

SOBRE CONTEXTOS E INTERDIÇÕES: “UM X” DE CARMELA GROSS

*ON CONTEXTS AND INTERDICTIONS:
“AN X” BY CARMELA GROSS*

Juliana Proença de Oliveira / UFRGS

RESUMO

“Um X” realiza, em 2018, um projeto que a artista Carmela Gross (1946) esboçara em 1968/69, sem, ao mesmo tempo, realizá-lo. A obra consiste em uma intervenção com cor e desenho, além de texto cunhado pela artista, em uma das paredes da exposição “AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar”, que ocorreu em 2018, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Este breve texto explora a (aparente) contradição da frase inicial, aduzindo possíveis interpretações dos elementos que compõem “Um X”, em diálogo com os contextos (políticos, sobretudo) enredados nos dois marcos temporais do trabalho. Ou seja, o momento de sua idealização (1968/69, auge da ditadura militar imposta ao Brasil entre 1964 e 1985) e de sua “concretização” (2018, ano da mais recente eleição presidencial).

PALAVRAS-CHAVE

Um X; Carmela Gross; AI-5 50 anos; Censura; Arte Conceitual.

ABSTRACT

“An X” materializes, in 2018, a project that the artist Carmela Gross (1946) had sketched in 1968/69, at the same time, without realizing it. The work of art consists of an intervention with color and drawing, in addition to text coined by the artist, on one of the walls of the exhibition “AI-5 50 years: it still isn’t over yet”, which took place in 2018, at the Tomie Ohtake Institute, in São Paulo. This brief text explores the (apparent) contradiction of the opening sentence, presenting possible interpretations of the elements that are part of “An X”, in dialogue with the contexts (political, above all) entangled in the two time frames of the work. That is, the moment of its idealization (1968/69, the height of the military dictatorship imposed on Brazil between 1964 and 1985) and of its “concretization” (2018, year of the most recent presidential election).

KEYWORDS

An X; Carmela Gross; AI-5 50 years; Censorship; Conceptual Art.

Na parede inicial da mostra *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* (Figura 1), que ocorreu em 2018, no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), chamava a atenção, entre telas e fotografias, um “X”, marcado em preto, diretamente sobre a parede. Trata-se, com o perdão da redundância, da obra *Um X*, de Carmela Gross (1946). Havia, junto ao símbolo, uma pequena placa branca, na qual se lia o seguinte:

[...] A fim de tornar compartilhável um projeto dessa época [1969] que não foi realizado e não deixou vestígios, fez-se o convite para que Carmela Gross interviesse com cor e desenho nesta parede e compartilhasse sua memória no texto reproduzido aqui.

