

“O GRANDE ESPETÁCULO DAS ARTES”: PERFORMANCE ARTE E REGIME DE INFORMAÇÃO NO PRÉ-GOLPE DE 1964

“THE GREAT ARTS SHOW”: PERFORMANCE ART AND INFORMATION REGIME IN THE PRE-1964 COUP

Ana Cláudia Lara Coelho Aranha^a
Elisabete Gonçalves de Souza^b

RESUMO

Objetivo: analisar a *performance* “O Grande Espetáculo das Artes”, de Wesley Duke Lee, enquanto uma ação de informação disruptiva, como um contradispositivo às ações de censura do regime de informação estadocêntrico. **Metodologia:** utiliza pesquisa exploratória, pautada em revisão narrativa de literatura, com abordagem teórica embasada nos conceitos de regime de informação, sistema de arte e ação de informação, além do levantamento da legislação voltada à censura, promulgada no período. **Resultados:** propor que a censura Estatal pode ter influenciado a postura do sistema de arte que rejeitou o erotismo nas obras do artista, apesar de não ser possível afirmar categoricamente que tenha afetado Lee diretamente. **Conclusões:** a partir dos relatos da *performance* e de seu destaque na literatura, concluiu-se que essa manifestação artística foi bem-sucedida no rompimento das barreiras impostas pelo sistema de arte e pelo regime de informação, atuando contra a hipocrisia do discurso que defendia “a moral e dos bons costumes”.

Descritores: Regime de informação. Ação de informação. *Performance* arte. “O Grande Espetáculo das Artes”. Wesley Duke Lee.

1 INTRODUÇÃO

González de Gómez (1999a, p. 68) define regime de informação (RI) como:

[...] o conjunto mais ou menos estável de redes formais e informais nas quais as informações são geradas, organizadas e transferidas de diferentes produtores, através de muitos e

a Doutoranda em Ciência da Informação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Arquivista no Sistema de Arquivos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: anaclaudialaracoelho@gmail.com.

b Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente dos cursos de Arquivologia e de Biblioteconomia e Documentação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, Brasil. E-mail: elisabetegs@id.uff.br.

diversos meios, canais e organizações, a diferentes destinatários ou receptores de informação, sejam estes usuários específicos ou públicos amplos.

Ela também destaca que “[...] um regime de informação se caracteriza por sua complexidade e por sua não transparência imediata, por nele acontecerem conflitos, vontades plurais, e efeitos não desejados” (González de Gómez, 1999a, p. 69). Atrelando a noção de dispositivo proposta por Michel Foucault ao conceito de RI, a autora explica que seu “ser” se define:

[...] por meio de sua operacionalização; nunca é plenamente constituído por uma intenção a priori e carece, ao mesmo tempo, de uma neutralidade tal que possa ser considerado um mero instrumento a receber, a posteriori, um fim. As regras e o desenho de sua constituição operacional levam as marcas das condições de sua emergência e realização – tecnológicas, organizacionais, econômicas, culturais. Diferentemente do sistema, o dispositivo é opaco, complexo, nada antecipa nem garante a eqüifinalidade de suas partes (González de Gómez, 2002, p. 35).

González de Gómez (2002) reforça a ideia de RI não enquanto sistema, mas como uma morfologia de rede marcada por zonas de diferentes densidades, fluxos e estruturas de informação. O RI expressaria o modo de produção informacional dominante, segundo o qual se define quem são os atores e as formas preferenciais de organização, acesso e distribuição da informação, “[...] vigentes em certo tempo, lugar e circunstância, conforme certas possibilidades culturais e certas relações de poder [...]” (González de Gómez, 2003, p. 61), constituindo o horizonte para a emergência das ações de informação (González de Gómez; Chicanel, 2008).

No que se refere aos atores/agentes e agências,

O regime de informação [RI] remete à distribuição do poder formativo e seletivo de ‘testemunhos’ sociais – entre atores e agências organizacionais, setores de atividades, áreas do conhecimento, regiões locais e redes internacionais e globais –, seja na medida em que definem, constroem e estabilizam as zonas e recursos de visibilidade social regulada, seja pela sonegação e/ou substituição de informações, seja por efeitos não totalmente intencionais [...] resultantes daqueles atos seletivos de inclusão/exclusão de atores, conteúdos, ações e meios. Cada vez que mudam os eixos de ênfases e relevância dos atores sociais e suas demandas e interesses, mudariam também todos ou muitos dos parâmetros que configuram o ‘locus’ de entendimento e definição dos recursos e ações de informação. (González de Gómez; Chicanel, 2008, p. 4).

Os atores e agências são, assim, essenciais, já que suas ações selecionam as informações consideradas de valor, influenciando sua geração, distribuição e uso, assim como todo o RI.

Destaca-se, ainda, sobre as redes, que por serem heterogêneas e complexas, compõem-se não apenas de dispositivos, mas de contradispositivos, linhas de força imanentes ao seu funcionamento (já que sem eles os dispositivos se tornariam estáticos e, no limite, vazios). Os dispositivos compreendem e atrelam as relações de poder, mas também provocam as resistências – os contradispositivos – visto que não cessam de inverter, recusar, reorganizar e perverter seu próprio funcionamento a fim de manter seu controle sobre a rede.

