa luta estavam alguns membros da irmandade dominicana. e muitas idéias deste movimento cristalizaram-se na segunda metade da década de 60, na formulação de uma teologia latino-americana de caráter libertário.

O impulso mais forte para o surgimento dessa teologia teria vindo das idéias liberais apresentadas

no concílio *II. Vaticanum*, entre 1962 e 1965. Os principais teóricos da teologia da libertação haviam-se formado na Europa, sob a influência dessas tendências, e tentaram adaptá-las à realidade latino-americana. Experiências como a de Las Casas, praticamente desconhecida no Brasil, foram revividas¹¹.

O historicismo liberal considerava o cristianismo dentro da História, e esta como uma contínua elevação do homem. A teologia neoliberal caracterizou-se pela atenção dispensada ao mundo e à História, no sentido de uma busca do significado cristão da modernidade, da desmistificação dos dogmas, da simplificação dos rituais, da aceitação de críticas modernas relacionadas à mensagem moral e aos padrões e normas de comportamento, e do diálogo com as teorias de Marx, Freud e Nietzsche.

A comunhão era concebida pelos neoliberais como um ritual de baixo para cima, um movimento humano a reunir, paulatinamente, elementos determinados pela História. Este entendimento de comunhão desembocaria inevitavelmente no de um comunismo social que, no entanto, preservaria a teoria espiritual cristã.

Enquanto os liberais consideravam a verdade como algo que deveria ser procurado para ser encontrado, para os conservadores ela já seria conhecida e determinada, sendo tarefa da teologia, não a busca, mas a instrução, graças aos mandatos outorgados pela Igreja.

Estas duas teses apresentadas por José Comblin¹², aqui sumariamente esboçadas, foram o centro das principais discussões da Assembleia Geral do Episcopado Latino-americano de 1968, em Medellín, na Colômbia. A descoberta da miséria moral e material do terceiro mundo fazia recuar o sentimento individual da culpa, articulado em torno da consciência dos pecados e do medo do inferno, em favor de um sentimento social de culpa, que encontrava sua forma de expressão na responsabilidade social e na solidariedade com o oprimido, ou seja, na *„opção pelos pobres“*. A mensagem de Cristo não precisaria de qualquer subterfúgio para ser entendida pelos camponeses famintos do Nordeste brasileiro ou nas favelas miseráveis dos grandes centros urbanos.

A evolução do debate traria, como mostra o teólogo Roberto Romano, a inevitável colisão da Igreja com o regime militar.

*„A Igreja radicalizou-se contra o Estado à medida que este tornava cada vez mais difícil o acesso às massas e reduzia a eficácia de seu ensino. Aí transparece novamente o lado contraditório de sua práxis: ela vê a violência do poder, sobretudo quando a sofre; no entanto, exige a submissão dos grupos sociais oprimidos às ordenações que asseguram a regularidade das instituições.“*¹³

Soluções de compromisso tornaram-se cada vez mais difíceis. Quanto mais os militares pressionavam para que a Igreja parasse com denúncias, que *„denegriam a imagem do país no exterior“*, tanto mais nitidamente se expressariam setores do episcopado brasileiro, a favor ou contra a política do governo. O confronto atingiu seu apogeu em 1969, por ocasião do aprisionamento de um grupo de padres dominicanos, supostamente vinculados à ação armada dirigida por Carlos Marighela. A partir

de então, o movimento de resistência católica enfraqueceria sensivelmente, reaparecendo na cena política somente no final da década de 1970, juntamente com o embrião das primeiras agremiações trabalhistas respaldadas pelo ressurgimento da vida sindical no país.

Notes:

¹ Nos anos de 1970, na esteira da conquista do título de tricampeão mundial de futebol no México pela equipa brasileira, e na tentativa de calar vozes oposicionistas, as agências de propaganda do regime militar adotam como lema a frase “BRASIL: AME-O OU DEIXE-O”. Naquela época, ao traduzir um patriotismo ufanista e acrítico, ela podia ser lida em adesivos nos vidros traseiros dos automóveis, cadernos escolares, ou mesmo nas letras de alguns compositores de música popular.