Paulo Miyada

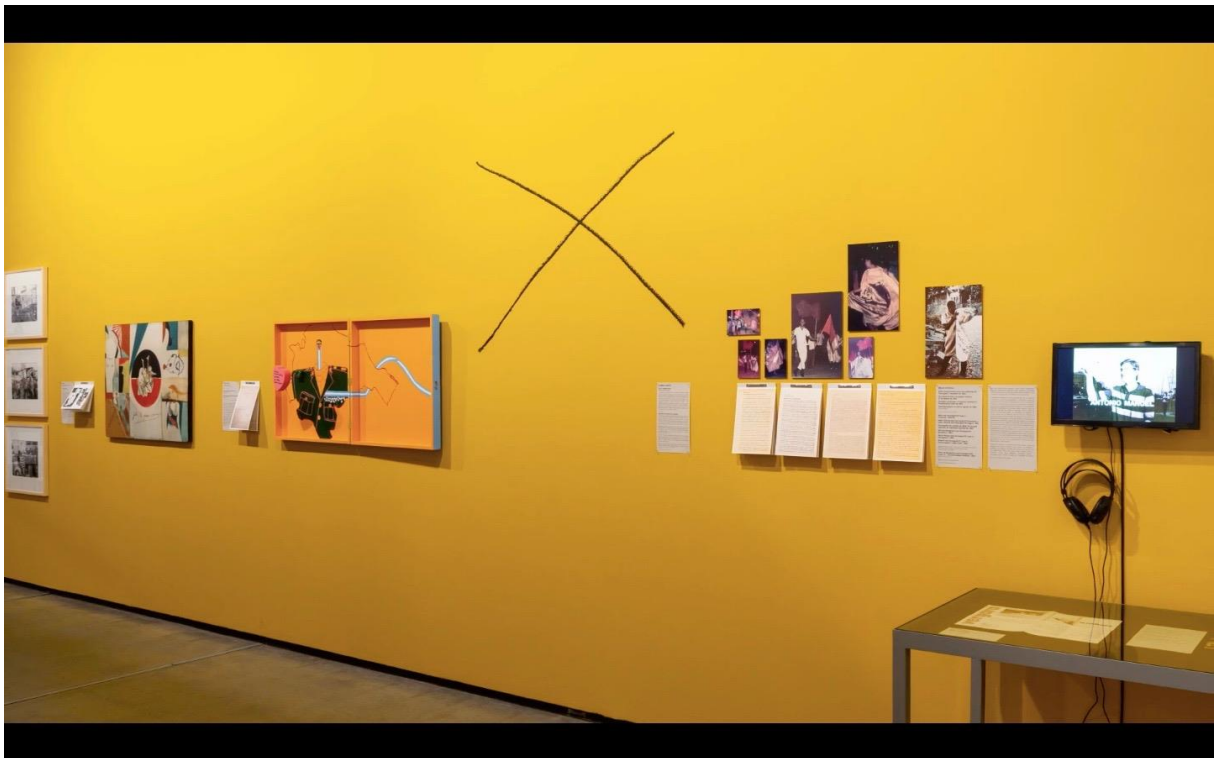
RELATO DE UM PROJETO 1968/69

Um esboço do trabalho foi registrado simplesmente em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande.

Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no espaço de arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X.

A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusias-mava.

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim.



Carmela Gross, agosto de 2018 (apud MIYADA, 2019, p. 46).

Figura 1. Vista da parede inicial da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* – imagem extraída de vídeo de visita guiada da exposição (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2019).

A obra em questão, apesar do título, não se limita, pois, ao desenho do “X”: compõem-na, igualmente, o texto exposto junto dele (que não é apenas explicativo) e a própria parede, inteira, na sua cor amarelo vivo que contrastava com a brancura das demais. É o que afirma o curador Paulo Miyada em vídeo de visita guiada a *AI-5 50 anos*: “o esforço aqui foi, então, emprestar desse amarelo previsto como parte do projeto a cor para toda a parede inicial da exposição e a artista trazer esse ‘X’, esse dado de perigo e interdição para a própria parede da sala” (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2019).¹

Existe, todavia, um certo descompasso entre os três elementos. O conteúdo do relato não corresponde ao que foi “realizado” em *AI-5: 50 anos*, o “X” está desenhado sobre uma parede, em preto, e não sobre um enorme tanque de gasolina, em vermelho. O projeto segue, assim, inacabado, ou, em outras palavras, segue um projeto. Sugiro “inacabado” pois ele é, em tese, *exequível*; muito embora seja fácil imaginar a dificuldade e os custos envolvidos em transportar um enorme tanque de gasolina para

exposição em um evento artístico – a própria artista reconhece isto no texto citado. Por que, então, exibir, em 2018, um projeto em 1968/69, sem nem realizá-lo completamente?

A proposta deste breve texto é explorar *Um X* a partir dessa questão, mesmo que não se vise uma resposta definitiva. Busca-se, nesse sentido, aduzir possíveis interpretações dos elementos da obra (“X”, texto e parede), a partir das interações que estabelecem entre si e, ainda, de diálogos com os contextos (políticos, sobretudo) enredados nos dois marcos temporais do trabalho. Ou seja, o momento de sua idealização (1968/69, auge da ditadura militar imposta ao Brasil entre 1964 e 1985) e de sua “concretização” (2018, ano da mais recente eleição presidencial).

Começo pela parede amarela. Já que, como referido, um tanque de combustível não foi colocado no interior da exposição tratada, caberia supor que a parede é uma espécie de fantasma dessa estrutura, invocando-a pela dimensão “desproporcional”. O grande fundo amarelo seria um movimento de “efetivação” daquilo que está no relato do projeto. A propósito, o impacto do “X” sobre uma parede branca (arquétipo do espaço artístico) ou uma superfície amarela limitada pela moldura, certamente, não seria o mesmo.

O amarelo que se espalha pela parede e o preto do “X” profanamente inscrito direto sobre ela – e não sobre papel, tela ou outro suporte tradicional – têm, em conjunto, o poder de invocar “a rua dentro da sala”, como pretendia a artista na ideia original. A interação desses dois elementos, e de suas cores, logra passar, também, a mensagem de alerta, seja do “anúncio de incêndio”, seja da “interdição”, referidos no texto. Amarelo e preto correspondem, afinal, ao protocolo cromático aplicado a cones de trânsito e a uma grande gama de placas sinalizando perigo iminente.

