Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Departamento de Artes Visuais

**As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes
visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)**

Fabília Cabral de Lira Jordão

São Paulo
2018

Fabília Cabral de Lira Jordão

As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de doutora em Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Dária G. Jaremtchuk

Pesquisa realizada com bolsa da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
(Processo n. 2015/06204-2)

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Jordão, Fabrícia Cabral de Lira

As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais: durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989) / Fabrícia Cabral de Lira Jordão. -- São Paulo: F. C. L. Jordão, 2018.
264 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Dária G. Jaremtchuk

Bibliografia

1. Ativismo institucional 2. Redemocratização 3. Arte contemporânea I. Jaremtchuk, Dária G. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Fabrícia Cabral de Lira Jordão

As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)

Banca Examinadora

Prof. Dra. Fernanda Lopes Torres

Instituição: SENAI-CETIQ (Rio de Janeiro)

Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik

Instituição: Universidade de São Paulo (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo)

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Instituição: Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – História)

Prof. Dra. Sônia G. Salzstein

Instituição: Universidade de São Paulo (Escola de Comunicação e Artes – Artes Visuais)

Agradecimentos

À Dária Jaremtchuk, sempre

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo n. 2015/06204-2

À Equipe do Centro de Documentação e Informação da Funarte

À Equipe do Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Ao Setor de Multimídia do NAC/UFRN

À Sônia Salzstein e ao Marcos Napolitano pelos valiosos comentários que, desde a dissertação, iluminam minha pesquisa

Aos generosos e incansáveis artistas: Iole de Freitas, Carlos Zílio, Jota Medeiros, Falves Silva, Unhandeijara Lisboa

Aos queridos Genilson Soares, Maria Olímpia Vassão e Maria Adelaide Pontes

À Danilo Xavier e Paola Fabres, pela leveza

À Vivian Braga, pelo pensamento complexo

À Cristiane Paiva, pela luta

Às companheiras Ana Claudia Farias, Claudia Oliveira, Elane Teles, Marta Penner, Sicília Calado, Thais Catoira, pelo com-viver

Ao meu núcleo 24/7: Vanilda, Ana, Susi, Rafaela, Eduardo, Vitória, Júlia, Marina, Rodrigo, Antonio, Pedro e Mariana

À Lilian Queiroz, por permanecer dentro e fora

Resumo

Esta pesquisa se fundamenta na hipótese de que ao longo da redemocratização foi desenvolvido um novo tipo de ativismo artístico, o *ativismo institucional*. O qual, por ter efetivamente impactado no processo de reformulação institucional e nas políticas voltadas para as artes visuais, se diferencia das estratégias de ativismo comumente associadas ao período da ditadura militar, o *frentismo* – quando um grupo de artistas se unem para problematizar e/ou se opor a uma dada situação – e o *ativismo da obra*, quando o trabalho artístico é indissociável de seu vínculo com o político. Desse modo, essa estratégia de intervenção artística está diretamente conectada a três questões: a relação das artes visuais com o estado autoritário no pós-1974; o processo de institucionalização das artes visuais ao longo da redemocratização e o desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea no Brasil.

Palavras chaves

ativismo institucional, redemocratização, arte contemporânea

Abstract

This research is based on the hypothesis that during the re-democratization a new type of artistic activism was developed, institutional activism. Which, by having an effective impact in the process of institutional reformulation and in the policies for the visual arts, differs from the activism strategies commonly associated with the period of the military dictatorship, the *frentismo* - when a group of artists unite to problematize and / or oppose to a given situation - and the activism of the work, when the artistic work is inseparable from its link with the politician. Thus, this strategy of artistic intervention is directly connected to three questions: the relation of the visual arts to the authoritarian state in post-1974; the process of institutionalization of the visual arts along the redemocratization and the development of a horizon of intelligibility for contemporary art in Brazil.

Key words

institutional activism, redemocratization, contemporary art

Apresentação	08
1. A ditadura militar e o campo cultural	12
<i>O Conselho Federal de Cultura; O regime militar e o campo cultural politizado; O regime militar e o campo cultural politizado no pós-74</i>	
2. O Estado como espaço para a atuação dos agentes do campo cultural politizado durante a redemocratização	48
3. As artes visuais e a redemocratização	73
<i>O ativismo institucional; Em busca de um circuito para a arte contemporânea, Em busca de um novo paradigma para se pensar a arte brasileira, moderna e contemporânea</i>	
4. Em busca de uma contexto para a arte contemporânea	139
<i>Escola Brasil;; Malasartes; ABAPP; Nervo Optico; Espaço N.O.; CONTEXTO; PAUBRASIL; Comissão de Planejamento Cultural/Sala Experimental MAM-RJ</i>	
5. O ativismo institucional em ação	182
<i>Escola de Artes Visuais do Parque Lage; NAC/UFPB; Setor de Multimídia do NAC/UFRN; Espaço ABC; INAP/Funarte</i>	
6. Considerações finais	250

Apresentação

Ao longo dos anos 1970, a precariedade das instituições do meio de arte, bem como o fato do mercado pouco promover, institucionalizar e difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas fundamentou uma percepção – por parte de artistas vinculados a essa vertente – de que era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções. Esse entendimento foi potencializado quando se iniciou o processo de abertura política e o regime militar buscou, por meio de uma ampliação significativa dos investimentos no âmbito cultural, se aproximar dos segmentos artísticos e intelectuais de oposição, alargando as possibilidades de atuação e participação institucional desses atores no processo de redemocratização.

Em um contexto marcado pela rearticulação e o empenho dos setores progressistas na reorganização da sociedade e na remodelação das esferas institucionais, artistas visuais e críticos de arte, muitos dos quais recém chegados ao Brasil, começam a se rearticular e a pensar criticamente os aspectos políticos, ideológicos e financeiros presentes nas relações estabelecidas entre as instituições da arte e o mercado. Nessa conjuntura de rearticulação começa a ser desenvolvido um *contexto de sociabilidade artística contemporânea*, no interior do qual o sistema da arte e o papel de seus agentes e instituições são reexaminados criticamente. Esse interesse em questões que extrapolavam a linguagem – a obra em si – expressaria uma nova sensibilidade política nas artes visuais. A qual, se por um lado se distanciava do político em sentido partidário, por outro politizava e compreendia de maneira interdependente todas as instâncias do circuito de arte.

A percepção da arte como parte de um sistema de correlações aliada à necessidade, percebida como uma urgência, de intervir no circuito e abrir espaço para a arte contemporânea, culminará no desenvolvimento de uma definição, intrinsecamente política e operacional, para o ‘ser contemporâneo’. Este não residiria apenas na linguagem, no trabalho de arte em si, mas também em certo tipo de posicionamento diante do circuito de arte. Ao artista contemporâneo caberia estabelecer novos modos de ação, capazes de instituir um contexto possível para suas produções. Esse entendimento operacional está diretamente relacionado com a redefinição do lugar social do artista e com a incipiente produção de uma autoimagem ou formação de uma identidade ‘artista contemporâneo’, a qual, naquele momento, se associava aos artistas que buscavam intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos. Ou seja, artistas que estavam comprometidos com a estruturação de uma base institucional mínima para suas produções.

Esse entendimento, nos ajuda a compreender porque ao longo dos anos 1970/1980, a maioria dos artistas associados à linguagem contemporânea, não assume qualquer posição ‘anti’ institucional, nem se recusam a expor em galerias comerciais e museus oficiais de maneira definitiva. As recusas aconteciam de maneira pontual. De um modo geral, marcavam um posicionamento de defesa da produção artística contemporânea e buscavam explicitar tentativas de neutralização, manipulações críticas, dirigismos

institucionais e/ou mercadológicos em exposições, mostras, salões e prêmios.

Diante da necessidade de reformular o sistema e torná-lo mais receptivo às práticas experimentais e ao contemporâneo em artes visuais, a articulação dos artistas associados à essas linguagens culminará na formação de uma *'frente' contemporânea de ação*, a qual, fundamentada por afinidades afetivas e eletivas, foi dinamizada e potencializada por meio da instauração de uma rede que conectava *contextos de sociabilidade artística contemporânea* em diversas regiões brasileiras. Desse modo, os integrantes dessa *'frente' contemporânea de ação*, muito embora também estivessem motivados por interesses pessoais – veicular e debater suas próprias produções – fundamentavam suas atuações em debates, conceitos e estratégias de intervenções que tinham como propósito comum tanto abrir espaços para difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade dessas produções.

Quando as estratégias de intervenção no circuito artístico aconteciam fora das esferas governamentais culminavam na criação de espaços que muito embora se posicionassem 'à margem' são melhores compreendidos quando pensados como proposições que surgiam no e a partir do meio de arte vigente, buscando instaurar nesse circuito, e não à margem dele, um espaço para a produção contemporânea. Caso do Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (1970-1974), da revista *Malasartes* (1975-1976); da ABAPP (1977-), a Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978) e a Sala Experimental (1975-1978) no MAM-RJ, o Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (c.1975-), o Nervo Optico (1976-1978) e o Espaço N.O. (1979-1982).

Essas estratégias de intervenção buscaram instaurar uma zona de sociabilidade; de formulação e enunciação de um debate crítico especializado; e de circulação da produção associada às linguagens contemporâneas, ou seja, buscaram construir no circuito de arte vigente um contexto para a arte contemporânea e seus agentes. Em todos os casos citados, observa-se uma preocupação com aspectos da profissionalização e em legitimar o artista contemporâneo como um enunciador e formulador de um pensamento especializado em arte. Do mesmo modo, nessas iniciativas, existia uma aguçada consciência de que era importante estruturar o meio de arte e essa estruturação passava, necessariamente, pela reformulação das instituições (crítica, museu, galerias, espaços de formação, etc) existentes. Portanto, quando se abriu a possibilidade para atuar nas esferas institucionais, os artistas não se eximiram do compromisso tacitamente estabelecido no contexto de sociabilidade artística contemporânea e buscaram, no pequeno espaço que lhes cabiam nessas esferas, abrir um espaço para suas produções.

É justamente nesse momento que o Estado autoritário, abre a possibilidade para que agentes do meio das artes visuais pudessem atuar, inclusive ocupando postos decisórios, em instituições e órgãos culturais. Diante desse quadro, ao longo da redemocratização, vai se fortalecendo a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições 'oficiais' – instâncias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria o desenvolvimento e implementação de políticas culturais para as artes visuais, mas também forneceria os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea.

Desse modo, a partir de 1975, começa a se fortalecer a associação da atuação institucional com os esforços de reformulação do sistema de arte, culminando no desenvolvimento de uma nova estratégia de interferência no âmbito das artes visuais: o *ativismo institucional*. Por meio do qual, mais do que criar um contexto, os artistas buscaram assegurar a institucionalização da arte contemporânea. Uma das primeiras estratégias de ativismo institucional foi implementada por Rubens Gerchman em 1975. Fundamentalmente comprometido com a produção e a condição do artista na contemporaneidade, Gerchman converte o antigo Instituto de Belas Artes na Escola de Artes Visuais, um espaço que tinha no convívio e na experimentação o principal método pedagógico para a produção em arte contemporânea.

Em 1979, poucos meses após o término da gestão de Gerchman, o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba – projeto viabilizado pela Funarte e concebido por Paulo Sérgio Duarte e por Antonio Dias – é inaugurado com a mostra *EAV, espaço de resistência, espaço de emergência* organizada por Rubens Gerchman para marcar o encerramento de sua gestão no Parque Lage. A criação do NAC/UFPB pode ser considerada como uma das primeiras estratégias de ativismo institucional no âmbito das políticas federais. O Núcleo, além de abrir um espaço na UFPB para abrigar, difundir e fomentar a produção e a reflexão em arte contemporânea, funcionou como um centro de sociabilidade e experimentalismo artístico em João Pessoa, agregando artista de várias partes do Brasil e, sobretudo, de Natal e Recife. Em 1983, um assíduo frequentador do NAC/UFPB, o artista Jota Medeiros, propõe à Funarte a criação do Setor de Multimídia do NAC/UFRN, por meio do qual buscará institucionalizar um campo discursivo e prático para arte multimídia na Universidade. Nesse meio tempo, Paulo Sérgio Duarte, após implementar o NAC/UFPB, retorna ao Rio de Janeiro e propõe à Funarte o projeto *Arte Brasileira Contemporânea*, culminando, em 1980, com a criação do Espaço ABC. Com o Espaço ABC, pela primeira vez a Funarte, criada em 1975, assegurava um espaço voltado exclusivamente para a arte contemporânea e suas questões. A experiência é bem sucedida e Duarte assume, a partir de 1981, a direção do INAP. Nesse momento, tem início uma reformulação institucional que, apoiada no trabalho de integrantes da frente contemporânea, efetivamente insere a arte contemporânea nas políticas federais. Iniciativa que será consolidada nas gestões subsequentes de Paulo Herkenhoff (1983-1984); Luciano Figueiredo (1986-1987) e Iole de Freitas (1985-1986/1987/1989). É essa história que contaremos a seguir.

*É necessária a convicção de que você viu coisas que merecem ser contadas.
E a humildade para deixar claro que o que você conta não é nunca a história.
É a sua história.*

Kenneth Frampton

A ditadura militar e o campo cultural

A ruptura no plano da racionalidade ocorre quando o agente está capacitado para modificar o meio em que atua, apresentando no seu comportamento um fator volitivo criador de um novo contexto. O campo possível amplia-se e a racionalidade passa a requerer uma visão mais abrangente da realidade. Assumindo a criatividade, o agente impõe a própria vontade, consciente ou inconscientemente, àqueles que são atingidos em seus interesses pelas decisões que ele toma. Implícito na criatividade existe, portanto, um elemento de poder. (...) Constitui, evidentemente, uma forma de poder a capacidade de iniciativa, criatividade e dependência desses agentes privilegiados que modificam o contexto em que atuam ou evitam que outros o modifiquem contra seus interesses.

Celso Furtado

De um modo esquemático, pode-se identificar o desenvolvimento de quatro tipos principais de ações praticadas pelo regime militar no campo cultural durante o período de 1964 a 1985: censura e monitoramento dos agentes e do campo cultural politizado; fomento a determinado tipo de produção cultural; investimentos em infraestrutura voltados à consolidação de uma indústria cultural transnacional; criação de órgãos voltados para o setor cultural. Muito embora a ênfase das políticas estatais pudesse recair em uma ou outra vertente, é possível considerar que essas ações ocorreram de modo simultâneo ao longo de todo o regime (FERNANDES, 2013; 2006). Logo, é plausível considerar que, apesar de o regime não ter formalizado preceitos ou programas estéticos, ele nunca desconsiderou o campo cultural em seus planejamentos, direcionando para esse setor tanto políticas propositivas quanto repressivas.

Em seus aspectos políticos e ideológicos, a intervenção que o Estado autoritário promoveu no campo cultural tanto esteve associada ao projeto desenvolvimentista¹ quanto atualizou certas matrizes ideológicas do projeto modernista implementado durante o Estado Novo, sobretudo as noções de brasilidade e a mitologia verde-amarelo² (MAIA, 2012; BARBALHO, 2000; FICO, 1997). Possuindo ainda uma correlação com a ideologia da Integração e Segurança Nacional elaborada pela Escola Superior de Guerra (SILVA, 2001).

De um modo geral, a cultura, compreendida a partir de um viés essencialista e instrumental, era percebida como mais um mecanismo para assegurar a identidade, integração, unidade nacional e a modernização cultural do País (FERNANDES, 2013; BARBALHO, 2007; 2000; SILVA, 2001; ORTIZ, 1985; MICELI, 1984). Nesse sentido, como demonstra Alexandre Barbalho (2000), em consonância com as teses de Renato Ortiz (1985; 1989), as relações do Estado autoritário com o campo cultural se desenvolveram no espaço entre a necessidade de se preservar e enaltecer um passado (tradição) e a urgência de modelar um futuro (modernização).

