# A arte e o instante político

### Alecsandra Matias de Oliveira[[1]](#footnote-2)

‘A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e o vazio, mas o tempo saturado de 'agoras'.’  
– Walter Benjamin[[2]](#footnote-3)

Toda arte é política? Essa definitivamente é uma questão perturbadora. A crítica dos modernistas, o realismo social dos clubes de gravura, a irreverência pop das bananas de Antônio Henrique Amaral, a acidez de Antônio Dias e a denúncia de João Câmara Filho, no fundo, tornaram-se exemplos de como os artistas brasileiros são tocados pelo instante que vivem. Aos historiadores e especialistas parecem mais seguras referências datadas entre 1930 e 1980 – quando as fronteiras entre arte e política, aparentemente, deixavam margens mais confortáveis para digressões e debates. Por que algumas produções atuais remetem aos 'anos de chumbo', ou seja, entendem que necessitam discutir o período mais tenebroso da ditadura civil-militar? Nesse exercício reflexivo, não se pode contar com certezas, a opção mais coesa é observar episódios que convergem política e arte na história recente do Brasil. O desafio dos intelectuais, então, se resume em entender como lidar com obras que tratam sobre o contexto político desses dois decênios do século 21 – um período de reviravoltas.

'Contra a foice e o martelo, a família marcha com Deus pela liberdade' – o slogan da 'revolução gloriosa' de 1964[[3]](#footnote-4) ainda ressoava nas ruas, quando em 1968, o mundo passou por insurreições estudantis: além das barricadas francesas, eclodiram os movimentos de contracultura nos EUA, a Primavera de Praga na República Tcheca, o Massacre de Tlatelolco no México, protestos no Japão e a Passeata dos 100 mil no Brasil. O desejo era de romper com todas as estruturas de poder em busca da felicidade. A promessa desses jovens era a de virar o mundo de ponta-cabeça.

Considerado um ponto de inflexão (tal como, 1789, 1848 ou 1917), o ano de 1968, por seus antecedentes e por seus desdobramentos, tornou-se 'ano-monumento', na historiografia contemporânea, ou seja, é 'aquele capaz de fazer recordar e reavivar' as reivindicações ligadas às ações libertárias e à mudança dos padrões da vida cotidiana. Ou ainda, aquele que rememora as críticas às instituições e à elitização da arte através de cartazes e de frases em muros que convocavam a 'Incendiar o Louvre' ou ainda ter 'a Gioconda no metrô'.

Fomentados pelo espírito de revolta contra as hierarquias, obrigações e regras, os estudantes brasileiros entoavam: 'Abaixo a ditadura!'. Como golpe final à liberdade de expressão, o governo militar apoiado por grupos de direita instituiu o Ato Institucional de no. 5 (o AI-5), decretando o recesso do Congresso e cassando dezenas de mandatos de parlamentares. A medida permitiu ainda a intervenção nos estados e municípios, a suspensão da garantia de habeas-corpus em casos de crimes contra a Segurança Nacional e o confisco de bens. Enfim, cortaram-se as liberdades civis.

A censura política e a repressão normatizaram o pensamento e o comportamento dos brasileiros por mais de duas décadas. Para as artes o saldo foi de: 500 filmes e 450 espetáculos teatrais interditados, 200 livros proibidos e mais de 1.000 letras de músicas censuradas[[4]](#footnote-5). Nas artes visuais, táticas subversivas e estratégias de escamoteamento integraram, cada vez mais, os trabalhos. Adotaram-se a marginalidade experimental como enfrentamento dos códigos moralistas em vigor, o emprego de um alto nível de codificação e a circulação da obra em circuitos alternativos (como, os cineclubes, performances e a arte postal, por exemplo). Em alguns casos, o 'terrorismo cultural' destruiu obras e levou muitos artistas à clandestinidade e ao exílio. Professores como o físico e crítico de arte Mario Schenberg foram aposentados compulsoriamente nas universidades brasileiras. Mas, observemos como os artistas e críticos de arte se comportaram diante dos acontecimentos de 1968.