De outro lado, o “X” não ocupa sozinho a parede inicial de *AI-5 50 anos*. Enumero as demais obras colocadas sobre o fundo amarelo: (1) fotografias feitas, em 1964, por Jorge Bodanzky (1942) de protestos na Universidade de Brasília, duramente reprimidos pelos militares; (2) *Gibi: o prazer é tudo, meu!...*, pintura de Décio Bar (1943–1989) vetada da mostra *Propostas 65* pela direção da Fundação Armando Álvares Penteado; (3) *O presente* (1967–2018), obra de Cybèle Varela (1943) retirada da IX Bienal de São Paulo por ordem do Delegado da Polícia Federal de São Paulo; (4) escritos e fotografias a respeito dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, cuja ativação, com membros da escola de samba Estação Primeira de Mangueira dançando vestidos com as peças, foi proibida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na abertura da exposição *Opinião 65* (MIYADA, 2018, pp. 36–91).

Na medida em que *Um X* só “existiu” dentro da mostra *AI-5 50 anos*, entranhada, aliás, em uma de suas paredes (um *site specific*, talvez?), surge a instigante dúvida sobre se o conjunto dessas obras não faria, também, parte do trabalho de Carmela Gross. Existe, inclusive, uma continuidade “temática” entre elas. Como fica implícito da lista *supra*, os trabalhos e registros colocados na parede amarela foram alvo de censura entre 1964 (início da ditadura militar) e 1968 (ano de “endurecimento” do regime com a promulgação do Ato Institucional n. 5^o – que é o marco *relembrado* na exposição aqui abordada).

Já *Um X* não foi excluída de nenhum evento ou exposição artística dessa época, mesmo porque não passava de um esboço. Isto não significa, contudo, que estivesse alheia à repressão ditatorial. No já referido vídeo de visita guiada a *AI-5 50 anos*, Paulo Miyada sugere que o projeto de Carmela Gross padecera de um outro “tipo” de censura, não direta, mas “atmosférica”ⁱⁱⁱ: as dificuldades do contexto teriam fadado a ideia, a despeito de sua potência, a não ir muito além de um desenho em guache, eventualmente perdido (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2019).

Mais do que a exibição de obras de arte, o cenário de repressão montado pelo regime ditatorial sufocaria a própria criação artística, até em seus estágios mais iniciais, causando prejuízos incalculáveis, já que, ao contrário dos casos “documentados” de censura, não há como contabilizá-los. Suely Rolnik comenta o impacto da atmosfera repressiva na produção artística na América Latina dos anos 1960 e 1970:

O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de sofrer uma violência do Estado, podendo ir da prisão à tortura e chegar até a morte (ROLNIK, 2009, p. 156).

Cabe observar, nesse ponto, que os episódios de censura às artes visuais no Brasil multiplicam-se, nos últimos anos, em escala bem superior, inclusive, àquela que se conhece da ditadura militar.^{iv} Segundo levantamento (não exaustivo) do coletivo de jornalismo cultural alternativo Nonada, desde setembro de 2017, houve 47 casos de censura em diversas regiões do país, 26 deles envolvendo artes visuais (OBSERVATÓRIO, 2020?).^v

Embora não haja um órgão estatal de censura atuante hoje no país, como havia no período ditatorial^{vi}, a profusão de casos, de agentes “aptos” a censurar e de motivos para tanto na atualidade incita ao medo e, portanto, à autocensura na criação artística. É o que indicam, em artigo de 2018, Maria Cristina Castilho Costa e Walter de Sousa Junior, coordenadores do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão (OBCOM) da Universidade de São Paulo:

Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem, como a censura clássica, a autocensura (COSTA; SOUSA JR., 2018, p. 33).

O alerta de perigo (voltado para os riscos de existir e de criar em meio a contextos autoritários) que emana da obra de Carmela Gross, portanto, era tão atual em 2018, como foi em 1968/69. Tanto que seu esquema de cores, amarelo e preto, expandiu-se não apenas para a parede, mas para a própria capa do catálogo de *AI-5 50 anos* – e arrisco dizer que, em 2020, não nos livramos, nem nos livraremos tão cedo dessas ameaças.

