

ARTE, POSICIONAMENTO E RESISTÊNCIA POLÍTICA NA OBRA DE LUIZ ALPHONSUS (1970-1981)

Almerinda da Silva Lopes¹
Tamara Silva Chagas²

Resumo: No início dos anos 1970, Luiz Alphonsus (1948-) era um jovem artista cuja produção estava afinada às discussões da arte de vanguarda brasileira, sobretudo, sob o viés conceitual, de forte teor crítico social e político. Durante a primeira metade da década de 1970, Luiz Alphonsus realizou alguns trabalhos em audiovisual, uma nova linguagem artística na qual unia a projeção de imagens, por meio de um aparelho projetor de diapositivos, a sons reproduzidos por equipamento de áudio, ambos sincronizados. Tendo esse contexto em vista, propomos uma discussão sobre o audiovisual *Natureza* (também conhecido como *Bésame Mucho* ou, ainda, *Aos desaparecidos*), de 1973, e o uso da arte como estratégia de resistência diante de uma conjuntura social e política marcada pela vigência da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985), sobretudo, a partir do destrinchar de sentidos correlacionados à cor vermelha, amplamente utilizada na referida obra. Também abordamos as obras *As balas que restaram de meu último assalto* (1975), *Zona Sul Baixa Flu* (1981) e *Napalm* (1970). Estes podem ser entendidos como trabalhos artísticos de teor altamente comprometido.

Palavras-chave: Luiz Alphonsus; Audiovisual; Artes Visuais; Arte Contemporânea.

¹ Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos cursos de pós-graduação em Artes e em História da mesma Universidade. Possui Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), com bolsa sanduíche na Universidade de Paris I (Panthéon Sorbonne). Realizou pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I (2002) e Estágio-Pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris (2014).

² Doutora em História Social pelo PPGHis, da Universidade Federal do Espírito Santo. Foi bolsista Capes. Mestra em Artes e graduada em Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha. Autora do livro "Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos" (Edufes, 2019). Coorganizou os e-books "Vozes femininas, lutas feministas: olhares sobre a produção de mulheres artistas latino-americanas - séculos XX e XXI" (Edufes, 2023) e "Representações do feminino na Antiguidade e no Medieval" (Milfontes, 2022).

ART, POSITIONING, AND POLITICAL RESISTANCE IN LUIZ ALPHONSUS WORK (1970-1981)

Abstract: In the early 1970s, Luiz Alphonsus (1948-) was a young artist whose production was attuned to discussions of Brazilian avant-garde art, especially that of a conceptual bias, with a strong social and political critical content. During the first half of the 1970s, Alphonsus created some works in audiovisual, a new artistic language in which the projection of images, through a slide projector device was combined with sound reproduced by audio equipment, both synchronized. With this context in mind, we propose a discussion about the audiovisual “Natureza”, (also known as “Bésame mucho” and “Aos desaparecidos”) from 1973, and the use of art as a strategy of resistance in the face of a sociopolitical situation marked by the Brazilian Civil-Military Dictatorship (1964-1985). We aim to do this, above all, through the study of the meanings correlated to the red color, widely used in that artwork. We also discuss about the works *As balas que restaram de meu último assalto* (1975), *Zona Sul Baixa Flu* (1981), and *Napalm* (1970). Those may be understood as highly politically compromised artworks.

Keywords: Luiz Alphonsus; Audiovisual; Visual Arts; Contemporary Art.

Considerações Iniciais

Nascido em 1948, em Belo Horizonte, Luiz Alphonsus iniciou a atividade artística em Brasília, na metade dos anos 1960, cidade para onde havia se transferido em meados da década anterior. Mas foi no Rio de Janeiro que impulsionou sua trajetória artística, nos anos finais da mesma década, quando participou de exposições importantes, como o *Salão da Bússola* (1969), no Museu de Arte Moderna (RJ), evento este que o projetou no cenário artístico nacional, assim como outros jovens artistas conceitualistas notórios, tais como Thereza Simões, Artur Barrio e Cildo Meireles.

