

# CASO VOLPINI

# CASO VOLPINI

# CASO VOLPINI



Fig. 1: Rubens Gerchman, O julgamento, 1978-1979. Acrílica sobre tela e relevo em madeira. Acervo Carlos Hernany. Imagem: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

## ARTIGO

## RELEMBRANDO O CASO VOLPINI

*Ocorre durante o governo de Ernesto Geisel (15 de março de 1974-15 de março de 1979), quando tem início o processo de abertura política com o conseqüente abrandamento do regime militar, cujo símbolo mais ostensivo é a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978...*

**ANNATERESA FABRIS**  
**ABCA/SÃO PAULO**

Em “O julgamento” (1979), Rubens Gerchman configura, de maneira grotesca, uma sala de tribunal dominada por silhuetas rudimentares e anônimas em sua grande maioria. As únicas fisionomias visíveis são as dos cinco acusados - quatro homens maduros e um rapaz de cabelos longos -, que não escapam de uma representação exacerbada e quase caricatural. O grande painel, pintado em tinta acrílica e composto com relevos em madeira, era resultado dos croquis feitos pelo artista durante o processo a que foram submetidos quatro membros do júri do 4º Salão Global de Inverno e o artista Lincoln Volpini. Numa entrevista concedida a Fábio Magalhães, Gerchman define o painel como uma obra irônica, já que representava “a justiça militar julgada pelo artista”.

O significado do painel reside num episódio pouco estudado da ditadura civil-militar, mas que merece ser analisado pelas implicações de que é portador. Evento oficial, visto ser patrocinado não apenas pela Rede Globo, mas também pela Prefeitura de Belo Horizonte e pelo Governo

do Estado de Minas Gerais, o 4º Salão Global de Inverno foi apresentado no Palácio das Artes (Belo Horizonte, 26 de junho-18 de julho de 1976) e na Casa dos Contos (Ouro Preto, 20-28 de julho). Concebido com o objetivo de estimular a criatividade dos artistas mineiros, o evento caracterizava-se pelo incentivo dado a jovens emergentes e pela homenagem a nomes consagrados.

Na edição de 1976, a comissão julgadora dedica uma sala especial a Amílcar de Castro e homenageia quatro artistas locais que haviam se destacado na cena nacional (Carlos Bracher, Inimá de Paula, Jarbas Juarez e Nello Nuno). Autor do painel “Ouro Preto 360” (1976), Carlos Scliar é igualmente homenageado com a isenção do júri. A ascensão do audiovisual e da fotografia como linguagens artísticas é reconhecida pela comissão julgadora, integrada por Carybé, Frederico Morais, Mário Cravo, Rubens Gerchman e Sheila Leirner. Dos quatro prêmios principais, apenas um contempla uma técnica tradicional como a pintura, pois os demais são concedidos a produções audiovisuais (1º e 2º) e à interconexão entre

desenho e fotografia (3º). Além disso, o júri concede o Prêmio Funarte, que constava de aquisições, a vários artistas, entre os quais Volpini, que estava participando da mostra com as obras “Para não dizer que não falei das montanhas”, “Belo Horizonte” e “Penhor da igualdade”.

De acordo com Morais, a obra de Volpini que despertou o interesse do júri foi a primeira, vista simultaneamente como uma “alusão à destruição sistemática das montanhas de Minas, ricas em minério de ferro” e como uma crítica bem-humorada a “um certo modismo da arte mineira, que de forma edulcorada vem abordando realidade tão dramática”. Apesar de “Para não dizer que não falei das montanhas” trazer no título um eco da canção “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré, hino de resistência à ditadura e, por isso mesmo censurada, não será ela a despertar um violento episódio de censura. A Polícia Federal apreende “Penhor da igualdade”, por suspeitar que a obra continha referências “atentatórias à segurança nacional”.

### **INTERROGADO PELO DELEGADO ARI GUIMARÃES DE ALMEIDA, VOLPINI, ENTÃO ESTUDANTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, NEGA QUALQUER PARTICIPAÇÃO EM GRUPOS SUBVERSIVOS...**

Em 22 de outubro de 1976, o jornal “O Estado de S. Paulo” noticia não apenas a apreensão do quadro, mas também a intimação recebida pelo artista e pela comissão julgadora, instada a fornecer nos depoimentos a “interpretação da obra”. Cravo, que se recusara a depor, é retirado com violência de sua casa e levado à sede da Polícia Federal de Salvador num camburão. Ao evocar o episódio, Morais afirma que a polícia indagou os membros do júri sobre os critérios de julgamento utilizados, o conteúdo de “Penhor da igualdade” e as convicções políticas pessoais.