Nesse processo, o nacionalismo dos anos 1930 foi retomado e associado à “perspectiva de um mercado de bens simbólicos unificado e de uma nação integrada cultural e politicamente” (BARBALHO, 2000, p. 75-76). Acrescentando-se, pós-1964, à busca e defesa da identidade nacional o discurso anticolonialista e anti-imperialista, o qual também pretendia, na avaliação de Isaura Botelho “contrabalançar o risco de descaracterização embutido na modernização do país e na ampliação descontrolada do mercado cultural, onde era forte a presença de interesses multinacionais” (BOTELHO, 2000, p. 41).

Esse duplo enfoque – muitas vezes conflitante, nunca excludente – se materializará nas duas principais vertentes propositivas da atuação do Estado autoritário no âmbito cultural: uma patrimonialista, conservadora, e outra executiva, modernizadora; ambas, em maior ou menor medida, ancoradas em ideais do projeto

¹ As relações entre cultura e desenvolvimento foram examinadas com rigor nas sete teses sobre a cultura brasileira propostas por Celso Furtado (2012, p. 29-42) em “Que somos?”, conferência proferida no I Encontro Nacional de Política Cultural realizado em Belo Horizonte em 23 de abril de 1984. Ainda a esse respeito conferir “Criatividade cultural e desenvolvimento dependente” (FURTADO, 2012, p. 43-50). Os dois textos foram compilados junto com outros ensaios nos quais Furtado repensa a ideia de desenvolvimento a partir de sua integração com a cultura e a cidadania. Cf. FURTADO, Celso. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura** (org. Rosa Freire d’Aguar Furtado). Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional de Celso Furtado, 2012. (Arquivos Celso Furtado; v. 5).

² Acerca do verde-amarelismo como mito fundador da nação brasileira, ver: CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

modernista iniciado a partir dos anos 1920. Para implementar essas duas orientações, identificamos dois perfis, com entendimentos distintos no corpo burocrático condutor das políticas culturais até meados dos anos de 1970. Um intelectual-conservador, outro técnico-liberal, cada um dos quais, atuando como grupos distintos de interesse, disputava tanto os recursos financeiros como a hegemonia na definição e implementação das políticas culturais no interior do MEC³.

A orientação executiva foi implementada por um grupo de técnicos, caracterizados por Barbalho como “administradores profissionais”. Os quais, ainda segundo o pesquisador, “apresentavam uma ligação mais orgânica com a ideologia do regime” (BARBALHO, 2000, p. 78) e tinham como tarefa resolver o “problema da relação entre Estado, cultura e desenvolvimento, entre Governo, arte e mercado” (BARBALHO, 2000, p. 77). Atuando dentro da lógica de mercado, esses administradores valorizaram a distribuição e o consumo, associando-os ao discurso de democracia. Dessa perspectiva, democratizar a cultura significava ampliar o consumo de bens culturais (BARBALHO, 2000).

Já o viés patrimonialista foi conduzido por um conjunto de renomados intelectuais com profícua produção no campo cultural, considerável experiência na burocracia estatal e trânsito e poder político no MEC. Caso, por exemplo, de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Rachel de Queiroz, João Guimarães Rosa. As ações e políticas dessa vertente foram sistematizadas a partir da criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966. Como um dos objetivos dessa investigação é compreender as relações estabelecidas entre agentes do campo artístico-cultural com o estado autoritário e, considerando-se ainda que essa pesquisa propõe que ocorreu uma modificação no perfil dos agentes que atuarão nos quadros culturais no pós-1974, alguns pontos serão destacados em relação ao Conselho Federal de Cultura.

O enfoque no CFC se justifica ainda na medida em que este órgão foi conduzido por atores do campo intelectual e cultural, o que nos ajudará a enfatizar as especificidades de dois momentos nos quais se abriu a possibilidade para que intelectuais e artistas, operando com certos limites, definissem e conduzissem as políticas culturais do Estado autoritário: em 1966, com a consolidação do golpe civil-militar⁴ e a criação do Conselho Federal de Cultura, e a partir de 1974, com o início do processo de redemocratização e com a criação da Funarte.

³ A partir de 1975, constitui-se um terceiro grupo em torno do projeto cultural concebido e conduzido por Aloísio Magalhães, primeiramente à frente do Centro Nacional de Referência Cultural (1975-1979) e depois como secretário de cultura do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), quando funde o CNRC ao IPHAN. No entanto, como ele se desenvolve ao longo da redemocratização, não se justifica abordá-lo nessa pesquisa. Acerca da trajetória institucional de Aloísio Magalhães, conferir FERREIRA, Luiza de Cavalcanti Azeredo. **E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil (1975-1979)**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado) – UFF, ICHF, Departamento de História, 2015. Conferir ainda ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

⁴ O termo ditadura civil-militar foi utilizado por Carlos Fico na análise que realizou sobre a historiografia da ditadura brasileira em **Além do golpe**, obra em que apresentou as teses de René Armand Dreifuss e Daniel Aarão Reis Filho. Dreifuss descreveu em detalhes as atividades das organizações empresariais Ipes (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), que teriam promovido uma campanha ideológica contra o governo Goulart e apoiado o golpe como meio para alcançar objetivos financeiro-industriais multinacionais. O golpe seria a “culminância de um movimento civil-militar”. Daniel Aarão Reis Filho enfatizou que o golpe reforçaria a “hegemonia do capital internacional”, ponderando, porém, a capacidade do Ipes/Ibad de conduzir o processo histórico. Sendo assim, Fico reconheceu o “golpe civil-militar”, mas entendeu, contudo, que “não se pode descuidar da crescente militarização posterior do regime”, com a progressiva institucionalização do aparato repressivo e sucessivas levadas de militares assumindo cargos em agências governamentais. Teria sido implantado no Brasil, portanto, um “regime militar” (ou ditadura militar). Os termos justificados pelo historiador foram adotados nesta pesquisa. Sobre o referido tema, ver: FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 38.

Além disso, tomando como referência o perfil e a linha de atuação dos intelectuais à frente do CFC, espera-se construir uma base de comparação que nos auxilie a compreender com mais precisão as modificações ocorridas tanto no perfil dos intelectuais/artistas que atuaram no campo institucional estatal quanto as reformulações ocorridas nas orientações das políticas de Estado para as artes visuais no pós-1974.

1.1. O Conselho Federal de Cultura

O Conselho Federal de Cultura⁵ iniciou suas atividades em janeiro de 1967. O órgão, com sede na cidade do Rio de Janeiro, foi estruturado em quatro Câmaras – Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e uma Comissão de Legislação e Normas, encarregada de apoiar nos assuntos relacionados a portarias, anteprojeto, leis ou resoluções. As Câmaras foram definidas “conscientemente pelos conselheiros de acordo com as áreas consideradas essenciais na composição da ‘cultura nacional’, reunindo personagens de proeminência de cada especialidade” (MAIA, 2012, p. 153).

De 1967 a 1975, o Conselho foi presidido, respectivamente, por Josué Montello (1967-1968), Arthur Cezar Ferreira Reis (1969-1972) e Raymundo Moniz de Aragão (1973-1974). Nas Câmaras, teve como membros:

Letras	Patrimônio	Artes	C. Humanas
Adonias Aguiar Filho (presidente)	Afonso Arinos de Melo Franco (presidente)	Clarival do Prado Valladares (presidente)	Arthur Cezar Ferreira Reis (presidente)
Cassiano Ricardo	Hélio Vianna	Ariano Suassuna	Augusto Meyer
João Guimarães Rosa	Dom Marcos Barbosa	Roberto Burle Marx	Djacir Lima Menezes
Moysés Vellinho	Pedro Calmon	Armando Sócrates Schnoor	Gilberto Freyre
Rachel de Queiroz	Raymundo Castro Maya	José Cândido de Andrade Muricy	Gustavo Corção
Josué Montello	Rodrigo Mello Franco de Andrade	Octávio de Faria	Manuel Diegues Júnior

Fonte: MAIA, 2012; COSTA, 2011; CALABRE, 2006

Apesar de seu regimento lhe atribuir um caráter normativo, consultivo e fiscalizador, o CFC recebeu uma dotação orçamentária que o possibilitou operar como um órgão executivo na organização das ações culturais no âmbito federal, sendo, até início dos anos 1970, o responsável pelas ações culturais do MEC

⁵ O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado por meio do decreto-lei n.º 74 de 21 de novembro de 1966 e instalado a partir do decreto n.º 60.237, de 17 de fevereiro de 1967. Funcionou até 1990, muito embora a partir dos anos 1970, com a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e de outras instituições culturais dentro da estrutura do MEC, tenha paulatinamente diminuído sua esfera de atuação e influência. Acerca do CFC, ver: MAIA, 2012; COSTA, 2011; PAZ, 2011.

O Conselho tornou-se encarregado da distribuição das verbas; do financiamento de instituições públicas e privadas do setor cultural; do assessoramento ao ministro da Educação e Cultura; da definição das áreas de atuação do Estado; da realização de convênios com instituições culturais; da elaboração de regulamentos e resoluções; da organização de campanhas nacionais de cultura; e da defesa do patrimônio cultural. Ainda no regimento do Conselho ficaram definidas as linhas de atividades e as instituições a elas relacionadas: as instituições nacionais de cultura do MEC; as instituições estaduais de cultura; os setores culturais das universidades; e os institutos particulares reconhecidos pelo Conselho como de utilidade pública” (MAIA, 2012, p. 92)

Analisando as posturas político-ideológicas adotadas pelo CFC, Tatyana Maia propõe que sua criação, “observando as especificidades do período”, respondia “ao projeto modernista, iniciado nos anos 1920 e vitorioso no interior do aparelho estatal nos anos 1930” (MAIA, 2012, p. 30).

Para demonstrar a validade desses argumentos, Maia defende duas hipóteses. Primeiro que o CFC “é o resultado da ação de seus intelectuais no universo político e cultural, desde a década de 1920, incorporando as propostas dos modernistas conservadores atuantes no interior do MEC, especialmente, durante o Estado Novo (1937-1945)”. Segundo, “o civismo será o suporte teórico utilizado para a execução das políticas culturais elaboradas pelo CFC”, ou seja, existia um entendimento de que uma das funções prioritárias da cultura era tornar os cidadãos brasileiros conscientes de valores nacionais (MAIA, 2012, p. 29).

Desse modo, o projeto levado a cabo pelos intelectuais do CFC, embora contemplasse valores caros ao regime, seria, de acordo com Maia, “mais bem compreendido à luz das orientações teóricas e políticas do grupo e de suas inter-relações com os setores concorrentes do MEC” do que com ideologia de Segurança Nacional (MAIA, 2012, p. 28).

No esforço de compreender quais seriam as matrizes ideológicas e teóricas que orientaram as ações e políticas implementadas pelo CFC, Tatyana Maia reconstituiu as redes de sociabilidade e intelectual, assim como as trajetórias institucionais dos membros-fundadores e demais conselheiros. A partir de minucioso levantamento⁶, a autora demonstra como esse Conselho foi ocupado, exclusivamente, por uma elite cultural – com laços políticos, afetivos, ideológicos e profissionais comuns – ligada aos grupos que assumiram o governo no pós-1964 e com larga experiência, trânsito e influência no MEC (MAIA, 2012).

Em sua maioria, esses intelectuais haviam sedimentado sua atuação no campo cultural por meio de uma trajetória profissional intrinsecamente atrelada a esfera pública, mantendo-se atuante “em vários espaços, institucionalizados ou não, reforçando a sua função de dirigentes culturais e controlando os acessos aos lugares de cultura” (MAIA, 2012, p. 56)⁷. No panorama político, os intelectuais do CFC integravam grupos conservadores vinculados à Ação Integralista Brasileira, à União Democrática Nacional e ao Centro Dom Vital.

⁶ Tatyana Maia fez um levantamento minucioso da participação em movimentos políticos e culturais entre 1920 e 1975; dos cargos exercidos na área de competência do Ministério da Educação e Cultura entre 1931 e 1975; das colaborações em periódicos (1920-1975) e das atuações como reitores de universidades de todos os intelectuais que atuaram no CFC no período de 1966 a 1975. Cf. MAIA, 2012, p. 51-55.

⁷ De acordo com Maia, “dos 40 intelectuais que atuaram no CFC entre 1967 e 1975, 12 já eram membros da Academia Brasileira de Letras antes da sua nomeação para o CFC; três conselheiros foram eleitos para a ABL durante sua participação no Conselho; e outros quatro conselheiros foram eleitos após sua passagem pelo CFC. Além de intelectuais vinculados à Academia Brasileira de Letras, 14 conselheiros pertenciam ao quadro social do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro” (MAIA, 2012, p. 62-63). A esse respeito, conferir QUINTELLA, Maria Madalena Diegues. Cultura e poder ou Espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu? In: MICELI, Sergio (org). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 113-134.

Aqueles que participaram do movimento modernista, também pertenciam a correntes de caráter conservador⁸ alicerçadas em matrizes ideológicas como o otimismo, o regionalismo e o nacionalismo (MAIA, 2012).

Muitos desses intelectuais também fizeram parte “de grupos bem articulados no interior do Estado a partir do primeiro governo Vargas (1930-1945)”; tiveram “participação ativa em movimentos organizados como estratégia de inserção nos debates políticos e culturais do país” e possuía uma “crença no papel da ‘tradição’ como valor da modernidade” (MAIA, 2012, p. 44).

Além dessas características comuns, dois outros aspectos nos ajudam a compreender o perfil institucional do CFC e a coesão desse grupo no interior do MEC. O primeiro é que no período de 1967 a 1975, momento de maior atuação do CFC, dos 24 membros-fundadores, “16 conselheiros permaneceram atuantes até 1975” (MAIA, 2012, p. 40), ou seja, mais de 50% dos membros fundadores permaneceram no Conselho até o declínio do órgão. O segundo é a pouca interferência exercida pelo Executivo na definição do quadro de conselheiros. De acordo com Maia, das quarenta indicações ocorridas no CFC entre 1967-1975, “provavelmente, só seis [...] sofreram interferência direta da Presidência da República” (MAIA, 2012, 55).

A partir do exposto, compreende-se como foi possível ao CFC a elaboração e implementação de um projeto cultural, o qual, muito embora contemplasse o ideário do civismo e não contestasse a legitimidade do regime, não pode ser reduzido à ideologia de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra nem associado, exclusivamente, aos ideais desenvolvimentistas do governo militar. Tampouco é possível considerar que esses intelectuais foram cooptados. Pelo contrário, de certo modo estavam dando continuidade a um projeto que por muito tempo esteve no horizonte político ideológico desse grupo.

Nesse sentido, como demonstra Maia, a partir do momento que essa elite intelectual, atuante desde os anos 1930 em órgãos e instituições públicas, encontra “um espaço político propício para se organizar em torno de um órgão centralizador” (MAIA, 2012, p. 133), retomam o projeto modernista implantado durante o Estado Novo. No entanto,

tal projeto modernista entrará em um processo de radicalização nacionalista ao incorporar o ideário cívico propagado durante a ditadura (...). Os intelectuais do CFC adotaram muitos dos programas já executados no Estado Novo (1937-1945), incorporando novas práticas discursivas e adaptando tais programas ao otimismo pregado pela orientação governamental, sob a égide de um valor considerado essencial para a manutenção da nação, o civismo (MAIA, 2012, p. 230-231).

Nesse sentido, o projeto elaborado pelo CFC tinha duas vertentes principais. A primeira, atendia aos objetivos que haviam justificado a criação do Conselho: organizar as políticas culturais do MEC e elaborar um Plano Nacional de Cultura, de modo a assegurar a execução de medidas estruturais consideradas fundamentais para o desenvolvimento, institucionalização e para a realização de políticas sistemáticas na área. Esses objetivos foram documentados respectivamente no *Anteprojeto de Lei do Plano Nacional de Cultura* (1969), que tramitou pelo Congresso mas nunca chegou a ser votado, e nas *Diretrizes para uma política nacional de*

⁸ Nesse sentido, “os intelectuais do CFC atuantes no movimento modernista pertenceram ao grupo Verde-Amarelo [marcado pela influência do movimento regionalista nordestino liderado por Gilberto Freyre] e ao grupo carioca organizado em torno de Festa” (MAIA, 2012, p. 133).

cultura, elaborada pelo Conselho em 1973 e parcialmente incorporada na Política Nacional de Cultura (PNC) em 1975 (MAIA, 2012; CALABRE, 2006; 2007).