No início dos anos 1970, o artista já era um dos mais relevantes nomes da arte conceitual brasileira, passando a integrar significativas mostras realizadas fora do âmbito carioca, como *Do Corpo à Terra* (1970), idealizada por Frederico Moraes; a XI Bienal Internacional de São Paulo (1971), na qual recebeu o *Prêmio Pesquisa* (Prefeitura do Município de São Paulo), pela instalação *Sem Título*, na qual reuniu diferentes processos e materiais; *Expoprojeção 73* (1973), primeira coletiva de videoarte realizada no país, organizada por Aracy Amaral na sede da GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais); e da *IX Bienal de Paris* (1975). No contexto desta pesquisa, nos atentaremos ao trabalho *Natureza*, de Alphonsus, realizado nos anos 1970 e apresentado nas mostras *Expoprojeção 73*, *IX Bienal de Paris* e *Coração 7/7/77* – sendo a última uma exposição individual realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1977 (Luiz..., acesso em 8 jul. 2022). Também comentaremos brevemente sobre as obras *As balas que restaram de meu último assalto* (1975) e *Zona Sul Baixa Flu* (1981)

Natureza: arte como resistência

Para a obra *Natureza* (Figuras 1 e 2), Alphonsus somou a imagens em diapositivos uma trilha sonora: o famoso bolero mexicano *Bésame mucho*, composto em 1940, por Consuelo Velásquez (2021, p. 870). Por essa razão, em muitas ocasiões, a obra foi denominada pelo nome da trilha. Carvalho (2021, p. 870) ressalta que o trabalho, realizado em 1973, teria, como título original, *Aos*

desaparecidos, mas, por meio de um ato de autocensura, seu nome foi substituído por *Natureza*, haja vista a conjuntura repressiva daqueles tempos de Ditadura Civil-Militar.

Figuras 1 e 2 – Luiz Alphonsus. *Natureza*, Rio de Janeiro, 1973



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MsSX96Rkipk&t=222s>. Acesso em: 10 jul. 2022

No contexto desta pesquisa, tivemos acesso à versão publicada no canal do Youtube do artista. Segundo dados inclusos no material, a obra, de autoria de Alphonsus, contou com a colaboração de Ceça, responsável pelas fotografias, e Bernardo Vilhena, quem realizou a montagem. O trabalho é todo feito com fotografias manipuladas em vermelho e preto. Apresenta, de início, uma mata: um local isolado, onde surgem duas personagens. Por um lado, um homem com um revólver; por outro, um segundo homem, sendo este de costas para o primeiro e com a cabeça sob a mira da arma de fogo. Há *closes* na vegetação e em partes dos corpos das personagens, ao som de algo semelhante a uma ventania e, depois, ouve-se uma versão instrumental de *Bésame mucho*.

A obra, como o título original pensado pelo artista esclarece, faz uma clara alusão à repressão vivida à época. A Ditadura Civil-Militar, instaurada por meio do Golpe de 1º de abril de 1964, havia passado por um processo de endurecimento a partir da instauração do Ato Institucional Nº 5. Com este, o presidente da república garantiu para si maiores poderes, como a possibilidade de decretar o recesso do Congresso Nacional, intervir nos Estados e Municípios quando fosse de seu interesse, cassar mandatos de parlamentares e suspender direitos políticos. A garantia de *habeas corpus* em se tratando de crimes políticos foi também suspensa (Brasil, 1968).

O decreto trouxe consigo o aumento da repressão contra opositores do Governo, tal como a institucionalização da tortura. Nesse contexto, ele serviu como mecanismo legal de perseguição política. Alphonsus, nesse ínterim, realizou o audiovisual em um momento de intensa repressão, durante o Governo Médici, marcado, contraditoriamente, por grande euforia devido ao Milagre Econômico Brasileiro, com nossa economia em crescimento – acompanhando o que acontecia no cenário internacional, com os demais países do bloco capitalista –; mas também por forte opressão sobre o povo. Isso se deu não apenas devido à condição de miséria vivida por parte significativa da população brasileira, que não se beneficiou do crescimento – sendo que o alardeado desenvolvimento contribuiu para acentuar ainda mais as desigualdades sociais –, como também pela amplificação da repressão aos opositores políticos e a qualquer um que fosse suspeito de subversão. A censura também foi uma estratégia usada pelos militares para controle da população. Ela recaía não apenas sobre a imprensa, mas também sobre artistas e intelectuais, evitando

assim a circulação de imagens e mensagens consideradas ofensivas ao regime ou que atentassem contra “a ordem social”. Nesse sentido, ao mudar o título original de sua obra, Alphonsus garantiu que ela não seria alvo da censura Estatal.