Um pouco antes do AI-5, a *IX Bienal de São Paulo*, também conhecida como a 'Bienal do Pop', trouxe as obras de artistas norte-americanos, como Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Edward Hopper – a crítica à sociedade de consumo era o mote desses trabalhos. A pop americana admitia a crise da arte que se estendia desde o início do século 20 e expôs a massificação da cultura popular capitalista. Buscando a estética das massas, essas obras aproximaram-se do *kitsch*. Porém, a grande polêmica nesta edição da bienal ficou por conta da retirada pela polícia federal, antes da abertura da mostra, das obras *O presente*, de Cybèle Varela e *Meditação sobre a bandeira nacional*, de Quissak Jr., consideradas ofensivas e anti-nacionalistas – fato que nos coloca a diferente leitura entre a nossa pop e a americana. Qual seria a tônica que provocou a censura das duas obras brasileiras no certame?

Talvez, eventos ocorridos meses depois nos revelem mais pistas. No *IV Salão de Arte Moderna* *do Distrito Federal*, Nelson Leirner submeteu à avaliação do júri a obra *O porco* (1966) e essa foi aceita. Provocativo, Leirner publicou no *Jornal da Tarde* uma fotografia da obra e questionava os critérios do júri para o aceite. Ocorreu, então, uma forte contestação ao sistema da arte que envolvia instituições artísticas e críticos de arte: 'o que, afinal, é considerado arte?', perguntava o artista.

Ainda no mesmo salão, impactados pela recente morte do guerrilheiro argentino Che Guevara, Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar e Claudio Tozzi apresentaram painéis com essa temática. Agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) tencionaram retirar os trabalhos considerados subversivos. *Che Guevara vivo ou morto* (1967), de Tozzi, era uma obra tão carregada de críticas aos regimes autoritários que militantes de extrema direita destruíram o painel a machadadas (mais tarde, ela seria reconstituída pelo artista, tornando-se uma das peças principais de sua produção).

Nos três episódios envolvendo a *Bienal* e o *Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* já se identificava a crítica travestida de ironia à ditadura militar e ao velho sistema de legitimação da arte – marca profunda dessa produção brasileira. Percebe-se também a sombra da censura militar cercando as exposições. Nesse sentido, o embate entre arte e ditadura estava definitivamente posto às claras. Aqui, as perspectivas divergem: para muitos pesquisadores, 'não foi a arte que enfrentou a ditadura: foi a ditadura que enfrentou a arte'.[[5]](#footnote-6)

De qualquer modo, a ideia de morte como símbolo do momento político e a denúncia da prática de tortura exercida pelos militares se fazem constantes nos trabalhos de João Câmara Filho e Antônio Dias, assim como a acidez na obra de Rubens Gerchman que se apropriou de temas, como o futebol, as telenovelas, os concursos de miss e a história em quadrinhos, evocando as idiossincrasias do regime e de uma sociedade conservadora movida pela cultura de massa.

Na série temática das bananas, Antônio Henrique Amaral nos convoca à imersão numa ironia amarga, referindo-se à situação política do país em fins da década de 1960 – comparável as 'republiquetas de bananas', termo pejorativo dedicado aos países latino-americanos militarizados e sob a influência dos EUA – lembremos que o golpe militar de 1964 foi apoiado e estimulado por agências governamentais norte-americanas e empresas multinacionais. Marcello Nitsche, no trabalho *Aliança para o progresso* (1965) também expôs a situação de submissão do Brasil para com os EUA, porém, em 1968, ele apresentou na 'Bienal do Pop', as bolhas, grandes esculturas infláveis que permitiam a interação com o público – outro modo de subverter o estado de apreciação da obra (não mais a contemplação e sim a participação).

Na décima edição da bienal, a intervenção militar nas artes visuais atingiu campo internacional. Os eventos que originaram a também chamada de 'Bienal do Boicote', ocorreram em janeiro de 1969, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi invadido por militares armados com metralhadoras. Sua diretora, Niomar Muniz Sodré, foi presa e as obras selecionadas para representar o país na Bienal de Jovens em Paris foram impedidas de participar da mostra francesa. Em fins de 1968, a Bienal da Bahia e mostras em Ouro Preto e Belo Horizonte tinham sido censuradas com semelhante violência. Iniciou-se, então, um movimento nacional e internacional de questionamento à Bienal de São Paulo – isto porque ela empregava recursos estatais em sua organização e mantinha-se calada frente à repressão em outras instituições artísticas.