Da perspectiva proposta por Maia (2012), esse esforço pode ser pensado como um aprofundamento do processo de institucionalização cultural levado a cabo por vários membros do Conselho nos anos 1930 e enfocou questões macroestruturais e orçamentárias. O intuito era assegurar para o setor cultural a mesma autonomia institucional e financeira que a Educação possuía no Ministério. Perseguindo esse objetivo, apesar do pouco respaldo do Executivo, o CFC manteve uma agenda política permanente em torno da necessidade de criação de um órgão executivo dedicado exclusivamente à cultura. A ideia era a criação de uma secretaria de cultura, ou algum outro órgão com caráter executivo, autonomia hierárquica e orçamentária, “considerado pelos membros do CFC o embrião de um futuro Ministério da Cultura” (MAIA, 2012, p. 99).

Os intelectuais do CFC também se empenharam em criar um Fundo Nacional de Cultura, chegando a encaminhar para o Congresso proposta para estipular no orçamento da União dotação específica para o setor (MAIA, 2012). Do mesmo modo, buscaram centralizar e organizar a ação estatal no âmbito cultural por meio da criação do Sistema Nacional de Cultura que, esperava-se, “organizasse os investimentos estatais e disciplinasse a participação de estados e municípios” (MAIA, 2012, p. 85). Para tanto, o CFC incentivou, muitas vezes condicionando sua existência a liberação de verbas para a região, a criação dos Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura. Esses órgãos atuaram como mediadores nas parcerias e convênios estabelecidos entre a esfera federal e, respectivamente, a estadual e a municipal⁹.

A segunda vertente privilegiada no projeto cultural do CFC, e que nos interessa particularmente por explicitar a dimensão ideológica e política por trás das ações do CFC, redefiniu o papel político da cultura nacional¹⁰ ao incorporar “uma ampla ideia de civismo ancorada nas políticas de proteção do patrimônio cultural brasileiro¹¹” (MAIA, 2012, p. 137). Essa redefinição, culminou no entendimento segundo o qual a “formação de uma consciência cívica” era percebida como “função prioritária das políticas culturais” (MAIA, 2012, p. 29).

Partindo desse pressuposto, o projeto cultural do CFC, além da proteção e do fomento à cultura nacional, voltava-se à formação e conscientização cívica do cidadão, percebido como ator central na defesa dos valores nacionais diante das ameaças provocadas pelas transformações sociais e pelos riscos que estas traziam à unidade e a ordem nacionais.

⁹ De acordo com Lia Calabre, entre 1969 e 1972, o CFC já possuía 273 convênios firmados com governos estaduais e municipais (CALABRE, 2006). Arelados a esse projeto, foram desenvolvidos programas regionais em municípios de pequeno e médio porte, caso das Casas de Cultura. Concebidas como espaços cívicos, as Casas de Cultura, eram um espaço cultural com biblioteca, sala de espetáculos, sala de cinema, auditório para conferências, salas para exposição (MAIA, 2012; COSTA, 2011; CALABRE 2006A; 2006B). Ainda De acordo com a autora, a primeira Casa de Cultura foi implantada no final do ano de 1970 em Lençóis (BA) e, em 1973, “o Conselho havia implantado 17 Casas de Cultura distribuídas pelos seguintes estados: Pará, Acre, Amazonas, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo” (CALABRE, 2006, p. 6).

¹⁰ O conceito de cultura nacional proposto pelo CFC, de acordo com Maia, “compreende a cultura como um patrimônio formado desde o processo de conquista e colonização portuguesa; portanto, definida por aspectos de longa duração e também singulares que permitem a distinção do Brasil em relação às demais nações” (MAIA, 2012, p. 164).

¹¹ Cabe destacar que o CFC ampliou a noção institucionalizada por Rodrigo Mello Franco de Andrade à frente do SPHAN e que era centrada no patrimônio de *pedra e cal*, “incorporando ao conceito hábitos, costumes, danças, modos de agir e pensar, invenções nas áreas científicas e artísticas etc.” (MAIA, 2012, p. 162).

Defender a nação contra as ideologias externas, sobretudo a comunista, combater o inimigo interno e contribuir para a ordem social eram funções essenciais do bom cidadão. Era preciso conscientizá-lo também por meio de programas no setor cultural que enfatizassem a singularidade da nação, seus aspectos estruturais, sua organicidade. (...) A incorporação do civismo como valor máximo do exercício da cidadania garantiria a segurança nacional, fortaleceria o Estado, permitiria o acesso aos benefícios de uma sociedade tradicionalmente pacífica, ordeira e harmônica (MAIA, 2012, p. 231).

O enaltecimento e valorização, a partir dos anos de 1960, do ideário cívico, expressaria, de acordo com Maia, uma radicalização do “espírito nacional” dos anos 1930, o qual, por sua vez, representaria uma incorporação e ampliação pelo Estado Novo da “questão da brasilidade” dos anos 1920. Desse modo, o civismo, como elemento central das políticas e ações do CFC, expressaria tanto uma *continuidade não linear* com o projeto modernista quanto um ponto de convergência com o ideário político da ditadura militar (MAIA, 2012).

O civismo, ideário-chave durante a ditadura civil-militar, foi incorporado aos discursos e às ações políticas dos intelectuais atuantes no CFC por meio da associação do civismo, ideário político por excelência, à noção de cultura. Para os intelectuais do CFC, a elaboração de políticas culturais sistemáticas era fundamental na preservação e divulgação do patrimônio cultural e da memória nacional e, para os governos militares, essa visão conservadora e otimista da cultura forneceria as bases da construção do civismo. Assim, o papel da cultura seria realçar os elementos que compõem a nação. A defesa da cultura foi considerada fundamental para a formação de cidadãos conscientes tanto de seu papel de devoção à pátria quanto da necessidade de solidariedade social (MAIA, 2012, p. 173).

Dessa perspectiva, a construção de representações do projeto modernista se expressaria a partir de três ideias-forças presentes no intervalo de 1920 a 1975: a “questão da brasilidade” (1920), o “espírito nacional” (1930) e o “civismo” (1960-1975), de tal modo que se antes a função política da cultura era traçar as bases da nacionalidade, agora, além da educação, a cultura despontava como lócus privilegiado para sedimentar a consciência cívica e estimular suas práticas¹². Tendo o ideário cívico como base da nacionalidade, e o discurso otimista¹³ como forma, o CFC desenvolveu ações e políticas que atualizaram práticas cívicas de proteção das tradições e de valorização dos lugares de memória instituídas durante o Estado Novo:

(...) comemoração de efemérides, a criação de suplementos literários, a valorização da cultura popular, a defesa dos conjuntos arquitetônicos como valor histórico, a edição de obras clássicas da literatura etc. O próprio conceito de patrimônio, que será ampliado pelos conselheiros, recuperou as principais ideias-força do período getulista como “tradição”,

¹² Vários Conselheiros do CFC, inclusive, organizaram ou colaboraram com publicações voltadas à formação da consciência cívica. Em 1982, o conselheiro Adonias Aguiar Filho organizou o livro *O Cidadão e o Civismo: Educação Moral e Cívica, suas Finalidades*, do qual participaram, dentre outros, os conselheiros Pedro Calmon e Manuel Diegues Júnior. Os membros do Conselho também atuaram na elaboração e organização do Curso de Atualização dos Problemas Brasileiros, voltados a formar docentes para as disciplinas Estudos dos Problemas Brasileiros e Educação Moral e Cívica (MAIA, 2012). Além disso, se empenharam “na tarefa de divulgação do ideário cívico, seja por meio da incursão no setor educacional, promovendo cursos, propondo projetos cívicos, ou, ainda, na orientação das políticas culturais” (MAIA, 2012, p. 183).

¹³ Acerca da incorporação da visão otimista pelo regime militar e suas especificidades em relação a elaborada e fomentada durante o governo Vargas (1930-1945), ver FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

“passado histórico”, “identidade nacional” e “memória nacional”, demonstrando a manutenção do projeto dos modernistas, ainda que observadas as especificidades do projeto executado pelo CFC nas décadas de 1960 e 1970 (MAIA, 2012, p. 136-137).

A recuperação do passado, fundamental na construção do ‘espírito da nacionalidade’ dos anos 1930, foi articulada no pós-1964 a uma ideia de perda do patrimônio¹⁴. Ao associar o culto ao civismo às políticas de desenvolvimento, proteção, difusão e valorização do patrimônio cultural, o CFC atrelava elementos nacionalistas típicos do período ditatorial a uma política cultural que deveria opor resistência à invasão estrangeira.

A cultura nacional estaria ameaçada pela consolidação da indústria cultural de massas, que introduzia no país elementos estranhos a nossa formação social. Para impedir a descaracterização da cultura nacional que ameaçava a segurança nacional, era fundamental reconstruir uma memória que valorizasse os heróis do passado e os elementos folclóricos, estes últimos compreendidos como manifestações autênticas do “povo” (MAIA, 2012, p. 153).

Ao associar a cultura a noções como patrimônio, civismo e identidade e ao atrelar as políticas culturais às políticas de segurança e de desenvolvimento, o CFC buscou, simultaneamente, evitar a descaracterização da cultura nacional, associar uma outra vertente cultural que não as produzidas pela indústria cultural ao projeto desenvolvimentista e, por fim, fazer um contraponto às novas práticas culturais que vinham se consolidando com os meios de comunicação de massa e com a indústria cultural, produção essa fora do escopo do CFC e fomentada por outros setores no interior do MEC.

Nesse projeto, cabe destacar, o sentido estático, essencialista e naturalizado com o qual o CFC percebia a cultura, ancorado em um discurso conservador e nacionalista, em consonância com elementos discursivos do regime militar. Desse modo, “os intelectuais do CFC vinculavam, até certo ponto, suas proposições às diretrizes gerais do governo, desenhando um cenário favorável à sua atuação e capitaneando recursos políticos fundamentais na consolidação da ação intelectual na gestão pública” (MAIA, 2012, p. 155).

Assim sendo, o projeto levado a cabo pelo CFC foi um importante aporte na construção de imagens ufanistas e para Maia (2012) procurou solucionar três desafios. Primeiro, o desafio político de forjar uma consciência cívica nos cidadãos. Segundo, o desafio ideológico de identificar e forjar uma cultura nacional e, por fim, o desafio institucional: consolidar uma estrutura estatal burocrático-cultural. Esse projeto, cabe destacar, por “desconsidera[r] os debates políticos pujantes naquele período”, de certo modo, legitimava a atuação autoritária do Estado (MAIA, 2012, p. 130).

No projeto do CFC, tanto a ideia de cultura, “centrada na análise dos elementos formadores da nacionalidade” (MAIA, 2012, p. 130), quanto a definição do intelectual e de seu papel social se pautavam por ideias que, embora atualizadas e ampliadas, permaneciam atreladas a nossa tradição modernista. Como

¹⁴ De acordo com Maia (2012, p. 151), o trabalho de enquadramento da memória conduzido pelo CFC, “apoiava-se no projeto estadonovista aplicado ao setor cultural, que buscava alternar a exaltação de grandes vultos e obras com a valorização da arte regional e popular, considerados como elementos de recuperação do passado”.

demonstra Maia, os conselheiros se atribuíam um papel privilegiado na definição e organização dos rumos culturais do país, na criação de suas instituições e formação de seus cidadãos (MAIA, 2012).

Em resumo, pode-se dizer que o esforço do CFC em organizar e institucionalizar a área cultural, pensado a partir de sua relação com desenvolvimento nacional, seria uma contribuição à organização e orientação dos rumos da nação. Do mesmo modo, ao definirem os conceitos e diretrizes da política cultural conectados ao ideário cívico, os intelectuais do CFC tomam para a si a missão de forjar a consciência cívica do cidadão. Nesse processo, o Estado seria o *locus* ideal para viabilizar políticas pautadas por conceitos definidores da nação, com foco na defesa e valorização do passado como elemento autêntico e singular da cultura brasileira e como mecanismo para a compreensão e representação da nacionalidade (MAIA, 2012). A partir do exposto, percebe-se que a atuação desses agentes estava claramente orientada, política e ideologicamente, por uma ‘missão’ de implementar um projeto cultural que assegurasse a consolidação, proteção e valorização de uma cultura nacional, o desenvolvimento e modernização do âmbito cultural nacional e a valorização do civismo como marca decisiva do ‘ser’ brasileiro (MAIA, 2012).

Na avaliação de Maia, “esse projeto modernista, notadamente conservador” (MAIA, 2012, p. 230), teria começado a se esgotar a partir dos anos 1970, momento no qual tanto Marcos Napolitano (2014) quanto Maia (2012), consideram que o “longo, permanente e nunca concluído” (NAPOLITANO, 2014) projeto modernista se exaure.

O projeto político inaugurado pelos modernistas-conservadores no interior do MEC, na década de 1930, apresentava fortes sinais de esgotamento no final da década de 1970, mostrando-se incapaz de absorver as novas demandas surgidas com a complexificação do setor cultural, afinal, “se a questão modernista era o caráter do homem brasileiro, agora a questão se atém ao produto brasileiro”. O projeto modernista, notadamente voltado para a promoção de políticas centralizadoras e elitistas, manteve-se alheio ao processo de diversificação dos produtos culturais e à pressão de diversos grupos pelo acesso ao financiamento estatal. Isso possibilitou o surgimento de novos agentes, dentro e fora do Ministério da Educação e Cultura, que no jogo político se diferenciavam do grupo anterior valorando-os negativamente de patrimonialistas, ao significar as ações dos velhos modernistas como promotoras apenas da conservação do patrimônio de pedra e cal (MAIA, 2012, 223).

Nesse contexto, o CFC “não tinha mais legitimidade política e administrativa para organizar as políticas culturais brasileiras” (MAIA, 2012, p. 223). A vertente executiva, acompanhando a consolidação da indústria cultural e a mercantilização do campo cultural como todo, foi paulatinamente assumindo o protagonismo. O deslocamento da ênfase ‘preservacionista’ para a ‘executiva’, como mencionado, se consolida quando tem início o processo de redemocratização brasileira, durante o governo do general-presidente Ernesto Geisel (1975-1979), com a implementação da Política Nacional de Cultura (PNC) pelo MEC (MAIA, 2012; BOTELHO, 2000). Como observa Maia, a partir da PNC “a correlação de forças políticas no interior do MEC havia mudado” (MAIA, 2012, p. 224).

A Política Nacional de Cultura afastou-se das políticas de proteção do patrimônio tal como preconizadas pelo Conselho, invertendo a ordem das prioridades. A nova PNC destacava como objetivo maior das políticas culturais a promoção da cultura e sua diversidade, o

investimento nas áreas de produção e difusão cultural, ainda que reconhecesse a importância do patrimônio. Mantinha-se a percepção da cultura como definidora da identidade nacional, sendo considerada fundamental na manutenção do binômio desenvolvimento-segurança nacional. Contudo, as ações em defesa do patrimônio cultural foram limitadas pelo documento. A própria noção de proteção do patrimônio e a função do passado nas políticas culturais sofreram profundas alterações (MAIA, 2012, p. 226).

É nesse momento, como parte das políticas distensionistas do presidente-general Geisel, que se abre a possibilidade para que um outro grupo de agentes culturais, os quais mantinham uma relação crítica e declarada de oposição ao regime, passasse a atuar nas esferas estatais.

1.2. O regime militar e o campo cultural politizado

Como demonstrado anteriormente, o regime militar, apesar de não ter criado um programa estético, desenvolveu políticas propositivas no campo cultural, as quais, não se deve esquecer, foram acompanhadas por ações e políticas repressivas. As quais, via de regra, se voltaram para os atores e para o campo cultural politizado contrários ao regime e podem ser sintetizadas em três momentos principais, cada um dos quais com configurações específicas.