O trabalho discute o desaparecimento de *personae non gratae* durante a Ditadura. A estratégia de sequestro dessas pessoas, a interrogação aliada à tortura e o assassinato seguido de desaparecimento do corpo, foram táticas amplamente utilizadas pelos militares. Assim, a obra de Alphonsus mostra o momento em que o subversivo contrário ao *status quo* opressor seria assassinado em um local ermo, por um agente do Governo. Carvalho (2019, p. 131) lembra-nos que, à época, uma das táticas utilizadas pelo Governo foi infiltrar agentes entre os estudantes engajados, usando roupas e cortes de cabelos semelhantes aos destes, com o objetivo de espionar suas práticas políticas. A autora também ressalta que a personagem a portar a arma do homicídio no audiovisual é interpretada pelo próprio Luiz Alphonsus.

A trilha sonora, com a versão instrumental de *Bésame mucho*, produz uma sensação de estranhamento. Ao mesmo tempo, pelo fato de a letra da versão original tratar do sentimento do amor e da perda, nos remete à sensação de morte iminente: a última vez dos amantes comunicada pela canção se traduz, aqui, em um pedido por viver intensamente os últimos instantes daquele que pode, em questão de momento, transformar-se em outra vítima da ditadura, sendo torturado e, muito provavelmente, assassinado.

A denúncia da violência promovida pela ditadura, feita por Alphonsus, encontrou eco na produção de diversos artistas da época. No ano de 1969, a arte brasileira foi marcada pela eclosão da chamada *Geração AI-5*, que, contemporânea ao decreto cerceador da liberdade e dos direitos civis, engajou-se em termos sociais e políticos, aliando a tal comprometimento radical um alto grau de experimentalismo estético. Vale destacar que o mesmo grupo foi chamado pelo crítico Francisco Bittencourt (1970, p. 2), em 1970, por ocasião da exposição de arte pública *Do Corpo à Terra*, de *Geração tranca-ruas*, devido à sua radicalidade e por fazer dos espaços expositivos locais privilegiados de manifestação, reunindo milhares de pessoas em protestos contra a repressão, ou clamando por liberdade e pelo fim da Ditadura Civil-Militar.

Alphonsus fazia parte desse conjunto de artistas ao lado de outros nomes importantes como Thereza Simões, Cildo Meireles e Artur Barrio, todos estes criadores de novas proposições em que realizavam pesquisas de novos suportes, práticas e materiais, nos quais conjugavam experimentalismo estético a engajamento político. Os artistas tinham consciência de que essas propostas experimentais ou alternativas, por não serem familiares aos agentes dos órgãos de repressão, fariam com que estes encontrassem dificuldade em decodificar seu teor crítico, e, conseqüentemente, contornaram muito mais facilmente a censura do que seriam capazes os conteúdos representados em suportes convencionais, como a pintura. Isso explica o porquê de os textos literários, os filmes, as letras de música e as peças de teatro acabarem sofrendo muito mais a intervenção da censura do que as artes plásticas.

Nesse sentido, é também relevante trazer à tona o nome de Frederico Morais, crítico, organizador de exposições – ou, como se diz hoje, curador³ – e artista que acompanhou de perto as incursões desse grupo de artistas emergentes, teorizando sobre suas poéticas, empenhando-se em abrir espaço para a apresentação de seus trabalhos experimentais em mostras e, mesmo, mantendo com eles uma relação de amizade. O próprio crítico realizou produção artística em audiovisual, uma tecnologia nova à época, usando-a com a finalidade de realizar obras altamente críticas e reflexivas, sem que, no entanto, levantasse qualquer suspeita ao lhes imprimir tal teor.