Nesse contexto, entende-se que, no âmbito artístico, a *performance* arte reúne as características de contradispositivo em um RI, colocando sob crítica não apenas o sistema de informação hegemônico, mas o próprio sistema de arte e a censura. Isso ocorre porque a efemeridade e, muitas vezes, espontaneidade dessa manifestação artística torna difícil a um dispositivo de repressão controlá-la e capturá-la, ainda que não impeça a influência deste. Significa dizer que a censura às artes plásticas, mesmo difusa e imprevisível, tanto estimula uma produção mais anárquica e metafórica (nas quais a *performance* se enquadra) quanto faz com que os artistas, muitas vezes, se autocensurassem (Calirman, 2014).

É importante esclarecer que *performance* arte é uma denominação aglutinadora dada pelos teóricos, em 1973, às diversas manifestações artísticas ligadas às *live actions* (ações ao vivo), como o *happening* e a *body art*, e demais nomenclaturas propostas anteriormente pelos artistas (Stiles, 1996). Para este artigo, adotou-se essa terminologia abrangente.

No que se refere ao sistema de arte, este pode ser definido como rede, tomando-o na perspectiva analítica de RI, pelo poder que seus atores e agências (críticos de arte, instituições etc.) exercem sobre a produção/obra artística e o artista, sendo configurado como um conjunto:

[...] de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (Bulhões, 1991, p. 29).

Tal rede de legitimação da arte e dos artistas é uma forma de poder, que se sustenta na ideologia da:

[...] crença na magia do criador e na individualidade autônoma das produções; crença na sabedoria despolitizada dos críticos e na devoção abnegada dos consumidores. [...] O que cria a magia e o valor ‘artístico’ dos objetos é trama de todos os agentes que participam do sistema das artes plásticas e sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecida desse sistema. O valor da obra de arte se estabelece nesta trama e nela se constrói também o próprio conceito de ‘arte’. [...] A força do sistema das artes está ligada a sua própria estruturação; suas instituições, ao peso de sua história. A institucionalização mantém e renova os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades plásticas (Bulhões, 1991, p. 30).

O sistema de arte é entendido, ainda, como “[...] o conjunto de relações entre as práticas artísticas e as dimensões económicas, políticas e culturais da sua inserção no âmbito das práticas sociais em geral” (Melo, 2018, p. 40), definição que também remete ao conceito de redes. Destas dimensões ressalta-se a econômica: a arte enquanto mercadoria.

A partir dessa contextualização relacionada às artes plásticas, é possível entender os desafios que a *performance* arte representou (e ainda representa, apesar das tentativas de adaptação e apropriação do sistema de arte e do mercado), para a rede, em seu descolamento do objeto e no questionamento dos critérios tradicionais de valoração (esculturas e pinturas, por exemplo, são objetuais, tangíveis, podendo ser valoradas segundo critérios artísticos tradicionais como composição, cor, luz, equilíbrio, tema, permitindo uma análise formalista). Apesar de classificada como *live action* (Stiles, 1996), considerou-se pertinente analisá-la no âmbito das artes plásticas, já que a *performance* arte questionará justamente esse sistema embasado no valor dos objetos, ampliando o conceito de “artístico”.

A *performance* arte, dada a natureza efêmera de sua estética, consegue burlar com mais facilidade o controle do sistema de arte, o que lhe proporciona maior liberdade de crítica às ideologias dominantes. Por ser ação, não estando restrita à fixidez do objeto, consegue atuar às margens do sistema de mercado, uma das faces do sistema da arte.

Outro aspecto a apreender dessa reflexão é que um sistema de arte no

modelo conceitual de RI compreende ações de informação das quais participam atores sociais, como os artistas, e agências, como os museus e as galerias de arte. Por isso, para entender as ações e seus agentes, temos que conhecer ou identificar a formação social com a qual estes elementos têm aderência.

No âmbito deste estudo, o RI analisado compreende a formação social que antecede o golpe civil-militar de 1964, fase da história política brasileira denominada por René Dreifuss (1981) de pré-golpe (1930-1963), um tempo de longa duração (que remonta à era Vargas), em que as ações das classes dominantes levaram à consolidação de um bloco histórico que permitiu a instauração da ditadura civil-militar no Brasil em 1964.

A partir do entendimento do que significa a rede e o sistema de arte, buscou-se entender como a manifestação artística “O Grande Espetáculo das Artes” (1963), *performance* arte de Wesley Duke Lee (1931-2010), criticou, a relação das artes com a ideologia do sistema artístico vigente no país, seu atrelamento à temática nacionalista, sua dependência cultural e a falta de experimentações artísticas e estéticas (Borges, 2015). Assim, se pergunta: uma expressão artística, como a *performance* arte pode colocar sob crítica os dispositivos do sistema de arte, como a censura?