De 1964 a 1968, durante o governo do general-presidente Castello Branco, as ações conduzidas pelo regime, em seus aspectos repressivos, buscaram, sobretudo, desarticular os vínculos que as oposições – organizadas em movimentos culturais politizados – possuíam com a massa operária e camponesa (NAPOLITANO, 2011; SÜSSEKIND, 2004; FRANCO, 1995; SCHWARZ, 1978). Nesse sentido, para fazer um contraponto ao circuito cultural, escolar-universitário, baseado em um ideário ‘esquerdista’ e revolucionário, o regime desenvolveu duas ações principais.

A primeira, conduzida pelos técnicos executivos do MEC, estava em consonância com o projeto desenvolvimentista e modernizador do regime e se voltava para o fortalecimento da indústria cultural. Nessa vertente, o expansionismo cultural do governo – expresso nos massivos investimentos em infraestrutura para as telecomunicações – tinha o espetáculo como tática (SÜSSEKIND, 2004) e buscou estabelecer um circuito nacional de “cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial” (RUBIM, 2007, p. 21). O qual, na análise de Sússekink, deveria fornecer um outro interlocutor – a televisão – e o desenvolvimento de uma outra estética – a do espetáculo – para as massas (SÜSSEKIND, 2004). A segunda, implementada pelos intelectuais à frente do CFC, buscou enaltecer a identidade nacional e o civismo por meio do incentivo a práticas culturais despolitizadas, valorização da tradição e do patrimônio cultural.

Até 1968, a produção cultural politizada, de caráter notadamente oposicionista, com obras marcadas pelo conteúdo político, engajado e que tentava opor resistência à ditadura pôde se desenvolver com relativa autonomia desde que restrita aos setores médios (NAPOLITANO, 2011; FRANCO, 1995; SCHWARZ, 1978). Apesar de circunscrita, as práticas culturais e artísticas politizadas conseguiram assegurar uma hegemonia no campo cultural (SCHWARZ, 1978) e mesmo sob monitoramento dos órgãos de repressão, “denunciavam as

ações arbitrárias promovidas pelo governo e mantinham o engajamento e a militância políticos na arte” (MAIA, 2012, p. 38). Como observa Heloísa Buarque de Hollanda, a produção cultural no período pós-64, de um modo geral,

estará marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 1981, p. 17).

No âmbito das artes visuais, no período de 1964 a 1968, a resistência ao regime se expressou, sobretudo, por um desejo de se constituir uma vanguarda nacional atuante e engajada no contexto político e artístico por meio da crítica ao regime político vigente e às instituições da arte (os museus, o mercado e a crítica), culminando em uma produção que “elaborava radicalmente o problema político sem abdicar de uma investigação da forma contemporânea” (DUARTE, 2005, p. 142). O ideário ético-político-estético vigente no período também se evidenciou em conceituações como “geração tranca-ruas”¹⁵, contra arte¹⁶, “geração Al-5”¹⁷ e “arte de guerrilha”¹⁸ empregadas por críticos e artistas na tentativa de dar unidade e, ao mesmo tempo, distinguir uma vasta e diversificada produção que, de acordo com crítico Francisco Bittencourt (1970) desmantelava “todos os cânones que regem as artes plásticas tradicionais” e foram difundidas em mostras como Opinião 65, Opinião 66, Proposta 65, Proposta 66, Nova Objetividade Brasileira (1967), Arte no Aterro (1968) e tantas outras.

Sobretudo a partir de 1968, com o Ato Institucional n. 5, o campo cultural politizado, por sua configuração marcadamente crítica e engajada, passou a ser vigiado, reprimido e censurado. Entre 1968-1974, durante os governos dos generais Costa e Silva e Médici, a relação do Estado com o âmbito cultural e seus agentes foi alterada significativamente. A intervenção do Estado autoritário no meio cultural a partir desse momento se associava cada vez mais a um “terrorismo cultural”¹⁹. As práticas de censura, incidindo na “especificidade da obra mas não na generalidade da sua produção” (ORTIZ, 1985, p. 89), foram incorporadas como principal instrumento da política de Estado.

No meio das artes visuais, em 1967 a censura militar no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília e na IX Bienal de São Paulo expressa a intervenção mais direta do regime em exposições e instituições de arte. Um ano depois, em 1968, a Bienal da Bahia foi fechada e uma exposição de arte brasileira – organizada pelo crítico Jorge Romero Brest – no Instituto Torcuato di Tella, em Buenos Aires, também foi cancelada pelo

¹⁵ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do Al-5 hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1986.

¹⁸ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 169-178. (Originalmente publicado em *Revistas Vozes*, Rio de Janeiro, jan./fev., 1970.)

¹⁹ A expressão apareceu, pela primeira vez, no artigo “Terrorismo cultural”, publicado por Nelson Werneck Sodré na revista *Civilização Brasileira* em 1965. No texto, Sodré faz um levantamento das perseguições e punições arbitrárias promovidas pelo Estado no meio cultural. Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. Terrorismo cultural. Revista *Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 1, p. 329-303, p. 254, mar. 1965.

governo. Pouco tempo depois desses episódios, a exposição organizada no Museu de Arte Moderna (RJ) com as obras selecionadas para a VI Bienal de Jovens de Paris foi suspensa e a representação brasileira na Bienal de Paris foi cancelada. A crescente censura e repressão no meio das artes visuais repercutiu internacionalmente culminando no boicote internacional da X Bienal de São Paulo em 1969 (SCHOREDER, 2013)²⁰.

Ainda nesse período, como demonstra Dária Jaremtchuk (2014), o posicionamento político e a produção de determinados artistas foram acompanhados de perto pelo Serviço Nacional de Informação. O SNI, quando solicitado, fornecia aos órgãos oficiais relatórios com informações detalhadas sobre a movimentação de atores do meio das artes visuais. Um exemplo desses procedimentos pode ser encontrado nos históricos das artistas Marília Rodrigues e Maria Bonomi elaborados pelo SNI em 1969 e localizados por Jaremtchuk (2014) no Arquivo Nacional de Brasília. A primeira, era descrita como

simpatizante comunista. Esquerda ativa. Assinou manifesto de agitação pró Universidade de Brasília, Hélio Fernandes e Oscar Niemeyer. Assistente do Instituto Central de Artes da UnB. Figurante de uma relação de professores demissionários da UnB, em 18 out. 67, em solidariedade a outros professores demitidos pela Reitoria²¹.

Já sobre a segunda, a autora localizou o seguinte parecer

Xilógrafa. Pintora. Assinou manifesto pela liberdade de Enio Silveira. Assinou manifesto, em São Paulo, condenando a nova Constituição. Assinou manifesto de repúdio à Lei de Imprensa. Incluiu seu nome em um abaixo-assinado conclamando o povo a unir-se contra o governo que coagia o Congresso. Esquerda atuante²².

Casos de perseguição, prisão política e exílio forçados também ocorreram. Em 1970, o artista Carlos Zílio – que desde 1968 vinha se dedicando exclusivamente à luta política, sendo filiado, entre 1969 e 1970, ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) – foi baleado em confronto de rua e detido, cumprindo dois anos e meio de prisão no DOI-CODI (FREITAS, 2004). Em 1971, tanto Mário Pedrosa quanto Ferreira Gullar, dois dos mais influentes intelectuais do meio das artes visuais, são forçados ao exílio, retornando apenas em 1977.

Como atestam essas situações, a pesquisadora Flora Sússekind propõe que no período de 1968 a 1974 o Estado autoritário desenvolveu “políticas de supressão”: “expurgos de professores e funcionários, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões” (SÜSSEKIND, 2004, p. 28). Culminando no deslocamento da “estratégia de produção de uma estética espetacular para uma política repressiva, de contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica” (SÜSSEKIND, 2004, p. 33). Paralelo às ações repressivas, o regime continuou investindo, via CFC, no tripé cultura-identidade-

²⁰ Para uma análise pormenorizada da censura nesses eventos, conferir SCHOREDER, 2013. Acerca do boicote da Bienal, conferir a dissertação: SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. São Paulo, 2011, 189 p. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes/USP, 2011. Ver também JAREMTCHUK, 2014. Para uma análise do contexto, ver FREITAS, 2013 e CALLIRMAN, 2013.

²¹ GABINETE DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA - Serviço Nacional de Informação. Assunto: Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr 69, s. p.. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69. Apud JAREMTCHUK, 2014, p. 10.

²² GABINETE DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA - Serviço Nacional de Informação. Assunto: Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr 69, s. p.. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69. Apud JAREMTCHUK, 2014, p. 10.

civismo e em políticas patrimonialistas e preservacionistas.

Ainda nesse período, como desdobramento da violenta repressão e censura, o meio artístico é desarticulado²³. Importantes intelectuais e produtores culturais deixam o país. No meio das artes visuais, nem todos os deslocamentos podem ser enquadrados como exílios políticos, uma vez que a maioria dos agentes que deixaram o país “não estiveram oficialmente impossibilitados de retornar ao Brasil” (JAREMTCHUK, 2014, p. 2). Considerando essa peculiaridade, a pesquisadora Jaremtchuk, propõe o uso da expressão “exílio artístico” para denominar as saídas de artistas e atores do meio das artes visuais que estariam relacionadas tanto com “matizes histórico-políticos do exílio quanto [com] singularidade do meio das artes” (JAREMTCHUK, 2016, p. 284). Nesses casos, como propõe a pesquisadora, além de fatores relacionados diretamente à situação política vigente, “a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as “políticas de atração²⁴ dos Estados Unidos” também contribuíram para impulsionar a saída de uma parcela significativa de artistas e críticos de arte durante a ditadura militar (JAREMTCHUK, 2016, p. 284).

Em 1970, durante a gestão do general Jarbas Passarinho no MEC (1967-1974), seis anos após o estabelecimento da ditadura, foi criado um órgão executivo voltado para o campo cultural, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), o qual ficou sob responsabilidade do corpo técnico cultural do MEC. A partir da criação do DAC, a vertente patrimonialista que até aquele momento detinha maior apoio do Executivo – não por acaso, o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), “será a instituição emblemática da política cultural no país até o final dos anos 60 e início da década seguinte” (RUBIM, 2007, p. 17) – começa a perder espaço.

Com o DAC, percebe-se o crescente poder político que o corpo técnico assumiu no interior do MEC e o maior direcionamento de investimentos estatais em políticas atreladas à indústria cultural transnacional (FURTADO, 2012; BOTELHO, 2001; ORTIZ, 1985; 1989). Para Renato Franco, o processo de modernização operado pelo Estado no âmbito cultural, em sua dimensão político-ideológica, tinha dois objetivos principais. Assegurar, por meio da distribuição de oligopólios nos meios de comunicação de massa, uma hegemonia de pautas favoráveis ao regime militar e fornecer um novo produto cultural que fosse capaz de obstruir, ou pelo menos reduzir, o vínculo político que o ‘produto cultural politizado’ assegurava entre o artista (produtor cultural) e o seu público (FRANCO, 1995). Ainda de acordo com análise de Franco, o fortalecimento da indústria

²³ Durante muito tempo, os anos 1970, em oposição à efervescência dos anos 1960, foram vistos como um período de “vazio cultural”. A partir dos anos 2000 esse pressuposto tem perdido cada vez mais sua validade. Para um levantamento das exposições e da produção das artes visuais nesse período, ver TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. Situações. In: **Situações: arte brasileira - anos 70**. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 2000. Para uma visão mais ampla do campo cultural nessa década, ver COELHO, Frederico. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. Para uma análise de conjuntura, conferir também COUTINHO, Wilson. 1964-1985: vitórias e mudanças da arte brasileira. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 1., Rio de Janeiro, 22 jan. 1985.

²⁴ De acordo com a autora “o termo ‘políticas de atração’ refere-se a um conjunto de ações deliberadas levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país. Como contrapartida, esperava-se que, quando retornassem ao Brasil, apresentassem de modo positivo as instituições dos Estados Unidos e disseminassem, no caso específico dos artistas, o ‘cosmopolitismo’ artístico nova-iorquino” (JAREMTCHUK, 2016, p. 288).

cultural também parecia ser uma eficaz saída para

erradicar a vigência daquelas antigas condições que, por exemplo, possibilitaram o nascimento e desenvolvimento de uma cultura como a do CPC para estabelecer uma nova forma de atividade cultural, agora inteiramente regida pelas exigências do mercado (...) o que tornaria mais difícil a manutenção de um vínculo político entre autor-público. A consolidação desse mercado pressupõe a expansão e modernização da indústria cultural entre nós. Para desenvolvê-la, o Estado criou todo tipo de facilidade, de modo que sua presença no cenário cultural passou a ser cada vez mais intensa e decisiva” (FRANCO, 1995, p. 65).

Em agosto de 1973 foi criado e implementado o Programa de Ação Cultural (PAC). O PAC possuía autonomia hierárquica em relação ao MEC, uma razoável dotação orçamentária e ficou sob a responsabilidade de Roberto Parreira, naquele momento vinculado ao Conselho Federal de Cultura, futuro diretor executivo da FUNARTE (1975). Para Sergio Miceli, o PAC, além de fomentar áreas até então praticamente desconsideradas nas políticas oficiais, teria sido “uma tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e intelectuais” e uma preparação para o que viria depois, a partir de 1974, com a Política Nacional de Cultura (PNC), durante a gestão do presidente-general Ernesto Geisel e a atuação do ministro Ney Braga à Frente do MEC (MICELI, 1984, p. 55).

A partir de 1974, com o início do processo de redemocratização, o relaxamento da repressão é acompanhado por uma ampliação significativa dos investimentos no âmbito cultural. São criadas instituições e órgãos culturais com caráter executivo e com o propósito de desenvolver políticas específicas para cada segmento²⁵. É nesse momento que as artes visuais recebem, pela primeira vez, um órgão voltado exclusivamente para a área, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), vinculado à Fundação Nacional de Arte (Funarte). Também é nesse momento que as diversas ações do regime militar no campo cultural passam a ter uma diretriz comum, a Política Nacional de Cultura (PNC).

Para Flora Süssekind, no pós-1974 o Estado autoritário implementou “uma terceira tática no campo da cultura”. Agora, não se tratava mais de “reprimir seus opositores ou tirar-lhes a maior parte do público” (SÜSSEKIND, 2004, p. 37). Para a autora, com o “despertar da sociedade civil”, “tornam-se mais importantes, portanto, as alianças com figuras de oposição, com elementos capazes de mobilizar a opinião pública [...] a tentativa de programar, estabelecer por meio de uma Política Nacional de Cultura os rumos da produção intelectual no país” (SÜSSEKIND, 2004, p. 37-38).

É bom lembrar que, até esse momento, os segmentos privilegiados nas políticas culturais estatais eram agrupados em quatro núcleos principais, o do patrimônio histórico, do livro, do cinema e das artes. Este último, agregava, sob um rótulo vago, inúmeras linguagens. Com essa homogeneização, as políticas de Estado desconsideravam as especificidades, problemas estruturais e tradições estético-artísticas de áreas como a

²⁵ Caso do Instituto Nacional de Cinema (1966); da Fundação Nacional de Arte (1975); do Conselho Federal de Cultura (1966); da Empresa Brasileira de Filme (1969); do Departamento de Assuntos Culturais (1970); do Conselho Nacional de Direito Autoral (1973); do Centro Nacional de Referência Cultural (1975); da Fundação Nacional de Arte (1975); do Conselho Nacional de Cinema (1976); da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional (1979); da Fundação Nacional Pró-Memória (1979). Cf. MICELI, 1984.

música, o teatro, a dança e as artes visuais; resultando, desse modo, em políticas marcadas por “uma visão conservadora sobre a produção artística, desconsiderando sua dimensão crítica e teórica contemporâneas, conservando uma ideia de belas artes” (LUZ, 2013, p. 80).