O vermelho e seus sentidos possíveis

Como vimos acima, os órgãos de repressão da Ditadura, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), usaram do artifício do desaparecimento dos corpos das pessoas por eles sequestradas e executadas como meio de dificultar que as circunstâncias das

³ Tadeu Chiarelli (2008, p. 13) esclarece que as denominações “organizador” e “diretor geral” eram utilizadas para designar as funções daquele que concebe e produz uma exposição até a década de 1970. O termo curador passou a ser utilizado no contexto brasileiro a partir dos anos 1980.

mortes das vítimas fossem esclarecidas, e que seus atos criminosos em prol da Ditadura pudessem vir à tona. Dessa forma, percebemos na obra de Alphonsus uma crítica política direta à repressão promovida pela Ditadura Civil-Militar Brasileira. Tal crítica é intensificada visualmente pelo recurso à cor vermelha nas imagens, em uma explícita correlação da agressividade da cor com o perigo iminente diante da ameaça feita aos indivíduos pelos instrumentos de controle e punição amplamente utilizados pelo Governo da época, como a violência e a sanguinolência dos atos de tortura, enquanto meios usados para contribuir para sua perpetuação no poder e para o silenciamento forçado das vozes dissonantes.

Assim, buscamos discutir, neste artigo, sobre a obra em questão e os sentidos que a cor vermelha atribuiu e reforçou naquele contexto repressor, desvelando suas nuances para além de sua interpretação imediata. Segundo Heller (2013, p. 100), o vermelho nos remete ao fogo e ao sangue, possuindo um sentido existencial. Isso ocorre pois, pensamos, os dois elementos listados têm significação primordial: estão presentes na vida de todos os humanos desde tempos imemoriais, além de deles necessitarmos para a sobrevivência. Culturalmente, o vermelho pode ter conotações diversas e até antagônicas, considerando que tanto pode estar associado a situações inquietantes, aterrorizantes ou de perigo, como incêndios ou acidentes graves, quanto estar relacionado ao calor do sol, à alegria contagiante. Da mesma forma que assimilamos o fogo e o sangue à vida, aprendemos a amalgamar o sentido da cor vermelha, inerente a esses elementos, à existência humana e animal.

Heller (2013, p. 103) também destaca que o vermelho, por seu caráter inflamado e altamente ativo, relaciona-se às paixões, sejam elas boas ou más: tanto o amor como o ódio. Ademais, a cor nos remete à vergonha, à excitação e à irritação devido ao fato de nossos rostos se enrubescerem quando sentimos tais sentimentos. No entanto, a autora nos alerta que o sentido da cor vermelha muda drasticamente, podendo até mesmo ser contrário ao sentido inicial, quando a justapomos com outras cores, em especial, o preto. Para ela, os significados psicológicos do vermelho, obviamente, não nascem com a pessoa, mas são nela inculcados desde a infância. Assim, por meio desse trabalho de interiorização, parece-nos que seu sentido é inato, quando na verdade não o é (Heller, 2013, p. 103). Dessa forma, o sentido do vermelho, como o das demais

cores, nas mentes e nas vidas das pessoas, é resultado de um processo de construção social.

Por ser altamente vibrante, o vermelho é, ainda, frequentemente associado à força, à coragem, à potência e à atração, estando ele relacionado a uma ampla gama de atitudes positivas. No caso das religiões, o vermelho, por meio do elemento sangue, está muitas vezes presente: seja nos sacrifícios humanos e animais das religiões antigas, seja na Eucaristia cristã, na qual se bebe o vinho como símbolo do sangue de Cristo, que se ofereceu em sacrifício para a redenção da humanidade (Heller, 2013, p. 105). Ainda com relação ao sangue, Heller (2013, p. 105-106) recorda sobre o mito do herói nórdico Siegfried, que se tornou quase invulnerável ao banhar-se no sangue do dragão Fafnir – lembrando que sua vulnerabilidade vinha de uma pequena parte de suas costas coberta por uma folha na qual o sangue mágico do dragão não o tocou.