Diante dessas reflexões, este artigo tem como objetivo analisar a *performance* “O Grande Espetáculo das Artes” de Lee, enquanto uma ação de informação formativa/provocativa, no sentido da crítica ao *status quo* do RI estadocêntrico vigente naquele período.

Entende-se que as ações realizadas pelos artistas podem ser consideradas ações de informação, visto que a arte é uma linguagem e, portanto, tem a capacidade de informar. E, por ser linguagem e se dar em contextos sociais e culturais, o valor de informação da ação artística será definido pelos receptores. A partir dessa análise, espera-se identificar a ação de informação de Lee em resposta às ações estatais voltadas tanto ao fomento quanto à censura dos artistas e do sistema de arte, caracterizando a *performance* arte como um contradispositivo.

O trabalho pauta-se na noção de regime de informação elaborada por Maria Nélida González de Gómez e alguns conceitos atrelados, como ação de

informação, rede, valor da informação e atores. Busca-se entender como o sistema de arte foi afetado pelas políticas de informação dos governos Vargas e seus efeitos nas décadas seguintes. Dado isto, procura-se conhecer o desdobramento das práticas censórias nos anos subsequentes à queda do Estado Novo.

Os procedimentos metodológicos envolveram revisão narrativa de literatura e discussão teórica, sendo a pesquisa do tipo exploratória, de caráter descritivo-analítico. As publicações levantadas foram essenciais no desenvolvimento da discussão sobre regime e as ações de informação, constituindo-se no aporte teórico usado para analisar as políticas de informação do Estado sobre o sistema de arte no período de 1930-1963. Escolheu-se para análise o caso da *performance* “O Grande Espetáculo das Artes”, de Wesley Duke Lee, evento no qual o artista expôs as obras censuradas da série “Ligas”.

2 AÇÃO DE INFORMAÇÃO

Para González de Gómez (1999b, p. 3), as ações de informação são aquelas “[...] que estipulam qual é o caso em que a informação é o caso. As configurações e qualidades de uma ação de informação são múltiplas e só podem ser reconstruídas em contextos específicos”. Ou seja, há uma intencionalidade na ação de informação, e ela ocorre em um contexto complexo.

A ação de informação seria assim aquela realizada por atores sociais em suas práticas e atividades, ancoradas culturalmente numa forma de vida e geradas em comunidades epistêmicas ou configurações coletivas de relações intersubjetivas e interacionais, movidas por diferentes demandas ou ‘preocupações’ (González de Gómez; Chicanel, 2008, p. 5).

Uma ação de informação, portanto, não existe e nem pode ser avaliada de maneira isolada. Ela possui um caráter seletivo que agrupa/desagrega valor à informação ao intervir em uma área potencial de informações que tenha algum nível de estabilização (González de Gómez, 1999b, 2002). Nesse contexto, se insere o ator, que tanto traz à existência a ação de informação através de sua realização, quanto é possibilitado por ela enquanto ser social e informacional (González de Gómez; Chicanel, 2008).

A ação de informação define-se, assim, como “[...] a relação entre ator

social, ação formativa e testemunhos de informação” (González de Gómez, 1999b, p. 24). As ações formativas seriam aquelas “[...] constitutivas de uma ‘forma de vida’, a que singularizam [...]” (González de Gómez, 1999b, p. 19). Elas dotam uma sociedade, simultaneamente, de identidade e diferença, as quais servirão de base para as “[...] demandas de reconhecimento [...]” de um grupo (González de Gómez, 1999b, p. 23), e são possibilitadas pelos atores sociais. Já os testemunhos de informação são valores ou evidências constituídos com base em “[...] regras construídas por sujeitos coletivos de práticas e discursos concretos, ancorados no tempo e no espaço” (González de Gómez, 1999b, p. 4, 24).

Dentro dessa complexidade contextual, propõe-se que “O Grande Espetáculo das Artes” seja entendido como uma ação de informação, em que Lee, enquanto artista e *performer* é um ator social entre outros atores (artistas, museus, galerias, críticos de arte), dentro da rede/sistema de arte, em um RI estadocêntrico, cujas práticas de vigilância e censura vinham sistematizando-se e estabilizando-se desde a instauração da chamada Era Vargas (1930). São exemplos: a criação de dispositivos normativos (leis, decretos etc.) a fundamentar a expedição de atos censórios contra as manifestações artísticas; e a criação de órgãos públicos para executá-los, sendo o mais emblemático o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Parte-se do pressuposto que este RI foi marcado, principalmente, pela censura voltada à defesa da moral e dos bons costumes. O “fazer arte” é a ação formativa, que constitui a forma de vida “artista”. A depender desse “fazer”, o artista obtém (ou não), o reconhecimento da rede. No caso em questão, Lee se utilizou do contradispositivo *performance* arte para romper com os limites impostos pela rede/sistema de arte e pelo RI estadocêntrico, difundindo sua arte junto ao público.