Diante de tudo isto, poderia parecer inequívoco que o “X” de *Um X* (passo a me debruçar sobre esse elemento) representasse “interdição”, como referido pela artista no texto que integra a obra. Seria, no entanto, incoerente com a poética de Gross – acostumada a desestabilizar códigos^{vii} –, e com a própria experiência artística, a atribuição de um sentido claro e incontestável para um símbolo com tantos significados latentes quanto o “X”. Em vez, então, de pressupor o “X” como óbvio protesto, seja por “denunciar” a interdição, seja por negá-la, colocando-se *contra* ela, ensaio outras interpretações possíveis.

A primeira delas é fruto de uma aproximação. Em visita a exposição que ocorreu em 2019, dessa vez no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), deparei-me com uma parede repleta de quadros com representações de “X” (Figura 2). A mostra era *Também e ainda pintura*, individual de Frantz (1963), e a parede em questão reproduzia a montagem original de *Pichações*, exposição do mesmo artista, que ocorrera na mesma instituição, mas em 1982 (final da ditadura militar).

Transcrevo parte do texto curatorial de Francisco Dalcol, diretor do museu, para *Também e ainda pintura*:

O segundo eixo da exposição revisita um episódio do passado em que a história do artista e a história do MARGS se interseccionam. Em 1982, Frantz apresentou no museu a exposição “Pichações”. Nela, mostrava suas pinturas baseadas nas intervenções escritas que encontrava nos muros, muitas delas de caráter político e subversivo, e que depois o levariam a outras obras, como a série pautada pela presença recorrente e expressiva do X, este símbolo dúbio, que ao mesmo tempo significa anulação e opção. Foi uma exposição audaciosa, e também provocativa, tanto pelo fato de um museu apresentar pichações legitimando-as como pintura, como por se tratar de um jovem artista, então com 19 anos (DALCOL, 2018).



Figura 2. Vista da exposição *Também e ainda pintura*. Foto: divulgação MARGS.

Os gestos de Frantz e de Carmela Gross compartilhariam, assim, o “caráter político e subversivo” (nas palavras de Dalcol) de trazer, como referido, “a rua dentro da sala” (nas palavras de Gross). O “X”, nesse sentido, seria antes um diálogo, uma abertura com o exterior urbano, com o fora da instituição – muitos artistas, como Artur Barrio e o coletivo 3nós3, aliás, “refugiaram-se” em intervenções nas ruas durante o período ditatorial. Tratar-se-ia de um símbolo de transgressão, mais do que de interdição; uma afirmação, mais do que uma negação, em suma, uma opção, conforme o excerto acima.

O psicanalista Edson Luiz André de Sousa, em texto sobre os sentidos da transgressão na arte, afirma o seguinte: “O ato criativo é fundamentalmente crítico; é uma corrente contra outras formas de linguagem e respeita uma gramática singular. Apostamos que o ato de criação aponta caminhos de resistência, e como diz Bataille [...]: ‘a transgressão que coloca em cena não é a negação da proibição, ela a ultrapassa e a completa’” (SOUSA, 2017, p. 55). Em suma, compensa encarar *Um X* não como um protesto ou um ato de “resistência” direto, panfletário, mas antes como parte de uma outra lógica, obedecendo à gramática singular do ato artístico.

Nessa linha, levanto a hipótese do “X” como incógnita (*locus* que costuma ocupar em equações matemáticas), como disparador de uma dúvida, da busca pelo desconhecido. Encaixa-se aqui outro excerto do ensaio citado de Edson Sousa: “Esta é a atitude fundamentalmente transgressiva na arte: injetar desordem nas classificações. [...] A arte vem instaurar a descontinuidade que permite que novos sentidos possam se fazer, desde que *haja perguntas*” (SOUSA, 2017, pp. 58–59). *Um X*, em sua “simplicidade” comunicativa^{viii}, pode desdobrar diversas inquietações: qual é o poder do “X” em um contexto repressivo (como o da ditadura militar, ou quiçá, do Brasil atual)? Sobre quais superfícies esse “X” adere? Quem determina (“X” opção) aquilo que será vetado (“X” interdição)? Existe opção diante dos espaços interditados pela repressão (estatal)? Quais aspectos (sociais, linguísticos, visuais, comunicacionais) induzem uma ou outra interpretação do “X”?

Curioso notar, a propósito, que o “X” de *Um X* ganharia sentidos diversos se, como na ideia inicial, estivesse sobre um enorme tanque metálico de gasolina e não sobre a parede de *AI-5 50 anos*. Passo à análise do terceiro elemento da obra: o texto assinado por Carmela Gross e colocado na parede ao lado do símbolo, e também do descompasso/tensão que o relato sustenta face ao que se “realizou” dele.