Interrogado pelo delegado Ari Guimarães de Almeida, Volpini, então estudante da Universidade Federal de Minas Gerais, nega qualquer participação em grupos subversivos ou um possível alinhamento com Moscou e Pequim, mas reconhece que o trabalho incriminado poderia “realmente ser interpretado

como uma crítica a todo um contexto socioeconômico, cultural e político”, com a ressalva de que sua intenção fora fazer “uma arte puramente estética”. Uma análise de “Penhor da igualdade” permitirá esclarecer as razões de uma reação oficial tão drástica. O quadro, de pequenas dimensões, era composto de duas partes. No alto, um losango de madeira encerrava um círculo atravessado por duas pequenas faixas, em cujo centro havia um ponto de interrogação desenhado a grafite. Em baixo dele, uma fotografia, de autoria do artista, mostrava uma criança sobre o tronco derrubado de uma árvore, tendo como pano de fundo o Ribeirão Arrudas e um muro com uma inscrição.

A iconografia do quadro recebe uma leitura política por parte da polícia. O losango representava a bandeira nacional; a corda que atravessava a fotografia era uma alusão ao arame farpado; a inscrição do fundo, lida com o auxílio de uma lupa, era uma frase de apoio à guerrilha do Araguaia, iniciada em 1967 e desbaratada pelas Forças Armadas entre 1972 e 1975. Volpini e o júri afirmam não ter

reparado na frase “Viva a Guerrilha do Pará 73”, não visível a olho nu. O artista assevera que o que o motivou a tirar a foto foi a visão de “um garoto junto a um tronco de árvore. A cena, para mim, sintetizava o que eu havia idealizado realizar”. Ou seja, a ideia básica da obra era “mostrar [o] paradoxo existente entre a imagem de um país desenvolvido sob o signo da ordem e do progresso para quem tem dinheiro, e não para a maioria que continua sem ordem e sem progresso”.

Essa assertiva permite compreender o partido visual adotado em relação à bandeira nacional. A ideia de Raimundo Teixeira Mendes, Miguel Lemos e Manuel Pereira Reis, que ganha forma visual no desenho de Décio Vilares, é totalmente esvaziada por Volpini. Além de não contar com as cores que a caracterizam - o verde do retângulo e do lema, o amarelo do losango, o azul do círculo e o branco da faixa e das 21 estrelas, que representavam, além dos estados da federação, o céu visto no Rio de Janeiro no dia da proclamação da República -, a bandeira, adotada em 19 de novembro de 1889, é despojada da inscrição

“Ordem e Progresso”, perdendo, assim, seu caráter de insígnia de proteção de uma comunidade nacional. O esvaziamento simbólico da bandeira e do lema republicano, que apontava para a relação entre a existência de condições sociais básicas e o melhoramento do país em termos materiais, intelectuais e morais, é ratificado por outra afirmação do artista. A bandeira não era “símbolo da nação, mas puramente o símbolo de um Governo que obviamente não representa a população, pois nenhum Governo o faz”. Curiosamente, parece não ter havido indagações sobre o título do quadro, inspirado numa estrofe do hino nacional (1822), que estabelecia um elo intrínseco entre igualdade e liberdade dos cidadãos.

### **QUE INCITAÇÃO À GUERRA REVOLUCIONÁRIA PODERIA OFERECER O QUADRO DE VOLPINI EM 1976, SE FOR LEMBRADO QUE A LUTA ARMADA NÃO CONTAVA COM O APOIO DA POPULAÇÃO?...**