Na subseção a seguir explica-se como a ascensão de Getúlio Vargas mudou as feições do estado patrimonialista e de que forma a informação passou a ser um dos subsídios à manutenção da hegemonia do bloco dominante. Nesse contexto, a ideologia propagada no campo das práticas culturais – onde se situa o objeto de análise deste trabalho – pauta-se pelo conservadorismo expresso

nos discursos da preservação da moral e dos bons costumes, cabendo ao DIP e às agências que o sucederam a cooptação de artistas e a vigilância sobre suas ações por meio da censura. Tal prática atravessou os dois governos de Vargas e se manteve presente após o fim do Estado Novo, acirrada, posteriormente, com o golpe civil-militar de 1964.

2.1 O REGIME DE INFORMAÇÃO ESTADOCÊNTRICO, A CENSURA E AS AÇÕES DE INFORMAÇÃO

Com a ascensão da Vargas (1930-1945), o estado patrimonialista paulatinamente veio moldando-se às práticas do estado racional-burocrático. Nesse contexto destacam-se a criação de órgãos e instituições como o Departamento de Administração do Serviço Público, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (Gugliotta, 2019), agências ligadas direta ou indiretamente ao poder executivo com o objetivo de subsidiar suas políticas de estado.

O Estado participou amplamente “[...] no processo de moldagem do regime de informação com o propósito de tornar a informação um elemento estratégico em prol do desenvolvimento do país” (Gugliotta, 2019, p. 11), através da burocracia e dos diversos órgãos de controle de informação criados. Essas agências agiam como receptoras de informações sobre os cidadãos e divulgadoras dos interesses do Estado, tornando-o opaco à sociedade enquanto esta se tornava cada vez mais transparente ao governo.

Analizando o domínio da Política de Informação, González de Gómez (1999a, p. 69) desenvolve quatro definições relacionadas a RI, dentre as quais: “[...] o conjunto das ações e decisões orientadas a preservar e a reproduzir, ou a mudar e substituir um regime de informação [...]”.

No que diz respeito à definição elencada, para que uma política cumpra sua finalidade de afetar um RI, ela deveria atuar na esfera estatal, no âmbito das políticas públicas: “Um dos processos fundamentais de institucionalização da informação e das políticas de informação, seria o estabelecimento jurídico de um quadro normativo, que seria expresso e sancionado como Políticas Públicas”

(González de Gómez, 1999a, p. 73). Assim, o Estado é o ator com grande poder de reunir informações sobre a população, já que “[...] legisla e regulamenta todas as esferas da sociedade [...]” (González de Gómez, 1999a, p. 76).

Nesse sentido, é possível identificar a legislação que embasou as políticas relacionadas à arte e à informação desde a década de 1930, e que podem ter influenciado a criação e a liberdade de expressão dos artistas, assim como a atuação das instituições culturais relacionadas ao sistema de arte, que passam a ser cooptados pelas políticas que emanavam do RI estadocêntrico, cujo propósito era irradiar a ideia de identidade nacional atrelada à ideia de modernidade e desenvolvimento.

Com ênfase nesses propósitos, o governo Vargas voltou-se para a cultura e a educação, implementando diversas políticas nestas áreas a fim de “[...] promover a integração nacional por meio de símbolos [...]” (Simioni, 2014, p. 254). Assim, apoiará não só modernistas, mas também classicistas e acadêmicos, contratando-os para atuar em diversos projetos, e estes artistas acabarão por servir a um Estado autoritário. Apesar disso, tais artistas tinham a liberdade de inserir seus ideais nas suas obras – um exemplo é Portinari, que retrata pessoas negras e indígenas de maneira grandiosa, procurando homenagear esses homens e mulheres que sofreram inúmeras violências (Simioni, 2014).

Uma das legislações relacionadas à cultura é o Decreto-lei n. 1.915/1939 (Brasil, 1939), que criou o DIP e estabeleceu entre as suas finalidades:

[...] centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa [...] fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa, [...] estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras, podendo, para isso, estabelecer e conceder prêmios [...] (Brasil, 1939, p. 29362).

O DIP foi extinto pelo decreto-lei n. 7.582, de 25 de maio de 1945 (Brasil, 1945a), que criou no seu lugar o Departamento Nacional de Informações (DNI). O DNI recuperou as finalidades do DIP, porém, com um aumento da abrangência, já que era responsável por “[...] coordenar e difundir toda espécie de informações relativas ao Brasil, e em todos os setores da atividade nacional”

(Brasil, 1945a, p. 9433). Entretanto, sua duração foi curta, sendo extinto pelo decreto-lei n. 9.788/1946 (Brasil, 1946a), que manteve em funcionamento somente a Agência Nacional (AN) – criada em 1937 e integrada ao DNI em 1945 – com uma:

[...] função meramente informativa das atividades nacionais [...] competindo-lhe ministrar [...] toda sorte de informações sobre assuntos de interesse da nação, ligados à sua vida econômica, industrial, agrícola, social, cultural e artística. (Brasil, 1946a, p. 12586).

No que se refere ao tema da censura, o decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945 (Brasil, 1945b), já havia criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), cuja regulamentação se deu pelo decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946 (Brasil, 1946b), após o fim do Estado Novo. Tal decreto teve como propósito reestruturar o SCDP, assim como administrar a moral e os bons costumes até sua extinção pela Constituição de 1988 (Kushnir, 2001).