A adesão de Pierre Restany, crítico de arte, profundamente envolvido com o novo realismo (movimento que levantou questões semelhantes à pop inglesa e norte-americana) e encarregado da exposição de arte e tecnologia, foi o estopim para o movimento 'Non à la Biennale'. A polêmica foi intensa, mas, ao fim, a Bienal abriu suas portas – não com a potencialidade que parecia ter antes do boicote, mas com o esforço de artistas e críticos que viram sua realização como um ato de resistência frente ao regime.

Assim, a arte durante a ditadura estava politicamente comprometida com a expressão das ideias, a noção de contracultura e o fortalecimento de práticas de resistência. Passadas décadas, o medo para alguns e o desejo para outros de uma intervenção militar está entre nós. As referências ao regime militar, à repressão e às torturas existentes no léxico da arte brasileira parecem-nos necessárias a fim de reavivar a conjuntura que nos levou às restrições das liberdades individuais por mais de 20 anos.

Evidentemente, as estratégias das artes visuais contra a ditadura militar orbitavam também por outras poéticas, tais como a de Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre tantos outros. O 'É proibido proibir' de maio de 1968, esteve no tropicalismo e nas proposições de diversos artistas. E essas são insurgências da arte.

## \*\*\*

Hoje, as práticas poéticas e políticas nos deixam em terreno arenoso. Diversos artistas se arriscam ao registrar fatos sem o julgamento do tempo e, às vezes, trazem a abundância de citações, referências e metáforas tão presentes nas narrativas contemporâneas. Aliás, as ficções sempre foram o vértice entre arte e política. Segundo Rancière, arte e política produzem ficções, construídas entre a aparência e a realidade, entre o visível e o seu significado, entre o singular e o comum.[[6]](#footnote-7) Então, os artistas trazem indagações envolvidas pelo 'calor da hora' e continuam criando obras motivadas pelas circunstâncias políticas de sua época – algo que os teóricos não conseguem de modo tão tenaz, justamente, porque precisam do distanciamento do tempo.

Nesse sentido, historiadores e demais intelectuais ficaram atônitos com as reverberações políticas atuais, entre elas, as Jornadas de Junho de 2013 (também conhecidas por ‘Manifestações pelos 20 Centavos’), as passeatas prol do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a Operação Lava Jato (2014/2021), a eleição de Jair Bolsonaro (2018-2022), a Invasão dos Três Poderes em 8 de janeiro de 2023 e suas demais consequências. Os representantes da intelectualidade brasileira tentam ainda articular historicamente esse processo político em curso.

Já os trabalhos artísticos que emergem dessas circunstâncias não se conservam apenas no lugar de comentário da vida ou se colocam meramente como panfletos de militância partidária. As obras espelham demandas e sentimentos da coletividade – são declarações políticas que, em sua maioria, evocam o potencial transformador da arte. Lembremos que, em meio às táticas de protesto, surgem manifestações artísticas, tais como, fotografias, performances, grafites, música e dança que acabam por compor uma estética contemporânea. Recordemos ainda que nos últimos 60 anos, arte e política têm importante quebra de paradigmas.

A partir do desmoronamento das metanarrativas, alguns estudiosos decretam o 'fim da história' ou o 'fim da arte'. Hans Belting, por exemplo, não propôs o fim da arte, nem da história da arte como uma disciplina, mas apresentou fatores que marcaram o esgotamento epistemológico da tentativa eurocêntrica de enquadrá-las: o autor reconhece que realmente fracassou o esforço estruturante de dar à arte e à história coerência e validade pretensamente universal. Concatenado às ideias de Belting, Arthur Danto viu o fim da arte não como o fim das obras de arte, mas como o término de um tipo de produção que estava integrada a uma narrativa pautada pelas noções de estilos, escolas e movimentos. Nessa narrativa tradicional, sobretudo, existiria uma trajetória evolutiva na qual cada fazer artístico superaria o anterior, sendo assim, a compreensão da trajetória linear seria o instrumental imprescindível para avaliar qualquer obra de arte. Tudo isto caiu por terra, quando os fatos históricos e a própria arte se rebelaram contra esse sistema evolutivo.