O Procurador Militar Joaquim Simeão de Faria Filho da IV Circunscrição Judiciária Militar de Minas Gerais,

com sede em Juiz de Fora, oferece denúncia contra o artista e quatro membros do júri (Sheila Leirner é isentada por não ter participado da premiação), que são enquadrados nos artigos 45 (propaganda subversiva por meio de veículos de comunicação) e 47 (prática ou apologia de crime ou de seus autores) do decreto-lei n. 898/69, como autor e coautores da obra apreendida. A denúncia, que solicitava uma pena de dois a cinco anos de prisão para os réus, é apresentada por Moraes como “uma peça cujo enredo beira o ridículo e o absurdo, para não dizer o fantástico, uma peça que nem o próprio Kafka conseguiria armar”. O promotor, de fato, acusa Volpini e o júri de transformar uma obra de arte numa “tribuna para o incitamento à guerra revolucionária, à guerra psicológica adversa e ao terrorismo; e pior, o quadro faz fluir, em tom patético, algo de profundamente humano como imã psicológico a captar a simpatia do desavisado para a ação de guerrilheiros através da expressão de uma criança esquelética, suja, amassada...”. Os termos utilizados pela promotoria são contundentes, pois

tipificam um crime contra a segurança nacional. O artigo 3º do decreto-lei no parágrafo 2 definia a guerra psicológica adversa como “o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações no campo político, social, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos contra a consecução dos objetivos nacionais”. No parágrafo 3 do mesmo artigo, a guerra revolucionária era tipificada como “conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxílio do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação”.

A retórica exaltada de Faria Filho nada mais é do que a manifestação de uma mentalidade autoritária que não admite o contraditório. Segundo Claudinei Cássio de Rezende, a luta armada em termos gerais tivera um ponto terminal em 1973. A existência de focos como o do Araguaia não oferecia mais nenhum perigo, pois fora debelado em 1975, num confronto marcado por uma profunda violência

e absolutamente díspar, pois opôs 5.000 militares a 98 guerrilheiros. Que incitação à guerra revolucionária poderia oferecer o quadro de Volpini em 1976, se for lembrado que a luta armada não contava com o apoio da população? Por outro lado, a peça retórica do promotor toca num problema central da sociedade brasileira: o fosso entre ricos e pobres num país caracterizado por uma das maiores desigualdades do planeta. Essa referência é tratada, no entanto, de maneira peculiar, pois a promotoria exime o governo de qualquer responsabilidade por uma situação de extrema pobreza, atribuindo a uma obra de arte o incitamento à ação guerrilheira por meio da apresentação de uma criança maltrapilha.

### **É A “FORÇA DE EVIDÊNCIA” DA FOTOGRAFIA INSERIDA NO QUADRO QUE LEVA A POLÍCIA A VASULHAR A IMAGEM DA CRIANÇA EM BUSCA DA PROVA DE UM CRIME DE SUBVERSÃO...**

Para contrabater essa ideia, Moraes salienta que o promotor estava, desse modo, condenando não apenas “Penhor da igualdade”, mas igualmente a obra

de Candido Portinari, “que também mostra crianças esqueléticas e famílias de estropiados fugindo da miséria do Nordeste brasileiro”. O argumento do crítico é correto, mas é necessário considerar que existe uma diferença substancial entre Portinari e Volpini. Na série “Retirantes” (1944), o pintor paulista lança mão da deformação e do “pathos” para representar uma condição trágica, em que o contraponto entre vida e morte assume, não raro, um tom religioso. O jovem artista mineiro, ao contrário, assume uma atitude fria para apresentar uma chaga social que põe em xeque o pacto republicano, justificando o esvaziamento simbólico da bandeira. A “força de evidência” da fotografia, que confirma a natureza do referente, impõe-se de maneira direta, sem requerer comparações com a elaboração pictórica, baseada na imaginação e no poder transformador da arte.

É a “força de evidência” da fotografia inserida no quadro que leva a polícia a vasculhar a imagem da criança em busca da prova de um crime de subversão. O “punctum” fictício criado com o auxílio da lupa põe em

evidência a leitura subjetiva que a polícia faz de um trecho específico do quadro. A exaltação da guerrilha do Araguaia, invisível a olho nu, transforma-se no elemento central da acusação contra Volpini e o júri, como mostram de sobejo as perguntas feitas durante o inquérito e a peça acusatória. O promotor, de fato, não se limita a imputar uma conduta subversiva ao artista, mas torna a comissão julgadora coautora de um ato que atentava contra a segurança nacional. Esta tivera “amplas e repetidas oportunidades de bem examinar, e de perto, o dito quadro, para, endossando e se solidarizando com o incitamento do autor do quadro, premiá-lo, depois de classificá-lo”. O realismo da fotografia está, sem dúvida, na base da confusão entre realidade (imagem) e verdade (produto mental) que informa o inquérito e o processo. Volpini dá mostras de ter percebido esse emaranhado conceitual quando afirma que “a mensagem subversiva do trabalho” não residia na frase destacada, “mas na imaginação do Promotor”.