Devido à conexão do vermelho com o fogo, é possível estender seu sentido para outros elementos, como: a energia, agressividade, a paixão e o desejo. Ademais, o fogo nos remete à purificação por meio da destruição e é uma fonte de calor e de luz em meio ao frio e à escuridão, elementos inóspitos à vida humana. No episódio da sarça ardente, no livro do Êxodo, o fogo é o meio como o próprio Deus se manifesta a Moisés, de forma que o vermelho, por correlação, assim como o fogo, está também ligado à divindade e à sua manifestação na Terra (Heller, 2013, p. 107).

Heller também salienta que, na China, assim como em vários outros países, o vermelho é a cor da alegria e da felicidade, sendo usado no Ano Novo e em casamentos (Heller, 2013, p. 110). Ademais, a vibração do vermelho faz com que ele remeta à proximidade e à extroversão: assim, ele salta às vistas, aproximando o objeto a irradiar a cor do sujeito que o observa. Torna-se, assim, uma cor mais palpável que, por exemplo, o azul, de natureza mais etérea (Heller, 2013, p. 113).

Na bandeira francesa, o vermelho ilustra a fraternidade, ideal expresso no lema da revolução: “liberté, égalité, fraternité”. Em tempos antigos, quando o uso de corantes vermelhos era restrito devido ao seu preço e a proibições reais, os camponeses usavam roupas não tingidas, enquanto sua utilização era permitida entre membros da nobreza, do clero e, sobretudo, entre a realeza. Sendo assim, o uso do vermelho era um símbolo de *status* na Idade Média cristã.

De acordo com Heller (2013, p. 114), a perda do poder econômico da nobreza acarretou, por consequência, o fim do privilégio no uso do vermelho, como o que ocorreu em Friburgo, em 1498, quando foi decretada uma lei a permitir o uso do manto vermelho por pessoas instruídas, mesmo que não fossem da nobreza.

As capas vermelhas usadas pelos cavaleiros medievais, defensores dos senhores feudais, representavam a coragem, mas também a hostilidade e a perversidade desses heróis, que alguns associavam aos seres endemoninhados ou do Outro Mundo. De maneira similar o tecido vermelho que o toureiro agita diante do animal para provocar sua investida, representa a coragem, embora alguns afirmem que seu uso serve, principalmente, para esconder do público o sangue que jorra do corpo do touro ferido.

Para Heller, a ira e a agressividade são associadas ao vermelho, cor do Deus latino Marte. Pelo fato do quarto planeta do sistema solar ser visivelmente vermelho quando observado da Terra, a ele foi dado o nome da divindade da guerra (Heller, 2013, p. 119). A cor também é associada ao perigo e ao proibido nos sinais de trânsito. Já no futebol, há também a conotação negativa ligada ao vermelho: o jogador, ao receber o cartão de tal cor, fica proibido de permanecer no jogo (Heller, 2013, p. 120). O vermelho, igualmente, remete-nos ao amor, à sedução e ao erotismo. O imoral também é vermelho: a cor é relacionada ao pecado, ao Diabo e ao Inferno (Heller, 2013, p. 121-122). Na política, o vermelho é a cor de luta marxista (Heller, 2013, p. 124). De acordo com Pedrosa (2002, p. 109), foi a partir da Comuna de Paris que essa cor começou a ser correlacionada à luta operária, sendo um forte símbolo ideológico até a atualidade.

O uso da cor vermelha em *Natureza* como estratégia semântica

Após a breve explanação sobre os possíveis sentidos psicológicos do vermelho (lembrando que estes não são inatos, mas inculcados socialmente), podemos tentar destrinchar seu significado na obra *Natureza*, de Luiz Alphonso, pautando-nos muito mais no título original da obra *Aos desaparecidos* do que pelo título que lhe foi impingido. A cor parece oscilar entre dois extremos, entre dois sentidos contraditórios, o que a torna ambivalente. O vermelho, tal como

expresso no audiovisual, nos remete tanto à violência e à sanguinolência, quanto à luta pela liberdade e pela justiça social.