Segundo Kushnir (2001, p. 80), “[...] por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV”, alcançando uma tecnologia posterior à sua promulgação. Essa reestruturação teve como produto uma “[...] legislação invasiva e centralizadora, como era a que regia o DIP, para, nos ares da liberdade manter o domínio de outra forma, mas mantendo um conteúdo regulador [...]” (Kushnir, 2001, p. 80). Analisando o ato censório, Kushnir (2001, p. 80) explica que ele:

[...] por vezes se reveste de um suposto movimento pendular entre o direito à liberdade e o risco do abuso. Esses são os dois marcos a serem preservados, na visão de um Estado democrático. Entretanto, o discurso autoritário, quando quer negar que exerce a censura, também se diz preocupado em garantir o acesso à informação, mas investido de preservador da moral. [...] Nesse momento pós-fim do DIP, por exemplo, o poder público continuou a se atribuir esse ‘direito’, demonstrando permanências dessa intervenção. [...] a partir desse momento houve um retorno ao caráter censório das diversões públicas no seu sentido de ‘moral e bons costumes’, sem que se abandonassem as questões policiais e políticas.

Ainda em setembro de 1946, foram promulgados os decretos-lei n. 9.775 (Brasil, 1946c) e 9.775-A (Brasil, 2023a), que dispunham sobre o Conselho de

Segurança Nacional (CSN) e órgãos complementares, instituindo o Serviço Federal de Informações e Contrainformações (SFICI), que deveria atuar também na “[...] censura de imprensa, de correspondência e de outros meios de comunicações” (Brasil, 2023a, p. 19). O SFICI, no entanto, só foi regulamentado pelo decreto n. 44.489 “A”, de 15 de setembro de 1958 (Brasil, 2023b), recebendo como competências a superintendência e a coordenação das atividades de informação de interesse da Segurança Nacional, produzindo informação sobre informação.

No mesmo ano (dezembro de 1958), é aprovado o regulamento da Secretaria Geral do CSN, pelo decreto n. 45.040 (Brasil, 1958). Essa Secretaria incorporou o SFICI e estabeleceu para ele as subseções Exterior, Interior, Segurança Interna e Operações. A Subseção de Segurança Interna (SSSI) tinha como competência “Conhecer, em todo o território nacional, os antagonismos existentes, ou em potencial, que provoquem ou possam permitir ações contra a segurança interna” (Brasil, 1958, p. 25946). Da sua composição, destacam-se os Setores Político-Social e de Contra-Informação, responsáveis, respectivamente por “[...] pesquisar e informar sobre possibilidades de ocorrências subversivas de qualquer natureza” (Brasil, 1958, p. 25946) e:

[...] propor normas para a segurança e fiscalização do serviço de Informações; manter em dia o levantamento das atividades de pessoas físicas ou jurídicas que possam ter atividades contrárias aos interesses nacionais; manter em dia o levantamento da situação das agências que exploram no País as comunicações de qualquer natureza; participar do planejamento da contra-propaganda [...]. (Brasil, 1958, p. 25946).

Apesar de esse decreto não citar especificamente as artes plásticas, sabe-se que a produção artística estava sob a vigilância do regime. Garcia (2009) traz os dados presentes nos anuários estatísticos do IBGE, de 1942 a 1960, sobre filmes e peças analisados pelo DFSP. No total, 37.948 filmes foram analisados, dos quais 31 receberam interdição. E 1.767 peças avaliadas, sendo quatro interditadas (uma censura mais clara às artes plásticas será vista após o golpe de 1964, em ações como o fechamento da 2ª Bienal de Artes Plásticas, realizada em Salvador/BA em 1968).

3 WESLEY DUKE LEE, A SÉRIE “LIGAS” E O “GRANDE ESPETÁCULO DAS ARTES”

Em 1963, o artista paulista Wesley Duke Lee, que havia vivido nos Estados Unidos entre 1952-1955 (onde teve contato com a *Pop Art* e outros movimentos artísticos), abriu um ateliê em São Paulo que se tornou “[...] um centro de informações sobre a arte pop americana e outras tendências internacionais” (Braga, 2014, p. 306). Uma das primeiras *performances* arte realizadas no Brasil, chamada “O Grande Espetáculo das Artes” foi motivado pela rejeição do sistema de arte ao erotismo presente na série “Ligas”.

Segundo Borges (2016, p. 110),

Além da destreza de Wesley Duke Lee na composição das Ligas, a série é significativa porque nela encontramos desenhos em que o erotismo abrange de forma singular e, também é um marco por causa do sentimento de subversão do artista. Então, nas obras de Duke Lee, o erotismo se tornava um instrumento de subversão, porque não teve aceitação na época e, quando era assentido, não recebia o valor que lhe conferia.