O fim do discurso centrado nas metanarrativas e as constantes revisões historiográficas trazem preocupações e atividades que requerem o tratamento de questões sociais, de gênero, do corpo, da sexualidade e das instituições que detém algum tipo de poder (família, escola, igreja, entre outras) e todo e qualquer domínio dos saberes. O atual contexto político exige ainda a prática das micropolíticas – as pequenas revoluções que provam que a existência é, fundamentalmente, um movimento de resistência. A inerente transgressão da arte permite sair do nível do discurso para a prática diária.

As buscas destinam-se ao relato de histórias individuais, às particularidades das origens dos artistas, à genuinidade de lugares, ao entendimento do cotidiano urbano e do seu papel na sociedade. Contudo, todos procuram, através do trabalho artístico, dar sentido à existência, seja a sua própria ou a da coletividade. Artistas, coletivos e movimentos artísticos têm papel crucial na construção de seu tempo através de múltiplas linguagens estéticas. Alguns atingem um significativo grau de especificidade no modo de construção e se tornam, de certo modo, cronistas do cotidiano – uma expressão que somente pode ser compreendida através da reconstituição dos diversos 'agoras' – um tempo fraturado diante da profusão de imagens, sons e sentidos imersos na sociedade contemporânea. As práticas poéticas e políticas podem responder às atuais indagações e/ou podem implicar novas reflexões.

Em março de 2014, na exposição *Pintura como meio - 30 anos*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Ciro Cozzolino apresentou a tela *SP Jun 2013* (Figura 1). Produzida no instante das manifestações populares, que tomaram as principais cidades brasileiras, a obra traz a multidão: nela, personagens diversos em posição de protesto (de punhos cerrados) e de combate. Um pouco deslocado do centro, à esquerda, o mascarado Anonymous, mais ao canto o Black Bloc e o símbolo anarquista e, ao fundo, os arranha-céus de São Paulo. Dentro da estética do grafite e do mundo dos quadrinhos, o artista retratou a juventude da primeira semana das jornadas liderada pelo MPL (Movimento Passe Livre) que tinha como demanda o não aumento das tarifas de ônibus e metrô da capital paulista.

[Figure 1]

Figura 1. Ciro Cozzolino, *SP JUN 2013* , 2013, acrílica sobre tela, 147,2 cm x 185,1 cm x 5 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP.

A agitação nas ruas do país tornou-se intensa. No Rio de Janeiro e em outras cidades semelhantes, instituições financeiras foram atacadas – parecia que as movimentações de Seattle, em 2000 - seriam o modelo para as mobilizações de 2013. Os protestos contra o FMI e o Banco Mundial surgiram como protótipo para a postura política daqueles jovens. Entre 2000 e 2004, André Ryoki fotografou as movimentações anticapitalistas no Brasil. Nesses registros, O 'instante aprisionado' é a vertente mais acentuada. O fotógrafo leva o observador para o centro da cena – o coloca frente à movimentação e ao embate entre polícia e ativistas. Esbarrando entre o fotojornalismo e o uso da estética para a evocação política, Ryoki enfatiza a materialização da experiência lúdica, criativa e reivindicatória das manifestações. Em algumas imagens, as máscaras e os rostos dos jovens referem-se à resistência eternizada – algo como a crônica do sonho e da utopia presente nos olhares de cada ativista retratado (Figuras 2 a 6).

[Figure 2]

Figure 2: André Ryoki, *Sem título* *(Manifestação "N9")*, 09 de novembro de 2001, filme 35mm p&b, sobre papel Ilford resinado, coleção do artista.

[Figure 3]

Figure 3: André Ryoki, *Sem título (Manifestação "A20")*, 20 de abril de 2001, filme 35mm p&b, sobre papel Ilford resinado, coleção do artista.

[Figure 4]

Figure 4: André Ryoki, *Sem título* *(Manifestação "S26")*, 26 de setembro de 2000, filme 35mm p&b, sobre papel Ilford resinado, coleção do artista.

[Figure 5]

Figure 5: André Ryoki, *Sem título* *(Manifestação "A20")*, 20 de abril de 2001, filme 35mm p&b, sobre papel Ilford resinado, coleção do artista.

[Figure 6]

Figure 6: André Ryoki, *Sem título* *(Manifestação "A20")*, 20 de abril de 2001, filme 35mm p&b, sobre papel Ilford resinado, coleção do artista.