Em primeiro lugar, a correlação mais óbvia entre o vermelho usado em *Natureza* é com a agressividade e a violência utilizadas pela Ditadura Civil-Militar. Apesar de não vermos o ato do assassinato consumado no audiovisual – observamos apenas o algoz a segurar a arma e a vítima, de costas, sob sua mira – o vermelho dá o indício do futuro: a morte iminente e inevitável da vítima. Assim, o vermelho saturado dos diapositivos nos remete ao sangue, ao espasmo da violência provocado pelo alto grau de brutalidade do agressor. Desse modo, o vermelho possui um valor negativo, conectado à violência inumana de um ato comumente promovido pelos militares como estratégia para silenciar as vozes dissonantes.

Por outro lado, o vermelho, como vimos anteriormente, permite também relacionar a cor à luta esquerdista em prol de justiça social. Nesse ínterim, a cor recebe aqui um sentido positivo: indica que o subversivo, perseguido, torturado e assassinado pela ditadura, transforma-se, para além de vítima, em mártir da liberdade. Ele assimila a luta marxista em nome da sociedade e, principalmente, dos menos favorecidos e dos silenciados, a transformar sua morte em um ato extremo de resistência.

Destarte, o vermelho positivo da obra de Alphonsus nos remete ao sacrifício pela causa da liberdade: mostra-nos um protagonismo da vítima na luta pelo fim da ditadura e de todas as suas práticas nefastas. O mártir, assim, doa sua vida para a que a liberdade e a igualdade estejam presentes na sociedade futura. Nessa conjuntura, o vermelho, que antes remetia apenas à morte, a partir de um olhar mais aprofundado, mais reflexivo, remete-nos à entrega de uma vida em nome da sobrevivência de várias outras.

Dessa forma, o vermelho usado na obra de Alphonsus possui sentido ambivalente, alternando entre os polos positivo e negativo, em se tratando de significado atribuído à cor. A princípio, vemos o protagonismo do carrasco, que irá executar a vítima, a qual é, muito provavelmente, um perseguido político. Nesse contexto, o vermelho está associado à violência e à morte iminente. No entanto, em um segundo momento, desvelamos o vermelho como cor da luta esquerdista pela justiça social e pela liberdade. Nesse instante, a vítima abandona seu papel passivo para transformar-se em protagonista da ação: ela

se converte em mártir, em herói da luta por uma sociedade cujos princípios estejam baseados na justiça, na igualdade e na liberdade. O vermelho, aqui, para além de cor relegada à elite, acolhe os menos favorecidos, convertendo-se em símbolo de seu direito a uma existência digna.

Sobre as obras *As balas que restaram de meu último assalto* (1975), *Zona Sul Baixa Flu* (1981) e *Napalm* (1970)

Enquanto artista multimídia, Luiz Alphonsus, além de audiovisuais com slides, realizou também filmes experimentais em Super-8, pintura e gravura. Alguns desses talvez possam ser entendidos como uma espécie de desdobramento da obra engajada objeto deste texto, em que o artista remete aos problemas de exclusão social gerados pelo processo desenvolvimentista da Ditadura Civil-Militar. Em um dos trabalhos de gravura, denominado *As balas que restaram de meu último assalto* (1975), o espaço compositivo é atravessado pela paisagem do Rio de Janeiro, na qual se destaca o Pão de Açúcar e a enseada do Botafogo. O artista contrapõe à paisagem o torso nu de um homem jovem, em enquadramento levemente inclinado. A figura é representada em *close-up* e de costas para o observador, em um plano elevado, que parece tomar a cena de assalto. O homem empunha na mão direita um revólver, e na palma da mão esquerda exhibe os três projéteis não utilizados ou disparados, o que evidencia tanto o caráter sociopolítico da obra, como um sentido premonitório do artista da violência que assolaria o Rio de Janeiro pouco depois. A data da pintura, 1975, não parece ser aleatória, se considerarmos que aquele foi o ano da concretização de mais um projeto da ditadura: a fusão do antigo Estado da Guanabara e o Rio de Janeiro, sem qualquer consulta à população. Isso, segundo diferentes fontes, fez crescer os problemas sociais e a violência no Rio de Janeiro, com o esvaziamento de cidades como Niterói, que perdia o *status* de capital do Estado, e a extinção de grande parte das funções públicas que o antigo Distrito Federal continuou a exercer, mesmo após a transferência da capital federal para Brasília. Conseqüentemente, a cidade se ressentiu de perda sensível da arrecadação estadual.