O processo conclui-se em 27 de julho

de 1978 com a absolvição do júri e a condenação do artista a um ano de reclusão. O enquadramento na Lei de Segurança Nacional ratifica uma certeza em Volpini: “Se o que eu quis dizer com meu quadro despertou tanta repressão é porque certamente eu não tentei representar nenhuma mentira”. No dia seguinte à sentença, a Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais emite uma nota na qual a condenação do jovem pintor é considerada uma “agressão à livre expressão e ao direito ao trabalho, princípios fundamentais constantes na Carta Internacional dos Direitos do Homem”. Em 29 de julho, o “Jornal do Brasil” dedica a primeira página do Suplemento B ao episódio, divulgando a nota da ABAPP e dando voz a Volpini, aos artistas Hélio Oiticica, Marília Kranz, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, ao crítico Mário Pedrosa e ao jurista Afonso Arinos. A tomada de posição dos artistas, que condenam o processo e a ameaça à liberdade de expressão, é corroborada por Pedrosa, o qual afirma ser um escândalo ver num quadro um risco à segurança nacional. O crítico lança um desafio às autoridades que

acreditavam que a obra poderia “servir de instrumento para um atentado”: que a colocassem em praça pública para fazer um teste e para que o povo soubesse “que quadro fabuloso é esse”. Afonso Arinos afirma taxativamente que a “Lei de Segurança Nacional é um dos textos mais chocantes de toda a história do Direito Penal brasileiro”; não define claramente o delito, “dando margem a que uma atuação puramente subjetiva, sem nenhuma periculosidade social (quantas pessoas já viram esse quadro?) seja enquadrada como crime”. Dois representantes de órgãos oficiais procurados pelo jornal – Edson Motta, diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, e Carlos Diegues, diretor-executivo da Funarte – abstêm-se de qualquer juízo com a alegação de que desconheciam o caso. Não deixa de ser estranho que um representante da Funarte declare não saber nada a respeito da apreensão do quadro e do processo, pois a instituição fornecera recursos à Rede Globo para adquirir obras no 4º Salão Global de Inverno, entre as quais “Penhor da igualdade”. No pé da página, o jornal publica o artigo “Pinta quem sabe, proíbe

quem pode”, no qual são evocados os exemplos de alguns artistas (Francisco Goya, Pablo Picasso, George Grosz e Ilya Glazunov) –, que colocaram sua obra “a serviço de um ideal crítico e até mesmo moral”.

O episódio que envolve “Penhor da igualdade” pode ser considerado um dos momentos mais agudos do embate dos artistas visuais com a censura oficial depois da instauração da ditadura em 1964. Antes mesmo da decretação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, há o registro de episódios de intolerância, emblemados na tentativa de apreensão de algumas obras no IV Salão de Arte do Distrito Federal (1967) e na retirada de um trabalho de Cybele Varela e da série “Meditações sobre a bandeira nacional” (1966-1967), de (Ernesto) Quissak Jr. antes da abertura oficial da IX Bienal de São Paulo (1967). A censura às obras que seriam apresentadas na Bienal tem como justificativa o fato de lidarem com a imagem de um símbolo nacional para fins não patrióticos. Em dezembro de 1968, ocorre o fechamento da II Bienal Nacional da Bahia no dia seguinte à inauguração,

mas a ação repressora não para por aí. Dez obras são confiscadas por seu conteúdo erótico ou subversivo e os organizadores são presos por trintas dias. A Pré-Bienal de Paris, a ser apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir de 29 de maio de 1969, é fechada antes da inauguração por expor trabalhos obscenos ou de protesto contra o regime. No ano de 1969 ocorre também um episódio “sui generis”: várias gravuras inscritas no 3º Salão de Ouro Preto são confiscadas antes que a comissão julgadora pudesse avaliá-las.