Voltando ao ano de 2013 e ao Rio de Janeiro, Josely Carvalho recolheu os vidros blindados atacados pela multidão e concebeu *Memorial às resistências* (2013). Naquele instante, o modo de ocupação das ruas persistiu como revolta contra o sistema capitalista. Carvalho conservou o ato que irrompeu dos manifestantes; emoldurou a memória do vidro estilhaçado. Em 2018, após o assassinato de Marielle Franco, a artista resolveu atribuir seu nome à obra. Talvez, por compreender que o processo que se iniciou nas manifestações de 2013 tenha relações com a morte da vereadora carioca – e, de fato, Marielle foi morta por ser mulher, negra, lésbica e incômoda às forças do aparelho estatal, cercado de colonialidade e patriarcalismo (Figura 7).

[Figure 7]

Figura 7: Josely Carvalho, *Marielle Franco (1979-2018), (2013-2018)*, aço corten, vidro e acrílico, dimensões variáveis, coleção da artista.

Nesse ponto, convém dizer que as Jornadas de Junho, após sua segunda semana, as manifestações de rua foram apropriadas pela juventude meritocrática e midiática. As Jornadas de Junho de 2013 ganharam um discurso voltado ao combate à corrupção. Elas integraram o processo histórico e, simultaneamente, prepararam as ruas para o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e todos os seus desdobramentos. Nessas manifestações, 'vermelhos' e 'verdes-e-amarelos' tomaram as ruas e travaram batalhas no campo das reivindicações. Na memória de alguns deles, estavam o movimento dos 'caras-pintadas' e o impeachment de Collor, em 1992. Nessa movimentação, encontravam-se artistas militantes à esquerda e artistas à direita (por que não?).

Dos grandes aos pequenos acontecimentos, 'nada do que um dia acontecer pode ser considerado perdido para a história', como diria Walter Benjamin…[[7]](#footnote-8)e tampouco à arte. A revolução diária dos artistas mostra-se profundamente comprometida com o combate à exclusão social. Beth Moysés está envolvida com universo feminino, trazendo para suas obras embates sobre gênero, identidade, abusos, violência doméstica, assim como a necessária solidariedade entre as mulheres. Sua investigação artística está ligada à reflexão sobre o aumento do feminicídio no país. Em 2014, Moysés chamou atenção para as 5.664 mulheres mortas naquele ano. Sua bandeira do Brasil foi composta por esse número de cápsulas de balas deflagradas. Coincidência ou não, fato é que o símbolo nacional, tão presente nas manifestações que se seguiram em 2015 e 2016, é colocado pela artista como a lembrança da violência.

Às vésperas do julgamento do habeas corpus de Lula, Bianca Turner, na intervenção urbana *Filosofia dos gabinetes* (2018), no Largo da Batata (Pinheiros, São Paulo), distribuiu lambe-lambes com frases dos mentores do AI-5. Contextualizadas, as frases nos levaram à reflexão sobre o momento político nos quais estamos imersos. O medo para alguns e o desejo para outros de uma intervenção militar vive presente entre nós. As referências ao regime militar, à repressão e à tortura são sombras que ameaçam a frágil democracia brasileira (mais do que nunca, a democracia estava sob ataque – sabemos agora) (Figura 8).

[Figure 8]

Figura 8: Bianca Turner, *Filosofia dos gabinetes*, 2018, série de 15 lambe-lambes, coleção da artista.

Já o trabalho *Resistência uniforme* (2017-2018), de Marcela Tiboni, apresenta símbolos de resistência, ao longo do mundo, bordados em camisetas usadas. São emblemas variados ligados à resistência feminina, negra e homossexual. Mostra o repertório imagético contrário ao nazismo, à polícia militar ou aos regimes ditatoriais, inclui o bordado de ícones, tais como, a máscara do Anonymous, os Black Blocs, o 'Pato da FIESP', a insígnia da CBF e homenagem aos desaparecidos políticos na ditadura. Esse é um trabalho sutil dentro do conjunto da obra da artista; ele é delicado na manufatura e pelos diversos significados que lhe podem ser atribuídos, mas ele discute, sobretudo, a situação social, econômica, política e racial que cerca nossa realidade (Figura 9).