Na medida em que o texto está em exposição “como” uma obra de arte (e não como parte de um “documento” ou de um caderno de rascunhos)^{ix} e descreve um projeto artístico, seria possível classificá-lo, ou mesmo classificar *Um X*, como uma peça de arte

conceitual, na linha das instruções para desenhos de parede de Sol Lewitt, por exemplo. Por força da comparação, contudo, percebi que o texto de Gross, longe da estética programática de Lewitt, não fornece orientação alguma sobre como “construir” *Um X*, pelo contrário, admite o desconhecimento sobre como fazê-lo; aduzindo, na verdade, uma narrativa com contornos íntimos, mesmo que não se limite a questões individuais, alcançando o social/político em passagens como: “Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim” (*apud* MIYADA, 2019, p. 46).

Poder-se-ia, de outro lado, identificar essa nuance do relato inserido em *Um X* com uma tendência da arte conceitual na América Latina destacada por diversos autores, sobretudo nas décadas de 60/70 (o texto é de 2018, mas remete a esse período). Conforme Paul Wood, em livro sobre arte conceitual: “Por razões históricas, relacionadas ao espaço extremamente restrito reservado a um debate político [em função das ditaduras], a vanguarda na América Latina tornou-se um fórum para intervenções político-culturais” (WOOD, 2002, p. 60). Deixo de aprofundar o debate sobre as derivações políticas da arte conceitual na América Latina, a despeito de sua amplitude e de sua relevância, pois fazê-lo desbordaria dos limites deste artigo.

E também porque acredito que “enquadrar” *Um X* como arte conceitual poderia bloquear outras indagações tão ou mais instigantes quanto esta, por exemplo: quando uma obra de arte passa a “existir”, em que momento e como ela se dá por “realizada”? Quiçá, atribuir caráter conceitual ao trabalho aqui tratado apaziguaria o dado, a que dei tanto destaque, de sua não realização; na medida em que é comum sob tal rótulo (arte conceitual) projetar ideias sem pretensão de concretizá-las, bastando sua realização a nível intelectual, na “imaginação”.

Nas palavras do citado Sol Lewitt:

[...] Na Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco (LEWITT, 2006, p. 176).

No contrafluxo do excerto, penso que, em *Um X*, a execução *não é*, de maneira alguma, “um assunto perfunctório”. Antes, a tensão/frustração que emana da obra enquanto ideia (audaciosa, grandiosa), porém *realizável*, e que todavia *não se realizou* é, a meu ver, um de seus aspectos mais interessantes; podendo servir de metáfora (em um salto, não ignoro) para o “potencial” que se atribui ao Brasil, para o “projeto” democrático inaugurado em 1988 após os “tempos sombrios” da ditadura militar – audacioso, mas (em princípio) realizável, que contudo não se realizou e agora, inclusive, dá sinais de franco retrocesso.

Como diz o (sub-)título de *AI-5 50 anos*, “ainda não terminou de acabar”. *Um X*, repito, só “existiu”, até agora, dentro dessa mostra, e é em seu contexto que ela se *justifica*, em vários sentidos, como projeto inacabado, mas que se resolveu, ainda assim, mostrar. *AI-5 50 anos* não é uma exposição sobre um período histórico, uma “homenagem” ao passado, a meio século de promulgação do AI-5; ela explora a continuidade estranha e atravessada de horrores do período ditatorial sobre o presente do Brasil. O projeto de Carmela Gross alcança na mostra, mesmo “adaptado”, a potência de desvelar ecos de 1968/69 em 2018, como só uma ação *artística* (nos sentidos antes atribuídos por Edson Sousa) poderia fazer.

Permito-me, por fim, uma última interpretação, a partir da diferença, antes referida, entre marcar um “X” sobre uma parede ou sobre um enorme tanque de gasolina. Na troca deste (previsto no projeto) por aquela (em *AI-5 50 anos*), perde-se o conteúdo inflamável, o “anúncio de incêndio” referido no texto, reprimido, mas vivo, dentro do tanque, alvo da interdição pelo “X”. Seria possível aproximar a volatilidade sentida por Carmela Gross em 1968/69 ao cenário atual? E mais, um “X” seria capaz de conter um incêndio que se anuncia?