**EM VEZ DE RECORRER À ALEGORIA, O JOVEM ARTISTA PREFERE A APRESENTAÇÃO DIRETA E BRUTA DE UM RECORTE DA REALIDADE SOCIAL BRASILEIRA, MUITO MAIS CHOCANTE QUE QUALQUER SUPOSTO ULTRAJE A UM SÍMBOLO PÁTRIO...**

Se o caso Volpini não é um episódio isolado, apresenta, no entanto, uma singularidade nesse contexto de intolerância e repressão. Ocorre durante o governo de Ernesto Geisel (15 de março de 1974-15 de março de

1979), quando tem início o processo de abertura política com o consequente abrandamento do regime militar, cujo símbolo mais ostensivo é a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978. Tendo em vista esse novo momento que começava a esboçar-se no país, impõem-se algumas perguntas. A violência do episódio representa uma tentativa de afirmação da chamada linha-dura? Deve-se pensar, como sugere Marília Andrés Ribeiro, que o incidente expõe claramente as contradições do governo Geisel, que propunha uma abertura lenta e gradual, mas proibia o debate político? Ou deve-se cogitar numa coexistência dos dois fatores?

“Penhor da igualdade” aborda de maneira própria a tensão entre ordem e desordem que caracteriza parte da produção visual brasileira no período que se segue ao golpe de 1964. Não toma como parâmetro “uma interpretação da escalada da violência social como uma *alegoria* da oposição espontânea à situação antidemocrática do país e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo processo sociopolítico autoritário”.

Karl Erik Schollhammer, o autor desse diagnóstico, inscreve nesse quadro de referências obras como “A bela Lindoneia” (1966), de Gerchman; os bólides de Oiticica dedicados a Cara de Cavalo (1965-1966; 1968) e Alcir Figueira da Silva (1966-1967); “A imagem da violência” (1968), de Antonio Manuel, entre outros. Na contramão da apresentação da violência de um cotidiano urbano povoado de vítimas de crimes passionais e de figuras de marginais que servem de tela de projeção dos anseios disruptivos dos artistas, Volpini opta por um outro presente. Um presente igualmente conturbado, mas marcado por outra forma de marginalização, que deitava raízes no passado e cuja solução não parecia estar à vista.

Em vez de recorrer à alegoria, o jovem artista prefere a apresentação direta e bruta de um recorte da realidade social brasileira, muito mais chocante que qualquer suposto ultraje a um símbolo pátrio. Ao inserir uma fotografia no interior do quadro, Volpini mobiliza uma rede de significados que põe em jogo a dialética entre ordem e desordem a partir de uma perspectiva

própria. A ordem inscrita na divisa da bandeira republicana teve como resultado uma desordem social para a qual não existe qualquer perspectiva de conciliação que não tenha como lastro uma transformação profunda da sociedade. Por isso, soa estranho pensar nele como um kamikaze cuja ação é inofensiva, já que é passível de ser eliminada “com o golpe contrário da mesma intensidade”. No artigo “Arte e subversão”, escrito na semana em que veio a público a condenação do artista, Sheila Leirner não se refere a ele de maneira direta. Não é difícil, no entanto, perceber uma alusão a seu trabalho na contraposição esboçada pela crítica entre dois modelos de relação do artista com a sociedade. Se as manifestações centradas em si mesmas não vão além das “elaborações de inofensivos processos plásticos”, as de signo oposto, “voltadas à denúncia literal logram processos também inoperantes, que se extinguem na própria ação”. Não é isso que se percebe no caso Volpini, haja vista a reação extrema das autoridades e a criação de um “punctum” fictício para amparar uma ação repressiva. O fato de

a sentença ser cumprida em liberdade, por tratar-se de um réu primário, não anula a violência do episódio, captado de maneira exemplar na representação grotesca de Gerchman, que dava a ver uma situação “sui generis” e, ao mesmo tempo, corriqueira num regime de exceção.

## REFERÊNCIAS

4º Salão Global de Inverno. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1976.

Artistas condenam a condenação de Volpini. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1978, Caderno B, p. 1.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LEIRNER, Sheila. *Arte e subversão*. In: *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 37-40.

MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

MORAIS, Frederico. *Arte e crítica de arte nos tribunais militares*. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, p. 325-334.

Polícia apreende quadro. *O Estado de S. Paulo*, 22 out. 1976, p. 10.

REZENDE, Claudinei Cássio de. *Suicídio revolucionário: a luta armada e a herança da quimérica revolução em etapas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Formação da arte contemporânea*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, p. 242-312.

SCOVINO, Felipe. *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais durante a ditadura*. Disponível em: <[www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe\\_scovino\\_gomes\\_lima.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.