[Figure 9]

Figura 9. Marcela Tiboni, *Resistência Uniforme*, 2017-2018, bordado sobre camisa, coleção da artista.

*Rebote*, 2020-2021 (série de retratos formada por 10 desenhos), de Rodrigo Linhares, subverte a lógica ensimesmada do corpo do artista que já não é mais protagonista solitário – algo comum na sua produção anterior. Nesses retratos atuais, os modelos estão de costas para o espectador e rechaçam seu olhar – o que dá mais armas para a inquirição: quem são eles? O que observam? Por que protestam? Sim, seria repulsa? De fato, a imagem anterior de um corvo enforcado (presente em *Rebote*, 2019), segundo o artista, refere-se a Vladimir Herzog, morto, em 1975, pelas forças repressoras da ditadura militar no Brasil. Décadas depois desse assassinato, sucessivas manifestações de rua pediam a volta do regime militar ao país[[8]](#footnote-9). Então, o exercício de 'rebote' sugere a pulsão de morte e simultânea resistência ao retorno desse difícil período histórico (Figuras 10 e 11).

[Figure 10]

Figura 10: Rodrigo Linhares, *Rebote*, 2021, desenho lavado, nanquim sobre papel algodão, 180 x 130 cm, coleção do artista.

[Figure 11]

Figura 11: Rodrigo Linhares, Vista da exposição *Rebote*, Temporada de projetos, 2021, Paço das Artes, São Paulo, SP.

Agora, 2023 mal tinha começado e a capital de nosso país ocupou os noticiários. Nos primeiros dias, vieram de lá as imagens da posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e, entre elas, cenas de intenso simbolismo, tais como, a subida da rampa, a imensa bandeira tremulando sobre a multidão e, em especial a transmissão da faixa presidencial feita por oito representantes da diversidade brasileira. Para além dos trabalhos individuais, vale a menção à exposição *Brasil Futuro: as formas da democracia*, com curadoria de Rogério Carvalho e Lilia Schwarcz, no Museu Nacional de Brasília – que integrou os festejos da posse do terceiro mandato de Lula. Com 180 obras, a mostra deu o tom de celebração da democracia, do resgate dos símbolos nacionais e de atenção às pautas do feminismo, da negritude, dos povos originários, do movimento LGBTQIA + e da pluralidade.

Sob a ocupação da cidade e as cerimônias de posse, colocamos, entre as proposições contemporâneas, a série fotográfica chamada *Empossamento*, 2003, de Mauro Restiffe. Nesses registros, o evento histórico da posse do primeiro presidente vindo da classe trabalhadora, Lula. Naquele instante, Brasília recebia em suas vias a multidão – os trabalhadores ganharam protagonismo nessas imagens. Alguns críticos, classificaram essas fotografias como a 'desestabilização da arquitetura', uma vez que a arquitetura da cidade foi subjugada pela multidão. A propósito, Restiffe também fez registros fotográficos da posse de Jair Bolsonaro, em 2019. E a comparação entre esses dois momentos históricos foi exposta na 34ª. edição da *Bienal de São Paulo 'Faz escuro, mas eu canto'*, realizada em 2021. Se fez nítido a inflexão entre os dois momentos políticos do país: 2003 e 2019 se mostraram diversos política e esteticamente.

Porém, sete dias após a posse de 2023, seguiram-se notícias estarrecedoras: gritos de intervenção, invasão dos espaços institucionais dos três poderes, roubo e destruição de patrimônio público – algo muito diferente do espaço da cidade tomado de modo cidadão: os prédios públicos e símbolos democráticos foram invadidos. Acostumada a ser o centro nervoso da política do país, Brasília tornou-se, literalmente, campo de batalha. E nessa disputa, seu capital simbólico, assim como a noção de bem público foram colocados à prova pelos extremistas que sempre desprezaram a história e as artes. São eles que, frequentemente, pedem pela volta da ditadura; não reconhecem a arquitetura da cidade-obra de arte, classificada pela UNESCO como patrimônio mundial desde 1987. Comprovadamente, as depredações que ocorreram nos dão prova do estado de recalque e ignorância dos vândalos.