No início da década seguinte, Alphonsus realizou uma espécie de revisita a essa obra, criando uma pintura em forma de díptico, batizado com um trocadilho ou um jogo ambíguo: *Zona Sul Baixa Flu* (1981). Embora a cena mantenha semelhança com a anteriormente descrita, o artista estabelece entre elas uma espécie de sequência cinemática, em que repete a figura humana na mesma posição daquela que ocupa na obra supracitada, mas neste último caso parece tê-la deslocado no tempo e no espaço. O homem veste desta vez a camisa do Flamengo. Embora tenham decorridos cerca de seis anos entre uma criação e outra, o indivíduo parece não ter mudado de vida: porta na mão o mesmo revólver, e na mão esquerda segura as três balas ainda não deflagradas, numa espécie de representação de um assalto. Isso permite indagar: seria esse um signo indicativo de que nesse decurso de tempo ele não cometeu nenhum outro assalto ou assassinato?

Entretanto, o título da obra alude à estratificação social: a Zona Sul é a região mais desenvolvida e o local onde vive a elite carioca – e, certamente, a zona também mais visada pelos assaltantes – enquanto a Baixada Fluminense é a periferia. Faz parte da região metropolitana do Rio de Janeiro, que integra o chamado Grande Rio, e se desenvolveu ao longo dos antigos ramais ferroviários. Desassistida pelo poder público, essa região teve uma explosão populacional a partir dos anos 1960, quando recebeu grande parte dos moradores das favelas do Rio de Janeiro – favelas essas desmontadas por determinação do Governo Militar -, e, também, grande fluxo de migrantes pobres vindos principalmente do Nordeste. Como a região “não foi acompanhada de políticas públicas de desenvolvimento e ordenamento urbano” (Kaboaum e Trigo, 2011, p. 3), cresceram também os problemas sociais e a violência, e se agravaram ainda mais os problemas de falta de infraestrutura e saneamento básico, o que abriu espaço para a atuação de grupos criminosos organizados, constituídos por paramilitares e milicianos, em especial os ligados ao tráfico de drogas. Na referida pintura, Alphonsus faz referência à geografia da Baixada Fluminense, localizada entre as planícies costeiras e a Serra do Mar, atribuindo ao relevo uma configuração sensual: lembra a silhueta de um corpo feminino deitado, sendo que o *Pão de Açúcar* aparece à distância e se configura como o seio dessa figura.

Assim, se na obra *Natureza* aqui tratada, o revólver, que aparece apontado para a cabeça da vítima, parece prestes a ser deflagrado, em *As balas que sobraram do meu último assalto* (1975) e *Zona Sul Baixa Flu* a ideia de “sobra” de munição tem um sentido dúbio: tanto pode ser uma alusão à regeneração do indivíduo, quanto nos alerta que irá usá-la no próximo assalto.

Outra obra de destaque na carreira de Alphonsus foi *Napalm* (1970), apresentada na notória exposição de arte coletiva *Do Corpo à Terra*. Idealizada e organizada por Frederico Moraes, a mostra foi palco de *happenings* radicais e inusitados, muitos dos quais articulados à noção de arte-guerrilha, defendida pelo crítico mineiro, que, resumidamente, refere-se à proposta de que o artista passe a atuar como guerrilheira, elaborando situações imprevistas e emboscadas para o espectador, a fim de instigá-lo à participação cognitiva e, às vezes, até mesmo corporal na obra. Também está relacionada à ideia de que os artistas proponham trabalhos estética e politicamente radicais, engajados contra a Ditadura Civil-Militar no período do AI-5 (Moraes, 1975).