A autora (Borges, 2016, p. 111) explica ainda, que:

As Ligas de Duke Lee foram penalizadas por parte de curadores, marchands e galeristas, que escolhiam qual obra deveria ser vendida e qual deveria ir à exposição. O reconhecimento que lhe era reservado vinha de poucos, embora intelectuais muito conceituados. Em vez de serem admiradas, as obras acabavam por ser insultadas. O caráter erótico da Série das Ligas impossibilitou o artista de participar de circuitos de galerias em outros países, como a Itália. Duke Lee e suas Ligas foram rejeitados, ainda, pela importante Bienal de São Paulo: ‘Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor meus trabalhos’. Diante da censura por parte dos espaços institucionais e na pretensão de expor os desenhos da Série das Ligas, Duke Lee reage subversivamente [...] organizando o happening: O Grande Espetáculo das Artes [...].

Alguns motivos elencados por Borges (2016, p. 11) para essa recusa do sistema de arte seriam: a escolha do tema, já que, para a época, o erotismo “[...] simbolizava uma espécie de alienação”, o isolamento do artista por não fazer parte de nenhum movimento estético e “[...] por não corresponder à voga da instituição e do público daquele período” (Borges, 2016, p. 11), sendo essas duas últimas razões aventadas pelo próprio artista. A partir da década de 1950, nas artes, os movimentos de força eram representados pela *Pop Art*, pelo

Concretismo (Grupo Frente e Grupo Ruptura) e pelo Neoconcretismo (com artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica) nas artes plásticas, pelo teatro engajado, como o praticado pelo Centro Popular de Cultura, associado ao Partido Comunista Brasileiro, e pelo Teatro Opinião, pela Música Popular Brasileira (MPB) na música e pelo Cinema Novo (Braga, 2014; Calirman, 2014; Naves, 2003; Ridenti, 2014; Villas Bôas, 2014). De fato, não se vê paralelo entre a aplicação do erotismo realizado nas obras de Lee e a produção artística do período.

Porém, pode-se questionar se a questão da “moral” e dos “bons costumes” não acabou por influenciar o sistema de arte da época (marchands, galerias, museus e a própria Bienal de São Paulo). A censura é realizada no Brasil desde o século XVI (Martino; Sapatera, 2006) e, durante o período democrático pós-1945, foi enfatizada pelo Estado para justificar a manutenção do controle sobre a produção artística e disfarçar seu caráter autoritário (Kushnir, 2001).

Em resposta às críticas e à censura dos meios oficiais, Lee colocou em prática uma ação de informação de protesto, a fim de burlar os impedimentos impostos pelos dispositivos estatais e o sistema de arte. Sua *performance* foi acompanhada por admiradores, curiosos e críticos de arte – cujo número excessivo de espectadores causou tumulto atraindo a polícia (Cera, 2012), sendo veiculada pelo jornal paulista *A Nação* (Borges, 2016).

[...] o *happening* de Wesley Duke Lee aconteceu no João Sebastião Bar e contou com uma chuva de penas, tiros de uma espingarda de brinquedo e desenhos da série Ligas expostos em uma sala escura, para serem vistos com lanternas, o que acentuava o caráter erótico da obra. Um filme exibido durante o evento mostrava uma atriz vestida a rigor caminhando pelas ruas. No final do filme, a própria atriz rompeu a tela de projeção e apareceu em pessoa no bar, iniciando um strip-tease (Braga, 2014, p. 307).

Como resultado, “O Grande Espetáculo fez um sucesso incrível, conferindo ao artista notoriedade sobreposta por uma multidão de curiosos e admiradores de sua arte e também, um grupo de críticos” (Borges, 2016, p. 113). Outra prova de que o evento foi um sucesso, é o fato de ser lembrado e citado até a atualidade pela literatura e pesquisadores de diferentes áreas como uma ação de resistência.

É claro que seu conteúdo político não estava estampado em frases de protesto ou em alguma outra evidência, mas a proposta de mexer com os parâmetros morais das instituições paulistas (que não conseguiram outra coisa senão recusar sua obra) provocou um impacto político. O corpo, o erotismo, a liberdade do corpo não idealizado – realismo mágico – está presente nas Ligas de Wesley. Daí o desconforto que causou: ao invés da rigidez dos corpos que, em 1963, já espreitava a política nacional, Duke Lee propunha o corpo erotizado, o gozo e o fetiche das Ligas [...] (Cera, 2012, p. 28).

Ainda segundo Borges (2016, p. 112),

O artista aspirava chocar os que estavam ali presentes e, ao mesmo tempo, ansiava que a percepção diante das Ligas se renovasse e os desenhos da série fossem contemplados e admirados pelo público, sem preconceito. Além do objetivo de balançar as estruturas convencionais da arte, o happening vinha criticar, também, a própria concepção de artes plásticas que nossos artistas manifestavam.