O enfoque mais setorial que observamos nas políticas de Estado no pós-74, estava em consonância com a expressiva mercantilização, e segmentação, da esfera cultural e artística e apontava tanto para o protagonismo da lógica mercantil, e não mais para os valores conservacionistas e patrimonialistas nas políticas de Estado, como para mercantilização do âmbito cultural como um todo. Nesse processo, foi se consolidando uma percepção do meio cultural como mais um espaço de trabalho e de produção de bens que poderiam ser capitalizados.

Com massivos investimentos estatais em infraestrutura e a crescente mercantilização das esferas culturais, abre-se espaço para a atuação profissional de artistas e intelectuais na indústria cultural. O historiador Marcelo Ridente observa que nesse momento tornou-se recorrente

o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (...) Universidades, jornais, rádios, televisões, agências de publicidade, empresas públicas e privadas tendiam a fornecer ótimas oportunidades a profissionais qualificados, dentre os quais se destacavam os que se consideravam de esquerda, expoentes da cultura viva do momento imediatamente anterior (RIDENTE, 2001, p. 15).

A partir dessa inserção no mercado, o artista engajado e crítico ao circuito, certamente reavaliou e repensou seu lugar/função social, sua relação com a política e seu modo de “agir” politicamente. Nesse processo, a área cultural não só deixou de ser um campo hegemônico das esquerdas (SCHWARTZ, 1978), como a massiva assimilação de artistas e intelectuais pelo mercado de bens simbólicos foi forjando uma ideia do artista e do intelectual como um profissional da cultura, em detrimento do “artista engajado” que vigorou até meados dos anos de 1970 (RIDENTI, 2001).

Para Sússekind, o Estado, como “mecenas interessado”, teria estabelecido uma estratégia de sedução similar à implementada durante o Estado Novo: cria novas instituições e órgãos voltados para a cultura, disponibiliza recursos e tenta atrair para postos de trabalho “opositores e até ex-perseguidos pelo regime militar” (SÜSSEKIND, 2004, p. 39). Mas como compreender a tentativa de aproximação do Estado autoritário com o campo cultural politizado a partir de 1974, quando tem início a gestão do general-presidente Ernesto Geisel?

1.3. O regime militar e o campo cultural politizado no pós-74

A historiografia recente oferece algumas possibilidades – não dissonantes, mas complementares – que nos dão indicativos para se pensar o aumento significativo do interesse do Estado autoritário no campo

cultural politizado a partir de 1974. A historiadora Vanderli Maria da Silva (2001) propõe que foi a doutrina da Escola Superior de Guerra que informou a estratégia de investimentos na área cultural durante o governo Geisel.

Por ser percebida como importante ferramenta de disseminação dos valores e padrões de comportamentos considerados adequados pelo regime, a área cultural assumiu uma posição estratégica nas políticas oficiais, sendo considerada um importante instrumento na “conquista e manutenção dos ‘objetivos nacionais’ de segurança e desenvolvimento” (SILVA, 2001, p. 145). De acordo com essa perspectiva, o campo cultural, como espaço de formação e difusão de valores sociais, seria importante para a construção e reprodução de valores capazes de contribuir para a coesão da sociedade nos termos desejados pelo regime (SILVA, 2001).

Por outro lado, não podemos esquecer, como propõe o historiador Marcos Napolitano (2011), que o processo de aproximação entre artistas e o Estado autoritário ocorreu em um contexto de luta por hegemonia no qual o mercado se converteu em um importante player²⁶. Para o autor, esse processo foi alimentado pelas possíveis vantagens que tais associações trariam:

O Estado percebia no intelectual de esquerda um caminho para reconciliar-se com a classe média, base social do golpe militar, perdida desde 1968, e apagar a memória do “terrorismo cultural”, ponto de fricção não apenas com setores de esquerda, mas, sobretudo, com os intelectuais liberais desde o começo do regime. O mercado vislumbrava no Estado um facilitador de acesso ao capital e subsídios de toda a ordem. O artista de esquerda via, em ambos, a oportunidade de produzir sua obra, ampliar seu público e afirmar-se artística e profissionalmente, aproveitando-se das contradições do sistema (NAPOLITANO, 2011, p. 222).

As hipóteses de Napolitano, por sua ênfase no impacto do mercado na configuração das relações estabelecidas entre o regime militar e o campo cultural, podem ser consideradas um aprofundamento das análises produzidas ao longo dos anos 1980 por Sergio Miceli (1984A; 1984B; 1984C). Para este, a presença do Estado no campo cultural ao longo dos anos 1970, seria proporcional à “impossibilidade de autofinanciamento para uma dada atividade de produção intelectual ou artística” (MICELI, 1984A, p. 27), logo, o mecenato estatal teria se destinado, basicamente, para segmentos intelectuais e artísticos que não tinham espaço no mercado.

Nessa direção, o autor propõe como motivações decisivas para definição das políticas públicas adotadas na área cultural: o marketing do regime durante a política de abertura, o alheamento de importantes segmentos intelectuais e de artistas em relação às iniciativas governamentais e a necessidade, diante da massiva presença das redes privadas de entretenimento e informação, de ampliar a presença pública na área de produção cultural.

Uma visão mais orgânica desse contexto pode ser encontrada na interpretação de Heloísa Buarque de Hollanda. Para a autora, naquele momento, o Estado autoritário deixa de “tão somente reprimir e passa a

²⁶ Essa hipótese se aplica menos aos artistas das artes visuais e mais aos atuantes na área da música, cinema, teatro e teledramaturgia, sobretudo aqueles vinculados ao Partido Comunista. No entanto, como o objetivo é compreender, de modo mais amplo possível, tanto a constituição das políticas culturais durante o processo de abertura quanto como se deu a relação do Estado autoritário com os artistas de oposição, julgamos importantes apresentar essa ideia.

fornecer programas para a intelectualidade, incentivos à produção, agências voltadas para a cultura”. O objetivo seria atrair os atores sociais alinhados a um pensamento de esquerda, normalmente mais valorizados pelos grupos formadores de opinião e identificados com uma cultura crítica e contestatória (HOLLANDA, 1979, p. 33).

Essa hipótese se fortalece quando consideramos que, nesse momento, existia uma forte presença do pensamento de esquerda – sobretudo nos meios de comunicação e na indústria cultural – e uma “vigorosa cultura de oposição plenamente inserida no mercado” (NAPOLITANO, 2011, p. 119), inclusive consagrada em amplos setores da opinião pública²⁷. Portanto, os investimentos oficiais no campo cultural – como sugere o historiador Marcos Napolitano (2015) em ensaio recente – também poderiam ser pensados como uma tentativa de, pelo menos, atenuar a ausência de intelectuais orgânicos no plano cultural. Além disso, ao trazer opositores para seu lado, certamente o regime conseguiria maior legitimidade e significativas contribuições para projeto de abertura que se iniciava.

Essas estratégias de aproximação, em um contexto de crescente fortalecimento do mercado de bens simbólicos, resultaram em uma modificação na relação que o campo cultural politizado estabelecia com o Estado autoritário. Os artistas e demais agentes do meio cultural, no aspecto da sobrevivência material, tinham diante de si basicamente duas possibilidades, atuar no segmento do mercado de bens culturais ou aceitar as ofertas de empregos em instituições estatais e seus auxílios financeiros (prêmios, concursos bolsas, etc.) (SÜSSEKIND, 2004).

A segunda opção, muito embora atrelada a um governo autoritário, se apresentava como mais sedutora e menos exigente nos aspectos burocráticos-ideológicos que nos setores do mercado (SÜSSEKIND, 2004). Além disso, “o pânico do desemprego, da impossível circulação do que se produz, de perder subitamente as condições de produção que, de modo problemático, o emprego estatal ao menos fornece” (SÜSSEKIND, 2004, p. 42), certamente contribuíram para a migração de artistas opositores para a esfera estatal no pós-1974.

Porém, é importante destacar que a vinculação institucional de opositores do regime no pós-1974 não deve ser pensada exclusivamente nos termos de uma cooptação. Na maioria das vezes, as relações estabelecidas entre os agentes do meio cultural politizado e o Estado autoritário podem ser melhor compreendidas nos termos propostos por Antonio Candido para a atuação de intelectuais e artistas durante a Era Vargas:

(...) o serviço público não significou e não significa necessariamente identificação com as ideologias e interesses dominantes (...) o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida. A sua margem de oposição

²⁷ É importante destacar, como propõe Marcos Napolitano (2011, p. 44-45), que “a cultura de esquerda, produzida e consumida pela ‘classe média intelectualizada’, poderia se manifestar desde que se limitasse aos espaços autorizados, quase sempre circuitos mercantilizados, e moderasse seu conteúdo crítico, diluindo-o em imagens metafóricas e generalizantes”. Destaco ainda, que tal afirmação se baseia, não na interpretação de Roberto Schwarz (1975), mas na desenvolvida por Napolitano (2011). Esta, diferente daquela, apresenta os aspectos, fatores e mecanismos concretos que justificam e fortalecem uma afirmação de tal ordem.

vem da elasticidade maior ou menor do sistema dominante, que os pode tolerar sem que eles deixem com isto de exercer a sua função corrosiva (CANDIDO, 1989, p. 194).

Nesse sentido, outra questão a ser considerada é que, com o início do processo de abertura política, os segmentos voltados à produção cultural (cinema, teatro, música popular, artes visuais) puderam se rearticular e pressionar o Estado, no sentido de assegurar condições materiais mínimas para a produção, circulação e consumo de seus trabalhos. Também é nesse momento, ao contrário do “esvaziamento” que caracterizou o período anterior, que a dinâmica cultural passa a ser, paulatinamente, oxigenada com o retorno de diversos artistas, intelectuais e produtores culturais.

Ainda em relação ao âmbito político-institucional, cabe destacar que com o início do processo de transição é instaurado um novo ciclo político e, com ele, um novo tipo de interação Estado-Sociedade. Se no intervalo de 1964 a 1974 a interação entre as Forças Armadas (como agente político), o Estado (como organização institucional) e as oposições (atores políticos e sociais das esquerdas²⁸) foi baseada, de um modo geral, no confronto e marcada por lutas contra a ditadura, a partir de 1974 observa-se um crescente envolvimento das oposições na defesa das instituições democráticas (ARAÚJO, 2004; KINZO, 1988; ALVES, 1987).

Nas palavras de Daniel Aarão Reis, nesse momento as esquerdas passam a “acolher e a elaborar, perspectivas democráticas e de participação nas lutas institucionais” (REIS, 2004, p. 45). Dessa perspectiva, é possível considerar que o processo de abertura do Estado autoritário se deu em mútua implicação com a crescente mobilização das entidades de classe e as lutas da sociedade civil pelas liberdades democráticas. Esse processo também foi acompanhado e forjado pela reorganização e o reposicionamento das oposições – modificação, em parte, decorrente das reflexões em torno dos fracassos, equívocos e impasses das formas de participação social desde os anos 1960.

As mobilizações promovidas pelos setores progressistas, dentre os quais os meios culturais e intelectuais, por expressarem demandas de classe e de vários segmentos da sociedade, materializaram temas de uma agenda política cívica que buscava não apenas colocar fim à ditadura, mas também preparar um caminho que nos conduzisse à reconstrução democrática e à reorganização da sociedade em seus vários segmentos (ARAÚJO, 2004; KINZO, 1988; ALVES, 1987).

As pressões exercidas pela sociedade organizada e representações partidárias, aliadas às estratégias dos militares de aproximação do conjunto da oposição e de ampliação da legitimidade do regime no pós-1974, alargaram as possibilidades de participação da sociedade ao longo da redemocratização. Para Leonardo Avritzer (2016) essa mudança se relaciona, sobretudo, com dois fenômenos: a vitória do MDB em 1974 e as

²⁸ Nessa pesquisa adotarei as categorias clássicas de direita, centro e esquerda. Estas podem ser caracterizadas seguindo Daniel Aarão Reis (2004, p. 32): “Por direita entenderei as forças conservadoras, alérgicas a mudanças e dispostas a manter o *status quo*. Centristas são as tendências da moderação e da conciliação. Segundo as circunstâncias, podem se inclinar favoravelmente a reformas, desde que dentro da lei e da ordem, ou podem apoiar soluções de força para deter as reformas. À esquerda se situarão as forças favoráveis a mudanças em nome da Justiça e do Progresso sociais. Empregarei as categorias sempre no plural por entender que em cada termo, agrupam-se posições, lideranças e forças diversas, das mais moderadas às mais radicais”.

políticas distensionistas adotadas pelo general-presidente Ernesto Geisel que culminaram no rompimento da interdição da participação social (AVRITZER, 2016).

A partir de 1974, ainda segundo Avritzer (2016), emerge um projeto participativo com duas dimensões integradas e complementares: o surgimento de uma mobilização social, como se viu na campanha das Diretas Já em 1984²⁹, e a *participação institucionalizada* que foi assegurada com a promulgação da Constituição de 1988. Para Leonardo Avritzer, a ideia de participação institucionalizada está diretamente relacionada com a ideia de cidadania regulada e a produção de inclusão social e igualdade política por meio das políticas de Estado. Desse modo, o autor propõe uma perspectiva, com a qual concordamos, a favor de uma teoria crítica que considera a ideia da participação institucionalizada e as políticas de participação não como formas de pacificação, dominação e burocratização do espaço social, mas o resultado de demandas dos movimentos sociais pela ampliação dos canais de participação e inclusão social, como é possível observar a partir da vitória do MBD em 1974 (AVRITZER, 2016).

Nesse sentido, muito embora a participação institucionalizada só tenha sido assegurada constitucionalmente a partir de 1988, propõe-se que, como parte da política distensionista iniciada pelo general-presidente Ernesto Geisel³⁰ e das pressões exercidas pela sociedade civil organizada, abre-se a possibilidade para que novos atores sociais, não necessariamente partidários mas com uma orientação claramente alinhada a um pensamento de esquerda, pudessem compor quadros técnicos nos aparelhos de Estado. Essa medida abrirá a possibilidade para que atores com perfis diferentes da tecnocracia civil, fosse ela vinculada ao CFC ou à vertente técnica do MEC – que até então conduzia e formulava as políticas de Estado para o campo cultural – pudessem atuar institucionalmente.

No âmbito cultural, a presença de artistas visuais, cineastas, atores, teatrólogos, músicos, críticos de arte – até então opositores do regime, ou pelo menos com declarada inclinação à esquerda – em diferentes quadros do MEC evidencia uma mudança no padrão de mobilização e participação social ao longo do processo de reconstrução da democracia nacional, e aponta para o novo tipo de relação que uma ampla parcela do meio cultural estabeleceu com as políticas de Estado.

Sintomático e esclarecedor desse novo momento político e do novo tipo de relação que o meio cultural estabeleceria com o Estado autoritário e suas políticas no pós-1974 foi a realização do Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro³¹. O evento, que ocorreu todas as segundas-feiras, entre 07 de abril a 26 de maio de 1975, reuniu, pela primeira vez depois do golpe de 1964, estudantes, profissionais, críticos e especialistas em cinema, teatro, música popular, televisão, artes plásticas, imprensa, literatura e publicidade³².

Nas palavras de um de seus organizadores, o jornalista Zuenir Ventura, “depois de um longo silêncio coletivo, a cultura brasileira fez aqui sua primeira autoconfissão pública” (CICLO..., 1976, p. 8). De acordo com

²⁹ Cf. RODRIGUES, Alberto Tosi. *Diretas Já. O grito preso na garganta*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

³⁰ A qual, cabe destacar, sem abrir mão de instrumentos coercitivos, restituiu alguns direitos individuais e políticos e promoveu um relaxamento da repressão e da censura. A esse respeito, conferir MATHIAS, 1995; ALVES, 1987; KINZO, 1988.

³¹ Para ter uma noção do significado simbólico desse evento, conferir a cobertura realizada pela revista *Visão* em: VISÃO. De volta ao livre debate. *Visão*. São Paulo, p. 60-61, 9 jun. 1975.