Nessa conjuntura de obras de arte-guerrilha, Luiz Alphonsus propôs *Napalm*, que consistia num *happening* para o qual queimou uma faixa de plástico de 15m de comprimento sobre o gramado do Parque Municipal de Belo Horizonte, onde ocorreu a exposição. A ação acabou por deixar impresso na grama o traçado do plástico queimado, deformando a vegetação (REIS, 2005). Com tal obra o artista remetia à arma química *Napalm*, utilizada pelos estadunidenses na Guerra do Vietnã (1955-1975). Assim como o gramado queimado, os corpos das vítimas da bomba sofreram graves queimaduras.

Considerações Finais

Como vimos, o audiovisual *Natureza*, de Luiz Alphonsus – originalmente chamado de *Aos desaparecidos* –, é uma obra pautada na resistência política contra a Ditadura Civil-Militar Brasileira e seus atos perversos de perseguição contra opositores, a desdobrarem-se no sequestro, na tortura e no assassinato daqueles considerados subversivos. A mudança no título da obra foi uma estratégia encontrada pelo artista para se desvencilhar da forte censura da época. Alphonsus tem o mérito de ser um artista que se posicionou politicamente

por meio de seu audiovisual, e denunciou as atrocidades cometidas pelos militares em um momento de grande perigo para as vozes dissonantes em relação ao Governo. Ou seja, o artista correu o risco de sofrer o mesmo destino da personagem de sua obra.

Ademais, comentamos sobre os sentidos inerentes à cor vermelha desvelados por meio do trabalho de Alphonsus. Neste, seus significados são ambivalentes. Se, em um primeiro momento, o vermelho nos remete ao agressor, representando as forças repressivas da ditadura, com toda sua agressividade e violência, em um segundo momento, o vermelho traz à tona a vítima transformada em herói da resistência contra a repressão, dando à obra um sentido positivo de luta contra o cerceamento da liberdade e contra a desigualdade social, devido ao fato de ser cor-símbolo dos movimentos de esquerda.

Nas últimas décadas, o artista passou a revisitar, com maior frequência, parte de suas obras pregressas, insinuando que os antigos temas de forte ironia política se mantêm válidos e atuais nos tempos sombrios que voltaram a nos ser impostos nos últimos anos.

REFERÊNCIAS

ALPHONSUS, Luiz. **Bésame mucho**. Audiovisual “*Natureza*”, disponibilizado em formato de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MsSX96Rkipk&t=222s>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ALPHONSUS, Luiz. **Website do artista Luiz Alphonsus**. c. 2018. Disponível em: <https://www.luizalphonsus.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BRASIL. Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. **Diário Oficial da União**, Brasília, 13 dez. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 12 maio 2019.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 maio 1970, Caderno B, p. 2.

CARVALHO, Rosane Andrade de. **Diaporamas: um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)**. 2021. 174 f. Tese (Doutorado em

Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

CARVALHO, Rosane Andrade de. Experimentalismo na arte brasileira dos anos de 1970: produção audiovisual com diapositivos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Cidade de Goiás. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019, p. 860-872.

EXPOPROJEÇÃO - 1973-2013. São Paulo: SESC Pinheiros, 2014. Catálogo de exposição. Disponível em: <http://www.expoprojeção.com.br>. Acesso em: 21 set. 2022.

CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.). **Grupo de Estudos em Curadoria de Arte Moderna de São Paulo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2008, (p. 13-19).

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-a-psicologia-das-cores-eva-heller-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

KALAOUM, Fausi. e TRIGO, Luiz, Gonzaga G. A Região turística da Baixada Fluminense (RJ): entre o verde e a violência. **Revista Acadêmica Observatório de Inovação do Turismo** [online], Rio de Janeiro, 2021, v. 15, n. 2, p. 3-19. ISSN: 1980-6965. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/raoit/issue/view/316>. Acesso em: 22 set. 2022.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 8. ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 2002.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Recebido: 20/10/2023

Aceito: 21/05/2024