Ainda que estudos recentes, inclusive o presente ensaio, apontem para a ativa participação de importantes extratos da sociedade civil brasileira no período analisado, preferi manter o uso do termo

“ditadura militar”, por corresponder a um conceito, já arraigado na História recente do país, pela conotação coercitiva atribuída aos chefes de governo, exercido pelos marechais e generais do Exército Brasileiro que se sucederam, escolhidos por meio de um colégio eleitoral, também formado exclusivamente por militares.

² Vilém Flusser, *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen – für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Mannheim: Bollmann, 1994. Sobre o conceito de defasagem (Dephasierung) ver pp. 63-67.

³ Roberto Schwarz, *Culture and Politics in Brazil, 1964 -1969, em Misplaced Ideas - Essays on Brazilian Culture*, New York: Verbo, 1992, p. 127 (publicado inicialmente como *Remarques sur la Culture et Politique au Brésil, 1964-1969*, na revista *Les Temps Modernes* n.º 288, Paris, julho de 1970)

⁴ Vilém Flusser, *Bodenlos - Eine philosophische Autobiographie*, Bensheim: Bollmann, 1992, p. 208. O texto original diz: „[...] eine Zeit der Ernüchterung, die in Form von brutalen Verfolgungen anließ und in einem Klima der Impotenz einerseits, der verlockenden Einreihung in den Apparat andererseits ausließ.“

⁵ Vilém Flusser, nota n.º 2, p. 154. O texto original diz: „[...] das Symptom für die Entdeckung des ungeschichtlichen Fundaments des brasilianischen Denkens und den Versuch, dieses Fundament bewusst zu Wort kommen zu lassen, ohne dabei die längst synthetisierten geschichtlichen Elemente zu verlieren.“

⁶ Walter Zanini, *Duas Décadas difíceis: 60 e 70, em Bienal Brasil-Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 307

⁷ Ronaldo de Brito e José Resende, *Mamãe Belas-Artes*, em *O Beijo*, n.º 2., Rio de Janeiro, 1977

⁸ Catherine David, *Terre en transe: Brésil et modernité*, *Art Presse*, n.º 121, Paris, janeiro de 1988, pp. 17-18. O texto original diz: „Il serait malvenu de contester ici la notion de modernité retenue par les organisateurs tant leur choix est clairement énoncé d’une modernité entendue comme ‘tradition de la rupture’ pour reprendre une formule

célèbre d'Octavio Paz. De même, le titre en forme de credo, Modernidade, peut agacer certains mais apparaît comme un choix judicieux en regard de ce que Hélio Oiticica appelait 'le destin de modernité du Brésil'."

⁹ Hélio Oiticica, *Brasil-Diarreia*, 1970, republicado em *Arte em Revista* n.º 5, São Paulo, maio de 1981, p. 44

¹⁰ Por *Esquadrão da Morte*, a imprensa designava um grupo paramilitar semiclandestino, que executava sumariamente criminosos comuns de alta periculosidade e inimigos políticos do regime. Por *presuntos*, referia-se aos cadáveres de tais execuções, geralmente desfigurados, abandonados nas periferias das cidades.

¹¹ Entre os anos 1511 e 1517, o dominicano Bartolomé de Las Casas, filho de um dos conquistadores da ilha Hispaniola (atuais Haiti e República Dominicana) formulou uma doutrina para a catequese dos índios, que propugnava a ocupação pacífica do Novo Mundo, sem a implantação de uma sociedade escravagista. Esta doutrina, cujo lema foi „a cruz sem a espada“, pretendia pregar o evangelho aos índios, sem recorrer a qualquer forma de violência. Apesar de seu insucesso, *De Unico Vocationis Modo* ficaria registrada como um dos poucos exemplos alternativos para a colonização da América Latina. Sobre este tema, ver Eduardo Hoornaert, *Las Casas ou Sepúlveda*, *Revista Eclesiástica Brasileira*, n.º 30, Petrópolis, dezembro de 1970.

¹² José Comblin, *Teologia da Libertação, Teologia Neoconservadora e Teologia Liberal*, Petrópolis: Vozes, 1985

¹³ Roberto Romano, *Brasil: Igreja contra Estado - crítica ao populismo católico*, São Paulo: Kairós, 1979, p. 252