³² Cf. *CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

Albino Pinheiro, coordenador da mesa de música popular, o evento teve como propósito fornecer, uma “visão atual da situação da cultura brasileira em cada um dos seus respectivos campos” (CICLO..., 1976, p. 72).

A possibilidade de um evento como esse acontecer, o grande volume de público³³, o empenho dos diversos segmentos em, sem abrir mão de suas particularidades, discutir conjuntamente o papel, os problemas e as perspectivas do meio cultural na nova conjuntura política nos dão um indicativo da atmosfera daquele período. Existia uma percepção generalizada de que o meio cultural deveria se organizar, inclusive por meio de entidades de classe, retomar o controle do processo cultural e assegurar que a distensão política fosse acompanhada pelo reestabelecimento e fortalecimento das instituições culturais e de seus canais participativos.

Analisando a transcrição das mesas, também é possível identificar uma agenda direcionada às políticas de Estado que colocou em pauta uma acalorada reflexão acerca de problemas estruturais do campo cultural. Percebe-se um esforço em trazer para o centro do debate o descolamento das políticas estatais das reais necessidades do meio cultural; um forte viés nacionalista expresso no combate à presença econômica estrangeira, sobretudo o imperialismo cultural norte-americano, e o fim da censura.

Outra faceta que ficou evidente nesses debates foi a disponibilidade de nomes representativos em contribuir para a reestruturação do meio cultural. As palavras do cineasta Leon Hirszman, debatedor da área de cinema no Ciclo, nos aproxima do posicionamento que parcela significativa do meio cultural começou a assumir a partir de 1974. Para Hirszman, era preciso atuar “através da prática política possível” (CICLO..., 1976, p. 31), isso implicava, inclusive, em contribuir com as políticas de Estado, “se o Estado caminha numa direção justa em relação a determinado setor, ele vai ter o meu apoio relativo, especificamente àquele setor particular” (CICLO..., 1976, p. 33).

Quando indagado sobre o que poderia ser realizado em termos de cinema nas condições atuais do Brasil, o cineasta dá uma resposta equilibrada: “acho que o caminho é manter uma posição aberta, considerando que as contribuições à dramaturgia brasileira virão dos mais amplos setores e que um grupo só não é quem tem a resposta. O processo está aberto à participação de todos na luta contra as dificuldades” (CICLO..., 1976, p. 36).

Essa postura, em certa medida corajosa – já que vinda de um ex-cinemanovista, ex-cepecista e pecebista –, de manter uma posição aberta e disposto a apoiar “através da prática política possível” o Estado, caso este caminhasse “numa direção justa”, se aproximava da assumida por outro importante nome do Cinema Novo: Glauber Rocha. Este chegou inclusive a declarar, em depoimento prestado à revista Visão um pouco antes da posse do general Ernesto Geisel, que este teria “tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre”, que os militares seriam “os legítimos representantes do povo”, terminando sua declaração com um enérgico “Força total para a Embrafilme. Ordem e Progresso” (VISÃO, 1974, p. 154-155)³⁴.

³³ De acordo com levantamento fornecido pelos organizadores do evento, cada sessão reuniu uma média de 1.400 pessoas. Cf. CICLO..., 1976. Cabe destacar que o evento não foi gratuito, foram cobrados entre 5 a 10 cruzeiros para assistir às palestras. Cf. VISÃO. De volta ao livre debate. Op. cit.

³⁴ Depoimento de Glauber Rocha para revista Visão, disponível em VISÃO. Ilusão do Poder a uma nova Esperança. Visão. São Paulo, 11 de mar. 1974.

A abertura para o diálogo e a disponibilidade, que parcela significativa dos ex-cinemanovistas demonstrava, em colaborar na elaboração de um possível projeto cultural foi articulada, de maneira crucial, pelo então ministro do MEC, Ney Braga, um ano antes dos encontros promovidos no Teatro Casa Grande.

Como analisa o cineasta Carlos Augusto Calil, em depoimento concedido 36 anos depois, o ministro Braga conseguiu estabelecer “um arco de alianças muito interessante do governo militar nacionalista tendente à abertura e tolerância com os artistas de esquerda, tanto de teatro quanto de cinema” (JORGE, 2012, p. 62). De fato, documentos atestam que o ministro, inclusive, agenciou reuniões, já em 1974, com nomes representativos do meio cultural politizado.

A carta de seis folhas enviada por Braga diretamente ao general-presidente Ernesto Geisel é esclarecedora de como funcionavam esses encontros e a função estratégica que o campo cultural assumiu nessa gestão³⁵. Na missiva, Braga descreve o encontro de “aproximadamente duas horas”, “em caráter reservado”, que teve com os compositores Chico Buarque, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho. O ministro diz ter enfatizado a “importância que o Governo dá à música popular, particularmente à música por eles produzida, tendo em vista a sua contribuição para a formação da consciência nacional”³⁶.

De acordo com sua avaliação, a conversa teria sido “extremamente franca, em que debatemos os problemas do setor sem qualquer limitação”. Em seguida, reportou ao general-presidente “os problemas mais agudos da música popular brasileira, vistos através da ótica de três dos seus mais expressivos representantes”, a saber a “falta de critérios para a correta aplicação da censura”, a questão do direito autoral e a ausência de uma política de apoio e proteção aos compositores brasileiros.

Ao final do encontro, sinal dos novos tempos e do perspicaz senso de humor do cantor, relata o ministro, “Chico Buarque de Holanda declarava a sua satisfação por esse primeiro encontro, sobretudo pela abertura de um diálogo. Disse que era a primeira vez que conversava assim com um Ministro de Estado, enquanto que seus contatos com as autoridades policiais são constantes”³⁷.

A pauta relatada por Braga foi praticamente a mesma que orientou as reflexões e discursões da mesa de música popular promovida meses depois durante o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande e da qual, não por coincidência, participaram Chico Buarque e Sérgio Ricardo. Inclusive, na ocasião, Buarque foi indagado por um dos membros da plateia sobre o encontro que tivera com o ministro do MEC, ao que respondeu:

O encontro foi informal (...) eles tinham que chamar alguém para demonstrar o interesse do governo pelos problemas da música popular, como foi feito com o teatro e o cinema (...) estamos esperando o resultado dessa conversa, **aceitamos esse primeiro encontro simplesmente porque a gente não pode fugir dessa barra** (...) Então, **o nosso diálogo foi o mais amistoso possível** mas sem nenhum resultado concreto até agora. Mas estamos esperando que alguma coisa aconteça, **pois eles demonstram boa vontade.**” (CICLO..., 1976, p. 86, Grifos nossos).

³⁵ Cabe destacar, como enfatiza Bomeny (2002, p. 90), que apenas “as questões consideradas estratégicas são encaminhadas ou tratadas diretamente através de despachos do ministro com o chefe de Estado”. Cf. BOMENY, Helena. Educação e cultura no Arquivo Geisel. In.: CASTRO, Celso; D’ARAÚJO, Maria Celina (orgs.). **Dossiê Geisel**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 89-104.

³⁶ BRAGA, Ney. [Carta a Ernesto Geisel], 1974, 6f. In: Idem, p. 176-181.

³⁷ Ibidem.

A partir do relato de Chico Buarque, assim como do posicionamento de Leon Hirschman, é possível identificar mais do que uma abertura para o diálogo, um tipo de imperativo ético (“a gente não pode fugir dessa barra”) que teria mobilizado atores do meio cultural. Esse posicionamento, se por um lado evidenciava uma certa crença no projeto da abertura política, por outro se justificava pelo temor de desnacionalização e financeirização do processo cultural. Como alertou Paulo Pontes, em debate promovido pela revista *Visão* em junho de 1975, diante de uma recusa da classe artística em dialogar com o Estado autoritário, “o processo de construção cultural [poderia ser entregue] nas mãos de aventureiros e especuladores [da indústria cultural e da classe empresarial]” (*VISÃO*, 1975, p. 57).

Nesse sentido, cabe destacar que o início do processo de transição política em 1974 foi acompanhado por uma possibilidade de reformulação institucional. A abertura de diálogo com representantes do meio cultural, muito embora não fosse consensual e apesar de ser recebida com temor de cooptação ideológica e de dirigismo cultural, de certo modo atendia e buscou, estrategicamente, ajustar-se às reivindicações de diversos artistas e atores-chave do meio cultural por maior participação nas definições das políticas de Estado; além de tentar minimizar as críticas à atuação vertical, pouco participativa e representativa, do Estado autoritário no âmbito cultural.

Diante desse quadro, uma parcela dos agentes culturais, como os maiores interessados e conhecedores dos dilemas e necessidades de suas áreas de atuação, tomaram para si a tarefa de implementar as mudanças necessárias, mesmo que para isso tivessem que atuar nas esferas institucionais de um Estado ainda autoritário. Operando, ao que parece, uma desconexão entre a legalidade das instituições, obviamente inexistente já que conduzidas por um Estado autoritário, e a legitimidade de suas atuações, uma vez que quando de suas inserções nas esferas governamentais eles atuavam como legítimos porta-vozes e representantes dos segmentos aos quais se vinculavam.

Nesse contexto, o debate promovido pela mesa de artes visuais durante o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande destoa das ponderações e posicionamentos das outras áreas. Composta pelos críticos Roberto Pontual, coordenador da mesa e à época crítico do *Jornal do Brasil*, Frederico Moraes, crítico de arte d’*O Globo*, Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte da *Veja*, e o artista Rubens Gerchman, a mesa, de um modo geral, problematizou as fragilidades institucionais e as configurações do meio das artes visuais naquele momento.

Distanciados do tom nacionalista e das reivindicações políticas presente nas discussões promovidas pelas outras áreas, os debates promovidos pela mesa de artes visuais, tampouco esboçou qualquer desejo de contribuir em uma possível reformulação institucional ou diálogo com o Estado. Com exceção do depoimento de Gerchman, as discussões forneceram muito mais um diagnóstico, uma reflexão do estado atual do meio das artes e do circuito, do que alternativas ou qualquer tipo de parceria com o Estado.

A ausência de um discurso de cunho nacionalista é facilmente compreendida quando consideramos que no meio das artes visuais a presença, o diálogo e o confronto com a produção internacional, via de regra, são percebidos de maneira positiva e mesmo necessários para a formação dos agentes do meio e para o

amadurecimento, profissionalização e internacionalização do circuito local. Outro aspecto relevante é que o mercado de arte foi se estruturando em torno da comercialização de obras dos artistas brasileiros ou de estrangeiros nacionalizados, logo não existia competição financeira e nem disputa por espaço de circulação, tampouco existia uma concorrência ameaçadora com as produções internacionais como acontecia, por exemplo, com a música popular e com o cinema. Nesse contexto, não fazia sentido se aproximar do Estado para reivindicar medidas protecionistas ou regulatórias.

Já a ausência de qualquer tipo de convocação para que o Estado estruturasse ou reformulasse políticas para a área, assim como de qualquer menção a uma possível contribuição desses agentes em uma possível reformulação institucional não significava, necessariamente, que existisse uma resistência ou uma recusa no meio. Nesse ponto, cabe mencionar a proposta elaborada em 1970 pelo crítico de arte Walmir Ayala, à época assessor cultural do Instituto Nacional do Livro, de criação de um órgão voltado exclusivamente para as artes visuais, o Instituto Nacional de Artes Visuais (INAV).

Essa proposta foi apresentada no editorial “Por um Instituto Nacional de Artes Visuais”, divulgado no número 24 da revista GAM (Galeria de Arte Moderna). De acordo com o Editorial, Ayala teria endereçado “ao Ministro Jarbas Passarinho uma carta, sugerindo a criação do órgão e arrolando suas possíveis atividades”. No entanto, “o Ministro ainda não se pronunciou oficialmente. Mas, através de seu secretário, mostrou-se entusiasmado com o projeto e sugeriu um encontro de artistas em Brasília, reforçando a tendência do crítico de arte no sentido de tornar o Instituto uma criação de todos” (GAM, 1970).

Muito embora o editorial afirmasse que a proposta tinha tido ampla divulgação e adesão de nomes importantes do circuito, não foram localizados outros documentos que mencionassem a referida proposta, tampouco foram encontrados depoimentos, relatos ou comentários de artistas ou críticos a esse respeito. A baixa representatividade e repercussão nos leva a crer que reivindicação de um Instituto Nacional de Artes Visuais, em um momento em que não existia qualquer perspectiva positiva em relação à dissolução da ditadura, parecia expressar sobretudo a demanda do crítico que a formulou do que uma reinvidicação do meio das artes visuais.

Do mesmo modo, a pouca repercussão com que a proposta foi recebida pelo ministro Passarinho poderia evidenciar o lugar secundário que a área ocupava nas políticas e estratégias de Estado no momento em que começava a se fortalecer a possibilidade de abertura política. Tanto é assim que no caso das artes visuais não foi possível localizar até o momento qualquer documento que evidenciasse um movimento de aproximação similar ao que o Estado empreendeu nos seguimentos culturais com grande capacidade de mobilização e alcance de massa.

Portanto, a ausência de um “diálogo” com o Estado em parte está relacionada com o fato de esse segmento cultural, como será discutido mais adiante, se desenvolver praticamente sem o respaldo de políticas públicas, medidas regulatórias ou de subsídios; ou seja, tanto a estruturação do circuito quanto a atuação do mercado, bem como a produção no campo das artes visuais, de um modo geral, não dependia, ficava comprometida ou era inviabilizada caso não recebesse o apoio estatal como era o caso do cinema, do teatro e da música popular.

De um modo geral, é possível afirmar que o debate promovido estava relacionado com as configurações de um meio marcado pela precariedade e instabilidade de suas instituições e que, após um longo período, começava a se repensar e a se rearticular. Um dos aspectos que recebeu atenção na fala do crítico Roberto Pontual³⁸ e que foi a base dos argumentos do artista Rubens Gerchman, foi a carência de pesquisas e produção de conhecimento em torno da história da arte brasileira, bem como estudos mais contundentes da produção artística “passada ou presente, popular ou erudita, tradicional ou experimental” (PONTUAL, 1976, p. 104).

Para Gerchman³⁹, a ausência de uma história da arte brasileira estava diretamente relacionada com a problemática do provincianismo e da dependência cultural, uma temática recorrente não só no meio das artes visuais, mas no meio cultural e intelectual brasileiro como um todo. Segundo o artista, a elaboração de uma história da arte brasileira poderia ser uma alternativa efetiva para diminuir as “subserviências às hierarquias de valores culturais que nos são impostos de fora para dentro” (GERCHMAN, 1976, p. 107). Para o artista, que tinha chegado havia dois anos de uma estadia de quatro anos em Nova Iorque (1968-1972), estava muito claro que

(...) a produção, a arte pode ser local, quanto a sua divulgação, ela é internacional, e que essa arte, independente do local em que é produzida, está ligada diretamente a uma estrutura de poder, e que o provincianismo é uma atitude de subserviência às hierarquias de valores culturais que nos são impostos de fora para dentro (GERCHMAN, 1976, p. 107).

Portanto, não se tratava do esforço de simplesmente se desenvolver uma história da arte que, exclusivamente, nos ajudasse a identificar, proteger e enaltecer os traços distintivos de uma arte nacional. Nos argumentos que sustentam sua reivindicação subjaz um entendimento de que a arte brasileira já havia produzido alguma “tradição cultural”, a qual necessitava ser interpretada e adquirir certa inteligibilidade.

Para tanto, o artista defendia a construção de uma história da arte que, sem se fechar para as questões artísticas internacionais e para a tradição europeia, os quais inegavelmente rebatiam na nossa produção, problematizasse nossa tradição cultural a partir de seu referente contextual local e dos processos implicados na constituição da arte brasileira.