Em síntese, sem a pretensão de esgotar o paralelo entre arte e o instante político e respondendo a primeira questão, toda arte é potencialmente política porque, para além de sua função social, ela é resistência, afeto, insubordinação e, muitas vezes, é a tomada de consciência de que às bandeiras partidárias são menos relevantes do que o ato de existir em sociedade e nela insistir nas revoluções diárias. Às vezes, os amores, os instintos e a inscrição do flagrante se tornam declarações políticas. O exato instante traz informações que a reflexão pode confirmar, repudiar ou ainda revisar. No discurso da arte mostra-se a marca do tempo e a incitação política; no discurso da história, atuam a maturação e o decurso. Para a elaboração da história, se fazem necessários o recuo e o avanço temporal. Cabe aos artistas o registro sensível dos 'agoras' e aos historiadores o permanente reexame dessas proposições.

## Bibliografia

Amaral, Aracy. *Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arte Para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*, São Paulo: Nobel, 1987.

Belting, Hans. *O Fim da História da Arte: Uma Revisão Dez Anos Depois*. Trad. Rodinei Nascimento, São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Benjamin, Walter. ‘Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política’, in Tânia Regina Zimmermann (org.) *Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232.

Benjamin, Walter. ‘Teses sobre o conceito da história’. In *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012,. pp. 7-20

Cayses, Julia Buenaventura Valencia. ‘Isto não é uma obra: arte e ditadura’, *50 Anos do Golpe de 64*, *Estudos avançados*, 28.80 (April 2014), http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-40142014000100011.

Corrêa, Erick e Mhereb, Maria Teresa. *68 - Como Incendiar Um País*. São Paulo: Veneta, 2018.

Danto, Arthur. *Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História.* São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Oliveira, Alecsandra Matias. 'Contexto sociocultural da década de 70', In: Elza Ajzenberg, *Schenberg – Arte e Ciência*. São Paulo: ECA USP, 1995, pp. 129-142.  
\_\_\_\_\_\_. ‘A arte pop brasileira...que gostava de política em 1968’. *Jornal da USP*, 24 October 2014, https://jornal.usp.br/artigos/a-arte-pop-brasileira-que-gostava-de-politica-em-1968/.

\_\_\_\_\_\_. ‘Brasília, 'traço do arquiteto'’. *Jornal da USP*, 31 January 2023. https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/brasilia-traco-do-arquiteto/.

\_\_\_\_\_\_. ‘Rebote’. *Aínas Magazine* 18 (2023): 59-62.

Otellado, Pablo e Ryoki, André. Estamos Vencendo! Resistência Global no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004 (Coleção Baderna).

Ranciére, Jacques. ’Política da arte’, in *São Paulo S.A. – práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. São Paulo: SESC, 2005.

1. Alecsandra Matias de Oliveira, doutora em Artes Visuais - ECA USP, crítica de arte e curadora independente. E-mail: alecsandramatias@gmail.com. [↑](#footnote-ref-2)
2. Walter Benjamin, ‘Teses sobre o conceito da história’. In *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012,. pp. 7-20 [↑](#footnote-ref-3)
3. O golpe militar surge na historiografia revisionista como 'revolução gloriosa'. Na verdade, trata-se da ditadura civil-militar imposta ao Brasil, entre os anos de 1964 e 1985. Aqui, no texto, o termo é irônico. [↑](#footnote-ref-4)
4. Alecsandra Matias de Oliveira. 'Contexto sociocultural da década de 70', in Elza Ajzenberg *Schenberg – Arte e Ciência*, 1995, p. 129-142. [↑](#footnote-ref-5)
5. Julia Buenaventura Valencia Cayses, ‘Isto não é uma obra: arte e ditadura’, 50 Anos do Golpe de 64, Estudos avançados, 28.80 (April 2014), http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-40142014000100011. [↑](#footnote-ref-6)
6. Jacques Rancière, ’Política da arte’, in *São Paulo S.A. – práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. São Paulo: SESC, 2005. [↑](#footnote-ref-7)
7. Walter Benjamin, ‘Teses sobre o conceito da história’. In *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012,. pp. 7-20 [↑](#footnote-ref-8)
8. Ver Alecsandra Matias de Oliveira, ‘Rebote’, *aínas magazine,* 2023, pp. 59-62 [↑](#footnote-ref-9)