No caso de Lee, o acirramento da censura ao incidir sobre o sistema de arte levou o artista a ser execrado desse circuito. Isso motivou a criação de contradispositivos que deram voz a discursos disruptivos, como a *performance* “O Grande Espetáculo” e a série “Ligas”, por meio dos quais o artista buscou desestruturar a hipocrisia do discurso moralista, abrindo espaço para outros movimentos de resistência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de RI materializa-se por meio de políticas e ações de informação realizadas em uma determinada formação social. Enquanto modo de produção informacional, define quais atores terão voz, a partir das relações de poder instituídas e das possibilidades culturais. Essa definição parece se confirmar a partir da análise das obras “As Ligas” e “O Grande Espetáculo das Artes”, de Lee. Em 1963, no período pré-golpe de 1964, em que vigoravam a *Pop Art*, o Concretismo, o Neoconcretismo, a MPB, o teatro e o cinema engajados, a arte erótica de Lee parece deslocada das discussões e preocupações artísticas da época, sendo boicotada pelo sistema de arte.

Como visto, o processo histórico inaugurado com o governo Vargas em 1930 colocou em cena um novo bloco de poder que oscilava entre as práticas patrimonialistas e a ascensão de um estado sustentado por um aparato

burocrático, produtor e controlador de informações em todos os campos da vida social. No campo da cultura, agiu de duas formas: por um lado, incentivou práticas artísticas e culturais alinhadas ao projeto de construção de uma identidade nacional, o que levou a cooptação de artistas e intelectuais. Por outro, atuou de forma coercitiva, cerceando as expressões artísticas e culturais que iam de encontro ao RI estadocêntrico.

Essa política autoritária e estadocêntrica manifestou-se através da censura voltada à defesa da “moral e dos bons costumes” e da vigilância e perseguição a tudo que fosse considerado subversivo, a partir da atuação de órgãos como o SCDP, o CSN e o SFICI, embasados na legislação da época. Apesar de não ser possível afirmar categoricamente que tal política afetou a produção de artistas plásticos no período, entende-se que, por fazer parte do RI vigente, poderia ter influenciado a postura e as ações de informação do sistema de arte em relação às obras, entre as quais, as “Ligas” de Lee. A rejeição por marchands, galeristas e pela Bienal de São Paulo, se mostraram um entrave ao artista e a divulgação de seu trabalho em âmbito nacional e internacional.

Assim, para burlar o sistema e a censura, Lee realiza uma ação de informação, conseguindo atrair o público, protestar e expor a série “Ligas”, recebendo inclusive, a atenção da mídia. Através do contradispositivo *performance* arte, Lee não só inovou no cenário artístico brasileiro, como também fez frente ao RI estadocêntrico, colocando sob crítica sua política informacional e seu principal dispositivo de coerção às práticas artísticas: a censura.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

BORGES, L. S. A relevância de Wesley Duke Lee para o cenário artístico brasileiro da primeira metade da década de 1960. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória, v. 5, n. 9, p. 1-11, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/11505>. Acesso em: 24 set. 2024.

BORGES, L. S. **Os desvios de um dândi**: erotismo em duas séries artísticas de Wesley Duke Lee. 2016. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/e2993725-5e4b-4b22-a0ea-37d866517769>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BRAGA, P. Os anos 1960: descobrir o corpo. In: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960**. São Paulo, Martins Fontes, 2014. p. 294-323.

BRASIL. Decreto-lei n. 9.775, de 06 de setembro de 1946. Dispõe sobre as atribuições do Conselho de Segurança Nacional e de seus órgãos complementares e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 1, 10 set. 1946c. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del9775.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.

BRASIL. Decreto n. 44.489 “A”, de 15 de setembro de 1958. Dispõe sobre o Serviço Federal de Informações e Contra-Informações (SFICI) de que trata o Decreto-lei nº 9.775-A, de 6 de setembro de 1946. In: BRASIL. **Atividade de inteligência no Brasil**: Volume 1 (1927-1989). Brasília : Agência Brasileira de Inteligência, 2023b. p. 21-22. (Cadernos de Legislação da Abin, n. 3). Disponível em: <https://www.gov.br/abin/pt-br/centrais-de-conteudo/coletanea/atividade-de-inteligencia-no-brasil-1>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BRASIL. Decreto n. 45.040, de 6 de dezembro de 1958. Aprova o Regulamento da Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 25946, 9 dez. 1958. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-45040-6-dezembro-1958-384005-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Decreto-lei n. 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 29362, 29 dez. 1939. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 1, 31 dez. 1945b. Disponível

em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8462-26-dezembro-1945-458500-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Decreto-lei n. 9.775-A, de 6 de setembro de 1946. Regula atribuições dos órgãos complementares do Conselho de Segurança Nacional de que trata o Decreto-lei nº 9.775, de 6 de setembro de 1946. In: BRASIL. **Atividade de inteligência no Brasil**: Volume 1 (1927-1989). Brasília : Agência Brasileira de Inteligência, 2023a. p. 17-20. (Cadernos de Legislação da Abin, n. 3).

Disponível em: <https://www.gov.br/abin/pt-br/centrais-de-conteudo/coletanea/atividade-de-inteligencia-no-brasil-1>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BRASIL. Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 1456, 29 jan. 1946b. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Decreto-lei n. 7.582, de 25 de maio de 1945. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, 25 maio 1945a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del7582.htm#:~:text=DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%207.582%2C%20DE%2025%20DE%20MAIO%20DE%201945.&text=Extingue%20o%20Departamento%20Nacional%20de%20Informa%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Decreto-lei n. 9.788, de 06 de setembro de 1946. Extingue o Departamento Nacional de Informações e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, 10 set. 1946a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del9788.htm. Acesso em: 22 fev. 2024.