Ainda de acordo com a avaliação de Gerchman, a ausência de uma história da arte teria impacto direto na produção, “o artista na província procura o seu compromisso com a arte através de noções da história da arte e segundo esses modelos, esses critérios que lhes são impostos pelos grandes centros” (GERCHMAN, 1976, p. 107). Portanto, a construção de uma história da arte brasileira, que tivesse por base uma outra epistemologia, além de dar inteligibilidade a nossa tradição cultural – inclusive posicionando melhor

³⁸ No caso de Pontual, a reivindicação por uma história da arte brasileira, aparece de maneira um tanto imprecisa e vinha atrelada a questionamentos acerca de processos de internacionalização da arte, especificamente o reduzido diálogo que a arte brasileira estabelecia com a América Latina e a inoperância da Bienal de São Paulo em promover “um indispensável confronto da nossa arte com a arte internacional” (PONTUAL, 1976, p. 105).

³⁹ A leitura da dissertação *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil*, de Sônia Salzstein, foi fundamental para uma melhor compreensão das questões de fundo implicadas na reivindicação de Rubens Gerchman. Cf. SALZSTEIN, 1994.

os termos do diálogo que ela estabelecia com a tradição europeia – nos ajudaria a singularizar nossa produção, reposicionando-a no plano internacional para além de marcadores essencialistas.

O posicionamento de Gerchman também evidencia uma percepção aguçada acerca das diferenças dos processos implicados na produção da arte brasileira e na realizada fora, bem como com uma compreensão ampliada do espaço de atuação e circulação do artista brasileiro. Nesse sentido, também estava implícito nessa reivindicação o desejo de se constituir um circuito menos provinciano para as artes visuais, para a atuação dos artistas e para o debate crítico.

O circuito também esteve no centro do debate proposto por Frederico Morais. No entanto, na fala de Morais ele aparece conectado à problemática do esgotamento da vanguarda brasileira partir de reflexões em torno da ideia de participação, engajamento e ação coletiva nas artes visuais em três momentos distintos⁴⁰. Nos anos 1950, com os programas estéticos dos concretos e neoconcretos, gestados coletivamente por artistas e críticos, ancorados em um intenso debate nacionalista e na busca por uma especificidade plástico-visual. No momento imediatamente posterior ao golpe de 1964, quando se fortalece um sentimento de coletividade, distante de programas estéticos, mas tendo como pauta unificadora o desejo de se posicionar, de contestar, de produzir uma contra-arte. E, a partir de 1968 – com o AI-5 e a saída de vários artistas do país –, quando o cenário das artes visuais vai se desarticulando e se desmobilizando até culminar, a partir de 1971, em um circuito onde, na avaliação do crítico,

pouco ou nada acontece de realmente expressivo. Em contrapartida, o que vai crescer e chegar ao boom em 72 é o mercado de arte (...) hoje predomina um comportamento ordenado, e não mais o conflito (...) passou a prevalecer um pensamento oficial, e esse pensamento se manifesta sobretudo pelos salões de arte, pelas bienais (...) há uma pasmaceira generalizada e vivemos num certo compasso e espera” (MORAIS, 1976, p. 112-113).

A relação entre o circuito e o mercado levantada por Morais esteve no cerne do debate promovido pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo e nos ajuda a ter uma dimensão do debate gerado à época em torno da crescente mercantilização do circuito. O diagnóstico realizado por Araújo posicionava o mercado como um dos maiores responsáveis pelo deslocamento dos critérios de valor “do campo da criatividade e da discussão para o campo da vendabilidade” (ARAÚJO, 1976, p. 116). O crítico chega, inclusive, a propor que o mercado seria “um dos mecanismos mais eficazes” para a “decadência de qualidade na arte brasileira” (ARAÚJO, 1976, p. 117), para a “diminuição no surgimento de talentos reais” e para “a adesão a uma estética discutível” (ARAÚJO, 1976, p. 118) baseada, sobretudo, no bem-acabado e no bom comportamento.

O que há no Brasil, é uma estética do bem feito, em detrimento talvez de uma estética da ideia (...) uma obra tem implícita em si uma práxis, um comportamento, uma visão do mundo, uma posição diante da vida, e essa posição diante da vida foi um pouco desvirtuada pelo fato de que o que vende nem sempre é o radical. Diria então que, como traço desse

⁴⁰ Neste mesmo ano, o crítico publicou um longo ensaio em que abordou essa questão de maneira mais aprofundada. Cf. MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: _____. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 69-117.

bom comportamento geral, tivemos primeiro a emergência do que já chamaram de estética acrílica (...) houve a onda do múltiplo (...) e houve, em terceiro lugar (...) o desenho. (ARAÚJO, 1976, p. 117-118)⁴¹

A fala de Araújo também nos ajuda a perceber como o dirigismo do mercado se sobrepõe ao da censura. De fato, como discutiremos mais adiante, será sobretudo o mercado, e não a censura, que aparecerá como grande problema a partir dos anos 1970 no âmbito das artes visuais.

A reivindicação de uma história da arte, o debate sobre participação, engajamento e ação coletiva nas artes visuais – bem como a associação do esgotamento dessas modalidades de atuação artística à uma desarticulação e desmobilização no meio – e a constatação do avanço do mercado de arte e de sua ideologia podem ser considerados como indícios de um momento no qual as instituições das artes visuais começavam a se repensar, a se questionar sobre seu lugar e sua função social, a se rearticular e mobilizar coletivamente.

Em 2014, o artista Carlos Zílio forneceu uma análise que, favorecida pelo distanciamento de quarenta anos, nos ajuda a visualizar o processo de rearticulação das artes visuais a partir de 1974. Também nos dá indicativos do já mencionado afastamento dos artistas das pautas das esquerdas e do engajamento e resistência característicos da década anterior. Ou seja, de uma percepção mais complexa do meio cultural, sobretudo em suas relações com o mercado, as instituições da arte e os aspectos políticos-ideológicos.

Ao redor de 1974 acho que as artes plásticas foram se rearticulando politicamente. A chamada abertura ensaiava seus primeiros passos, mas não era um processo de concessões. Nós, artistas, **buscamos formular projetos e conquistar espaços** para a circulação de nosso trabalho. A censura era algo que a gente ia forçando para testar suas resistências e formular maneiras de superá-la. **Houve uma politização do espaço artístico no sentido de perceber melhor que a criação, a circulação e o consumo da arte compreendem necessariamente instâncias políticas e ideológicas que envolvem instituições e mercado.** Nota-se, nessa época, a presença dos artistas na luta pela definição dessas políticas como, por exemplo, na publicação de “Malasartes”, uma revista dedicada à arte e à cultura contemporâneas. Em 1975, no MAM, houve a criação da Área Experimental, espaço que possibilitou a emergência de obras que retomavam a expressão de Mário Pedrosa (1900-1981). Era a “arte como exercício experimental da liberdade”⁴².

Nesse contexto de rearticulação, reposicionamento da política e do político no âmbito cultural e da redefinição do lugar social do artista, é evidente que a tentativa de aproximação do regime militar foi permeada por tensões e desconfiças. O relato do dramaturgo Paulo Pontes fornece um contraponto tanto à perspectiva de Ney Braga quanto à apresentada por Chico Buarque acerca dos encontros com o representante do MEC. Na avaliação de Pontes,

Houve contato de gente de cinema, de gente de teatro e de música com o Ministro da Educação. Nesse contato, o ministro perguntou objetivamente aos artistas quais eram os problemas com a censura, e os artistas fizeram um depoimento objetivo e concreto, e

⁴¹ Sobre a questão do múltiplo e sua relação com o mercado e o problema da democratização da arte, ver MORAIS, Frederico. Mercado de arte – o múltiplo. In: Idem, p. 66-68.

⁴² ZILIO, Carlos. Depoimento, Carlos Zílio: “Os desenhos saiam da prisão com as visitas”, concedido a Audrey Furlaneto para O Globo e disponibilizado no Caderno Cultura, 23 mar. 2014. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/carlos-zilio-os-desenhos-saiam-da-prisao-com-as-visitas-11956907>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

voltaram pra casa. No dia seguinte, os jornais anunciaram abundantemente o encontro do ministro com essas personalidades do cinema, do teatro e da música. Com isso criou-se o clima de que estaria havendo por parte das autoridades muito interesse em resolver o problema da censura. Durante mais de um mês as notícias alimentaram esse clima artificial. Logo depois as autoridades fizeram divulgar que seria criado um Conselho Superior de Censura, do qual participariam intelectuais e artistas. Os artistas naturalmente sentiram mal-estar... de verem seus nomes sendo objeto de especulação nos jornais, quando de fato se sabia que não se tinha tomado nem se estava tomando nenhuma providência para solucionar o problema da censura (CICLO..., 1976, p. 66).

Muito embora a censura⁴³ permanecesse até o final do processo de distensão como uma questão mal resolvida e como um dos principais sintomas da política contraditória do Regime⁴⁴, ao contrário do que poderia supor Paulo Pontes em meados de maio de 1975, essa tentativa de aproximação não era apenas um jogo de marketing do regime. Em grande medida, essa aproximação foi motivada tanto pela percepção do campo cultural como um setor estratégico para o sucesso do processo distensionista nos termos propostos pelo governo do general-presidente Geisel como para a recuperação da legitimidade do regime (MATHIAS, 1995).

Desse modo, no final daquele mesmo ano foi implementada uma sofisticada estratégia de aproximação: a Política Nacional de Cultura (PNC). A partir desta, as ações do regime, calcadas numa lógica de patrimonialização da cultura e repressão da produção cultural politizada, são repensadas e a percepção, preconizada pelas diretrizes do Conselho Federal de Cultura, que tornava dispensáveis os intelectuais indesejáveis, foi matizada.

A PNC, concebida como um instrumento de aproximação e neutralização dos setores hostis do meio cultural, teve como diferencial o caráter pretensamente não dirigista de suas diretrizes. Ao Estado não caberia interferir na orientação ideológica, estilística e temática da produção cultural, mas sim preservar, promover e financiar a cultura brasileira (PNC, 1975). Com esse formato, expressão direta da função estratégica que possuía, a PNC não só viabilizou a inserção de atores do meio cultural em órgãos e instituições públicas, mas também possibilitou que os diversos segmentos culturais, guardados certos limites, efetivamente assumissem a condução do processo cultural ao longo da redemocratização.

Ainda em consonância com as novas políticas de Estado para o âmbito cultural, observa-se a partir de 1975 uma substancial ampliação da atuação cultural do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a qual foi acompanhada por uma vertiginosa institucionalização e reorganização da área cultural com a criação e/ou reformulação de órgãos voltados para as artes visuais, cinema, teatro e música (SILVA, 2001; MICELI, 1984).

Uma das ações de maior impacto da PNC foi a criação, em dezembro de 1975, da Fundação Nacional de Artes (Funarte). A Funarte, juntamente à Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Serviço Nacional de Teatro (SNT), desempenhou um importante papel no diálogo que o regime estabeleceu com representantes dos meios intelectuais e artísticos e na incorporação desses agentes nos quadros institucionais, convertendo

⁴³ Silviano Santiago, em texto de 1979, fez uma excelente problematização, para além dos clichês, acerca do impacto da censura na obra, no artista e na sociedade: SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 1970. *Cadernos de Opinião*. São Paulo, n. 14, p. 61-66, out./nov. 1979.

⁴⁴ A esse respeito, ver: VISÃO. Estado: censor e banqueiro da ação cultural. *Visão*, São Paulo, p. 52-54, 21 fev. 1977.

rapidamente Estado em um importante espaço para a atuação de artistas, intelectuais e agentes do campo cultural politizado ao longo da redemocratização, como demonstraremos no próximo capítulo.

Referências

Livros

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1987.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois** (1964-2004). Bauru (SP): Edusc, 2004. p. 161-175.

ARAÚJO, Olívio Tavares. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 113-119.

AVRITZER, Leonardo. **Impasses da democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 37-60.

BARBALHO, Alexandre. Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: Entre a tradição e a modernidade. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, n. 19, p. 71-82, 2000.

BOMENY, Helena. Educação e cultura no Arquivo Geisel. In.: CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina (org.). **Dossiê Geisel**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 89-104.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural (1976- 1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BRAGA, Ney. [Carta a Ernesto Geisel], 1974, 6f. In: CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs.). **Dossiê Geisel**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 176-181.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22. O trauma do moderno. In: TOLIPAN, S. et alli. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. **Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, nº 37, p. 81-98, jan.-jun. de 2006.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107.

CALLIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, abr. 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

COELHO, Frederico. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 70 – a arte além da retina. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Itaú Cultural/Ed. Iluminuras, 2005. p. 133-145.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura. **Contemporânea**, v. 3, n. 1, p. 173-192, jan.-jun. 2013.

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FRANCO, Renato. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)Figurações. **Perspectivas** (São Paulo), v. 17-18, p. 59-74, 1994/1995.

FREITAS, Artur. Arte à mão armada: vanguarda e militância em Carlos Zílio. **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SP- UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura** (org. Rosa Freire d’Aguaiar Furtado). Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional de Celso Furtado, 2012. [Arquivos Celso Furtado; v.5].

GERCHMAN, Rubens. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 106-108.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70: literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasilense, 1981.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS**, São Paulo, ano 14 n. 28, p. 282-296, 2016.

_____. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. **VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB.**, Brasília, v.13, n.1, p. 01-23, jan.-jun. 2014.

KINZO, MARIA D’ALVA G. **Oposição e autoritarismo**. Gênese e trajetória do MDB (1966-1979). São Paulo: Vértice, 1988.

LUZ, Afonso. Tendências recentes das políticas culturais no Brasil. In: COSTA, Frederico Lustosa da (org.). **Política e gestão cultural**: perspectiva Brasil e França. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 73-96.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012. 260 p. – (Rumos Pesquisa).

MATHIAS, Suzeley Kalil. **A militarização da burocracia**: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação, 1963-1990. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **Distensão no Brasil**: o projeto militar (1973-1979). Campinas (SP): Papirus, 1995.

MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. O processo de 'construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984^A. p. 53-84.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. **Revista Administração de Empresas**, Rio de Janeiro, n. 24, vol. 1, p. 27-31, 1984B.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984C. p. 97-112.

MORAIS, Frederico (1970). Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra" In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 169-178.

MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: _____. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 69-117.

_____. **Mercado de arte – o múltiplo**. In: _____. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 66-68.

_____. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 108-113.

NAPOLITANO, Marcos. A "Resistência Cultural" durante o Regime Militar. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **Ditaduras Militares**. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 193-212.

NAPOLITANO, Marcos. **Arte e política no Brasil: História e historiografia**. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil: Modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV a XLVI (Apresentação).

OITICICA, Hélio (1966). Antiarte: posição e programa. In: _____ **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PONTUAL, Roberto. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 104-106.

QUINTELLA, Maria Madalena Diegues. Cultura e poder ou Espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu? In: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 113-134.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004. p. 29-51.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas e revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, abr.-jun. 2001.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já**. O grito preso na garganta. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições e instância pública. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 50, p. 382- 401, mar. 1998.

_____. O moderno como problema. Resenha de ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 2ª edição. In: Jornal de Resenhas, **Folha de S.Paulo**, São Paulo, p. 8, 1997.

_____. O prazer da experimentação. Resenha de HERKENHOFF, Paulo; MOQUERA, Gerardo & CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. In: **Jornal de Resenhas – seis anos**. 1ª ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. v. 2, p. 1872-1974.

SCHROEDER, Caroline Saut. A censura política às artes plásticas em 1960. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2013. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/010_Caroline_Staut_Schoeder.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2017.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política no Brasil: 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são? – Ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Teses e dissertações

ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado) –, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976**. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2011.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. **Cultura e política no Brasil**. Contribuições para o debate sobre Política Cultural. 2006. 175f. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

FERREIRA, Luiza de Cavalcanti Azeredo. **E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil (1975-1979)**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2015.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2002. 184f.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: Arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. 2011. 374f. Tese (Livre-Docência para concurso junto ao Departamento de História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAZ, Vanessa. **Encontros em defesa da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)**. 2011. 140f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SALZSTEIN, Sônia. **Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional**. 1994. 186f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. São Paulo, 2011, 189 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Vanderli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

Revistas e Jornais

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

COUTINHO, Wilson. 1964-1985: vitórias e mudanças da arte brasileira. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 1., Rio de Janeiro, 22 jan. 1985.