Referências

ANJOS, Moacir dos. Notas sobre a miséria do olhar. **Jacarandá Magazine**. n. 6, 2018, pp. 13–16. Disponível em: https://www.jacarandamagazine.com/?page_id=65. Acesso em: 14 jun. 2020.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Brasília: Presidência da República, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 03 ago. 2020.

CARMELA Gross. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8666/carmela-gross>. Acesso em: 02 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JR. Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Políticas culturais em revista**. Salvador, v. 11, n. 1, pp. 19–36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso em: 14 jun. 2020.

DALCOL, Francisco. **Texto curatorial da mostra *Também e ainda pintura*** (MARGS, 2018). Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-individual-frantz-tambem-e-ainda-pintura/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Visita guiada com o curador Paulo Miyada à exposição "AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar". In: **Youtube**, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8>. Acesso em: 11 jun. 2020.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual [1967]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 176–181.

MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

OBSERVATÓRIO da censura na arte. *s.l.*, 2020?. Disponível em: <http://www.censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 155–164.

SOUSA, Edson Luiz André de. A transgressão que salva. In: COCCHIARALE, Fernando; SEVERO, André; PANITZ, Marília (Org.). **Artes visuais**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2017. pp. 53–62.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Juliana Proença de Oliveira

Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Formou-se em Direito (2014) e em História da Arte (2018), também pela UFRGS, e estudou Ciência Política na França (2012/2013 – Sciences Po Rennes). Realiza pesquisa nos campos de memória, política e relações com o público com ênfase na arte contemporânea brasileira. Contato: jproenco@gmail.com.

Nota

ⁱ A fala transcrita começa por volta de 15:54'.

ⁱⁱ A fim de manter a aparência de legalidade da ditadura, os militares legislavam, modificando leis e, sobretudo, dispositivos constitucionais mediante atos institucionais (e unilaterais). O quinto deles, promulgado em 13 de dezembro de 1968, é particularmente “famoso” por marcar um franco endurecimento do regime, permitindo o fechamento das casas legislativas, o que aumentava (ainda mais) os poderes dos presidentes, e também aparelhando a repressão com medidas como a cassação de *habeas corpus* em casos de crimes “políticos” (BRASIL, 1968).

ⁱⁱⁱ Por volta de 15:20’.

^{iv} Aprofundar essa questão desbordaria dos limites deste artigo. Ainda assim, a percepção é quase de senso comum, nas palavras de Moacir dos Anjos: “Foram muitos os ataques a exposições de arte ocorridos no Brasil ao longo de 2017. Assaltos físicos e violentos: contra as obras expostas, contra seus criadores, contra as instituições que as abrigavam e até mesmo contra quem se dispusesse a vê-las. Ataques que, na frequência e no grau de agressividade com que ocorreram, foram novidade no país, mesmo quando cotejados com os ocorridos no período mais tosco e brutal da ditadura militar” (ANJOS, 2018, p. 13).

^v O marco inicial da pesquisa é o fechamento prematuro da mostra *Queermuseu*, por decisão do Santander Cultural, em Porto Alegre, após retaliações alimentadas por vídeo divulgado online, acusando obras expostas de zoofilia, pedofilia e blasfêmia.

^{vi} Refiro-me à a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), criada em 1945, cuja atuação se intensificou bastante durante a ditadura militar. Tal divisão atuava, sobretudo, ligada à Polícia Federal. A DCDP foi extinta pela Constituição de 1988.

^{vii} “Aliada a um arcabouço conceitual, Carmela propõe a desarticulação entre os elementos formais que compõem a obra, trazendo a matéria a um estado anterior a qualquer decodificação, para expor, pelo arranjo e pela repetição, o sistema arbitrário em que esses códigos se inserem” (CARMELA, 2020).

^{viii} Não se trata, por exemplo, de uma composição figurativa intrincada onde cada detalhe pode encobrir um significado oculto, como se costuma fazer aplicando o método iconológico de Erwin Panofsky a pinturas renascentistas. Carmela Gross nos oferece um “X”, o que, de modo algum, equivale a “pobreza” representativa, desde que se deixe engajar pelo jogo proposto.

^{ix} Em *AI-5 50 anos* há vários documentos em exibição nos mesmos moldes que se costuma reservar a obras de arte – o espaço de “prólogo” da mostra, por exemplo, foi forrado com capas do *Jornal do Brasil* no dia de promulgação do AI-5. Ainda assim, a meu ver, o texto de Carmela Gross ganha outros contornos em relação aos indícios documentais incluídos na mostra.