BULHÕES, M. A. Considerações sobre o sistema de Artes Plásticas. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 26-34, 1991. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27406/15928>. Acesso em: 22 fev. 2024.

CALIRMAN, C. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2014.

CERA, F. L. B. **Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica**. 2012. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100606>. Acesso em: 15 fev. 2024.

DREIFUSS, R. A. 1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

GARCIA, M. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral/miliandregarcia.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. As relações entre ciência, Estado e sociedade: um domínio de visibilidade para as questões da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 32, n. 1, p. 60-76, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/KQV7G77RcxK7F6cCH96pVDb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 fev. 2024.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. Da política de informação ao papel da informação na política contemporânea. **Revista Internacional de Estudos Políticos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 67-94, 1999a.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. Novos cenários políticos para a informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 27-40, 2002. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/975/1013>. Acesso em: 22 fev. 2024.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. O caráter seletivo das ações de informação. **Informare**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 7-31, 1999b. Disponível em: <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/126/1/GomezInformare1999.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N.; CHICANEL, M. A mudança de regimes de informação e as variações tecnológicas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP, 2008. p. 1-14. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/180489>. Acesso em: 22 fev. 2024.

GUGLIOTTA, A. C. **Da informação técnico-administrativa à científico-tecnológica**: a influência do regime de informação estadocêntrico na formação do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD). 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13816>. Acesso em: 22 fev. 2024.

KUSHNIR, B. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 2001. 428 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/217427>. Acesso em: 22 fev. 2024.

MARTINO, A.; SAPATERRA, A. P. A censura no Brasil do século XVI ao século XIX. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 35, p. 234-243, 2006. Disponível

em: https://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf. Acesso em: 22 fev. 2024.

MELO, A. Metamorfozes do sistema da arte contemporânea no século XXI. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE – ARTE ALÉM DA ARTE, 1., 2018, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: UFRGS; PPGAV, 2018. p. 39-51. Disponível em: <https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-da-arte.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

NAVES, S. C. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (org.). **O Brasil republicano**: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 273-300. (Coleção O Brasil Republicano).

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

SIMIONI, A. P. C. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 232-263.

STILES, K. Performance art. In: STILES, K.; SELZ, P. (coord.). **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. California: University of California Press, 1996. p. 679-694.

VILLAS BÔAS, G. K. Concretismo. In: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 264-293.

“THE GREAT ARTS SHOW”: PERFORMANCE ART AND INFORMATION REGIME IN THE PRE-1964 COUP

ABSTRACT

Objective: given this context, this article aims analyze the performance “The Great Spectacle of the Arts”, by Wesley Duke Lee, as a disruptive information action, as a counter-device to the censorship actions of the state-centric information regime.

Methodology: It uses exploratory research, based on a narrative literature review, with theoretical approach based on the concepts of information regime, art system and information action, in addition to a survey of legislation aimed at censorship, enacted in the period. **Results:** to propose that State censorship may have influenced the stance of the art system that rejected eroticism in the artist's works, although it is not possible to categorically state that it directly affected Lee. **Conclusions:** based on the reports of the performance and its prominence in literature, it was concluded that this artistic manifestation was successful in breaking the barriers imposed by the art system and the information regime, acting against the hypocrisy of the morality discourse and good manners.

Descriptors: Information regime. Information action. Performance art. “The Great Arts Show”. Wesley Duke Lee.

“EL GRAN ESPECTÁCULO DE LAS ARTES”: PERFORMANCE ARTE Y RÉGIMEN DE INFORMACIÓN EN EL GOLPE DE ESTADO PREVIO A 1964

RESUMEN

Objetivo: en este contexto, objetiva analizar la performance “El Gran Espectáculo de las Artes”, de Wesley Duke Lee, como una acción informativa disruptiva, como un contradispositivo a las acciones de censura del régimen informativo estatocéntrico. **Metodología:** utiliza una investigación exploratoria, basada en una revisión narrativa de la literatura, con un abordaje teórico basado en los conceptos de régimen informativo, sistema del arte y acción informativa, además de un levantamiento de la legislación dirigida a la censura, promulgada en el período. **Resultados:** proponer que la censura estatal pudo haber influido en la postura del sistema del arte que rechazó el erotismo en las obras de la artista, aunque no es posible afirmar categóricamente que afectó directamente a Lee. **Conclusiones:** con base en los relatos de la performance y su protagonismo en la literatura, se concluyó que esta manifestación artística logró romper las barreras impuestas por el sistema del arte y el régimen informativo, actuando contra la hipocresía del discurso de la moral y las buenas costumbres.

Descriptores: Régimen informativo. Acción informativa. Performance arte. “El gran espectáculo de las artes”. Wesley Duke Lee.

Recebido em: 11.01.2024

Aceito em: 04.18.2025