GAM. Por um Instituto Nacional de Artes Visuais. **Revista GAM**, Galeria de Arte Moderna, n/ 24, 1970, s/p.

ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do AI-5 hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1986.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 1970. **Cadernos de Opinião**. São Paulo, 14, p. 61-66, out./nov. 1979.

SODRÉ, Nelson Werneck. Terrorismo cultural. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 1, p. 329-303, p. 254, mar. 1965.

VISÃO. Ilusão do Poder a uma nova Esperança. **Visão**. São Paulo, 11 mar. 1974.

_____. De volta ao livre debate. **Visão**. São Paulo, p. 60-61, 9 jun. 1975.

_____. Estado: censor e banqueiro da ação cultural. **Visão**, São Paulo, p. 52-54, 21 fev. 1977.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. **Malasartes**, São Paulo, n. 2, p. 8-10, 1976.

Documentos

POLITICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

Catálogos

TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. Situações. In: **Situações: arte brasileira** – anos 70. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 2000.

Entrevistas e Depoimentos

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zilio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.

ZILIO, Carlos. Depoimento, Carlos Zilio: “Os desenhos saiam da prisão com as visitas”, concedido a Audrey Furlaneto para **O Globo** e disponibilizado no Caderno Cultura, 23 mar. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/carlos-zilio-os-desenhos-saiam-da-prisao-com-as-visitas-11956907>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

**O Estado como espaço para a atuação dos agentes
do campo cultural politizado durante a redemocratização**

Não é, como disse o Ferreira Gullar na revista Veja na semana passada, que os intelectuais têm que se organizar para tratar com o poder. O Gullar quer botar poesia no sindicato. O sindicato é lugar para Lula o verdadeiro líder popular do Brasil. Os poetas, aliás, devem sair do sindicato e das fórmulas sonetísticas e artísticas para criar uma arte livre. Saravá José Celso e liberdade para arte em todos os sentidos. Liberdade para arte em todos os sentidos, inclusive nomeando grandes artistas para dirigir Funarte, SNT, Teatro porque a arte livre é a arte brasileira.

Glauber Rocha, 1979

O governo do general-presidente Ernesto Geisel teve início com o prenúncio da distensão política⁴⁵. Apesar das ambiguidades de seus pronunciamentos, das incertezas e desconfiças em torno de uma efetiva transição, essa possibilidade foi recebida com certa expectativa e esperança⁴⁶. A perspectiva da distensão somadas às ações que vinham sendo conduzidas no âmbito cultural pelo ministro Jarbas Passarinho, à rearticulação da sociedade civil⁴⁷ e a vitória do MDB em 1974⁴⁸, deu novo ânimo ao meio artístico e cultural. Muitos artistas e intelectuais começaram a retornar ao país, a esboçar uma rearticulação e propostas para os diversos segmentos culturais, como atestam os debates promovidos no Teatro Casa Grande, discutidos no capítulo anterior⁴⁹.

A atmosfera “otimista” no campo cultural foi reforçada pelo recorrente convite para que lideranças do meio participassem de reuniões com o ministro da Cultura e, posteriormente, pela possibilidade de que os segmentos culturais indicassem representantes para ocupar cargos nos órgãos e fundações do governo federal. Esses gestos de aproximação do Estado autoritário contribuíram para que nomes representativos do meio cultural considerassem viável cooperar na elaboração de projetos que, muito embora atrelados às políticas de um Estado ainda autoritário, poderiam atender, ao menos parcialmente, às reivindicações da área.

Essa percepção foi estrategicamente fortalecida pela linha de atuação adotada pelo governo do general-presidente Geisel no âmbito cultural⁵⁰. Apesar de inovadora em muitos aspectos, pode ser considerada um aprofundamento do modelo iniciado, dois anos antes, com o Programa de Ação Cultural (PAC) durante a gestão de Jarbas Passarinho à frente do MEC (1969-1973) (SILVA, 2001; BOTELHO, 2000).

O PAC surge com três objetivos principais: “a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos” (MICELI, 1984A, p. 56). No entanto, o caráter executivo, a autonomia financeira e operacional e o enfoque abrangente que possuía contribuíram para que o programa não fosse apenas “uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também **uma tentativa oficial de ‘degelo’** em relação aos meios artísticos e intelectuais” (MICELI, 1984A, p. 55. Grifos nossos).

⁴⁵ Nas Ciências Políticas, as análises das transições do regime autoritário, os termos liberalizar, distensão e transição normalmente aparecem associados entre si. Neste caso, como propõe Mathias (1995, p. 17), “ainda que permaneça uma certa fluidez, fruto até do próprio fenômeno, distensão, que também é chamada de liberalização, descompressão ou abertura, é normalmente utilizada como sinônimo de transição”. Nesta pesquisa, esses termos serão empregados como sinônimos.

⁴⁶ Acerca do projeto de distensão conduzido pelo general Geisel, ver MATHIAS, Suzeley Kalil. **Distensão no Brasil: o projeto militar (1973-1979)**. Campinas (SP): Papirus, 1995.

⁴⁷ Para se ter uma dimensão do impacto simbólico da vitória do MDB em 1974, conferir a pesquisa de Ana Nader sobre o papel do grupo Autênticos na constituição de um núcleo de oposição e de luta pela democracia no interior do MDB em: NADER, Ana Beatriz. **Autênticos do MDB: semeadores da democracia, história oral de vida política**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

⁴⁸ Já para se ter uma dimensão do movimento de rearticulação da sociedade civil, conferir os capítulos VII e VIII do livro: ALVES, Maria H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1987.

⁴⁹ Os debates promovidos pelas áreas do cinema, teatro, música popular, artes plásticas, televisão, jornalismo, literatura e publicidade foram transcritos e podem ser consultados em **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

⁵⁰ Para uma análise da política cultural adota durante o governo Geisel, ver MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. Conferir ainda: SILVA, Vanderli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

A autonomia financeira⁵¹ e operacional que o PAC possuía no interior do MEC, possibilitou que o Programa firmasse “um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural” (MICELI, 1984A, p. 56). Operando a partir de grupos-tarefa – com membros não necessariamente pertencentes aos quadros funcionais do MEC –, atuou na promoção de projetos artísticos inovadores e no financiamento dos segmentos culturais até então desassistidos pelo MEC (MICELI, 1984). De maneira mais específica, o PAC

fora formulado e passara a operar em termos de um calendário de espetáculos em diversas áreas da produção cultural, a serem apresentados em todo país, no intuito de incentivar o intercâmbio regional (...) [atuando] quer agenciando o repasse de recursos, quer servindo de coadjuvante institucional a setores e grupos carentes de cobertura oficial ou de espaço para apresentação de suas obras. A acolhida dada a grupos de produtores atuantes em áreas da atividade cultural que até então não dispunham de espaço institucional adequado (MICELI, 1984A, p. 67-68).

A agilidade e flexibilidade desse novo formato, o enfoque em segmentos desprivilegiados nas políticas de Estado, a possibilidade de contratar pessoas de fora da burocracia estatal repercutiram de maneira positiva, dinamizando e oxigenando o circuito que, desde o AI-5, estava desarticulado e desmobilizado. Essa intervenção estatal no âmbito cultural, apesar de curta, por converter o setor cultural do MEC em um “poderoso e ‘moderno’ empresário de espetáculos, abrindo novas frentes de trabalho no mercado cultural” (MICELI, 1984A, p. 70), alcançou certa legitimidade no meio cultural. Foi também por meio desse programa, ainda que de maneira bastante cautelosa, que se iniciou o diálogo com lideranças dos meios artístico e com os produtores culturais.

No momento em que a vertente castelista das Forças Armadas, favorável à transição lenta, gradual e segura, retoma o poder⁵², o modelo operacional do PAC é aprofundado. A tentativa de aproximação de setores hostis ao regime, de dinamização do meio cultural e de adequação das práticas institucionais ao modelo de desenvolvimento vigente no país foram ampliadas. Nesse sentido, a indicação de Ney Braga para o Ministério da Educação e Cultura (MEC, 1974-1979); a elaboração da Política Nacional de Cultura (1975) e a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte, 1975), como o braço executivo da PNC, podem ser pensadas como uma continuação dos esforços que vinham sendo empreendidos para sistematizar a atuação do regime e adequar o âmbito cultural aos seus interesses, agora, atrelados ao projeto distensionista.

⁵¹ De acordo com Miceli, “a dotação orçamentária do PAC provinha do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação” e não dos poucos recursos que o MEC dispunha para o âmbito cultural (MICELI, 1984A, p. 56).

⁵² Ainda que de maneira bastante reducionista é possível identificar duas correntes político-ideológicas no interior das Forças Armadas: os *liberais* ou *castelistas*, vinculados ao marechal Castelo Branco, e os *radicais* ou *costistas*, que tinham como expoente o general Costa e Silva. Cada um da qual possuía abordagens e compreensões distintas acerca de como deveriam ser estabelecidas as relações entre as Forças Armadas e o sistema político. A primeira, com inclinações centristas-liberais, vinculada à Escola Superior de Guerra, a qual se filiava ao núcleo castelista, defendia a manutenção do poder legislativo e dos partidos políticos tradicionais. Grosso modo, reunia um “grupo de indivíduos que se dedicam às Armas e cuja postura é ‘profissional’, isto é, querem, ainda que imperceptivelmente, manter-se nos quartéis e defendem uma relação com a política que objetiva a modernização de sua profissão e de sua carreira” (MATHIAS, 1995, p. 45). Outra, vinculada aos setores militares ortodoxos, os “duros” ou *costistas*, consideravam a manutenção do regime autoritário não só possível como desejável, “combatiam qualquer abrandamento do sistema de governo e a perspectiva de sua democratização” (OLIVEIRA, 2005, p. 22).

O novo ministro do MEC, Ney Braga, um militar reformado com reconhecida trajetória política, inclusive vitorioso em diversas eleições, e com inúmeras ações na área cultural⁵³, consciente do lugar que o campo cultural ocupava no projeto distensionista e de seu papel nesse processo, atuou como um sagaz articulador, entre as esferas estatais e as culturais, e um comprometido empreendedor cultural. Como vimos no capítulo anterior, desde o princípio de sua gestão, mostrou-se bastante aberto e favorável às reivindicações do âmbito cultural. Por meio da criação e/ou reformulação de instituições e órgão voltados, sobretudo, para “aquelas áreas de mercado diminuto, e que por isso mesmo dependem de uma produção artesanal fortemente personalizada (música erudita, artes plásticas, teatro, cinema, etc.)” (MICELI, 1984A, p. 64)⁵⁴ empreendeu uma substancial reestruturação do Ministério, privilegiando uma postura marcadamente executiva na ampliação e atuação de suas ações no âmbito cultural.

A gestão de Ney Braga também se singularizou por “haver ultimado e implantado o primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural, a chamada Política Nacional de Cultura” (MICELI, 1984A, p. 57), a qual logrou “inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel” (MICELI, 1984A, p. 57)⁵⁵.

A escolha de um ministro “que se beneficiava ainda da imagem de um prócer simpático ao patrocínio das artes” (MICELI, 1984A, p. 65), assim como a autonomia que possuía para nomear a postos executivos de confiança nas instituições culturais “porta-vozes legítimos da ‘classe intelectual e artística’, sobejamente à esquerda dos administradores culturais típicos até então recrutados pelo regime de 64” (MICELI, 1984A, p. 65), evidenciam o caráter estratégico dessa atuação, já que se esperava que, em reconhecimento ao apoio recebido, agentes de um setor declaradamente hostil, demonstrassem algum tipo de apoio ou legitimação ao processo de abertura que se iniciava (MICELI, 1984A).

Considerando a função estratégica que o meio artístico assumiu nas políticas de Estado ao longo da distensão, as diretrizes do documento que sistematizou a intervenção estatal nessa área, a Política Nacional de Cultura (PNC), explicitou todas as contradições e ambiguidades de uma proposta que buscava conciliar a aproximação dos setores artísticos hostis ao governo aos interesses político-ideológicos do regime – visível no entrelaçamento das noções de cultura, desenvolvimento e segurança nacional – e às demandas do mercado de bens simbólicos, os quais foram em parte contemplados por meio da exclusão dos segmentos culturais com espaço no mercado.

⁵³ Nas décadas de 1950 a 1960, de acordo com levantamento de Sergio Miceli, Ney Braga foi chefe de Polícia do Paraná, prefeito de Curitiba, deputado federal e governador pelo Paraná, ministro da agricultura do governo de Castelo Branco, um dos fundadores do Partido Democrata Cristão e apoiou diversas iniciativas quando atuou no executivo paranaense: Fundação Educacional do Paraná, Teatro Guaíra, Companhia Oficial de Teatro. Cf. MICELI, 1984A.

⁵⁴ De acordo com Sergio Miceli foi realizada a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral e do Conselho Nacional de Cinema, o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes, a criação da Fundação Nacional de Arte e a expansão do Serviço Nacional de Teatro. Cf. MICELI, 1984A; 1984.

⁵⁵ Como vimos em outra parte dessa pesquisa, o Conselho Federal de Cultura elaborou dois documentos com diretrizes para o estabelecimento de uma política cultural em âmbito federal. Entretanto, sua aprovação foi sendo protelada tanto em face do montante a ser concedido quanto ao caráter executivo que imprimiam ao CFC. Para uma análise aprofundada da PNC, bem como da atuação de Ney Braga à frente do MEC, ver SILVA, 2001. Já para uma compreensão aprofundada do CFC, ver: MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012. 260 p. – (Rumos Pesquisa).

Não nos interessa analisar de maneira pormenorizada as diretrizes presentes no documento da Política Nacional de Cultura⁵⁶. O que cabe destacar é que esse documento expressava o processo de liberalização conservadora e a tentativa de reverter a progressiva perda de legitimidade que o regime enfrentava. As ambiguidades e o caráter genérico do documento, longe de enfraquecê-lo, tornaram suas diretrizes passíveis das mais variadas interpretações, ou seja, acabou contribuindo para dissociar o documento de uma base doutrinária ou ideológica. Algo extremamente positivo quando consideramos que, naquele momento, diante da crise de legitimidade política e da eficiência operacional do modelo econômico, era importante para o regime conseguir uma nova aliança social para sua sustentação. Logo, o apoio e o engajamento institucional de intelectuais e artistas reconhecidos no meio cultural, agregaria maior legitimidade ao projeto distensionista, contribuindo para ampliar a margem de legitimidade social e para seduzir frações dos setores médio, intelectuais e estudantis (MICELI, 1984A; FALCÃO, 1984).

O papel estratégico que o PNC teve na tentativa de aproximação do campo cultural politizado se expressa nas duas premissas que lhe serviam de base. A primeira, garantia tanto a não intervenção na “atividade cultural espontânea”, quanto a ausência de qualquer “orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe” (PNC, 1975, p. 9). A segunda, assegurava que “a política da cultura proporcionará as diretrizes básicas pelas quais o poder público se propõe estimular e apoiar a ação cultural de indivíduos e grupos” (PNC, 1975, p. 9).

A partir desses dois pressupostos, a PNC reposicionava a intervenção estatal no âmbito cultural. Se, após 1968, a presença estatal se associava a um *terrorismo cultural*, agora ao Estado não caberia intervir ou exercer qualquer dirigismo ou orientação. Sua atuação respeitaria a liberdade de criação e se restringiria ao estímulo e ao incentivo da produção cultural. Esse compromisso não intervencionista foi uma clara resposta aos receios de dirigismo e controle que fundamentava o afastamento de uma parcela significativa de intelectuais, artistas e produtores culturais em colaborar com o processo de “reconstrução” institucional.

Outra questão relevante é que, apesar de o documento se propor a “explicitar os fundamentos gerais da ação do governo no campo cultural” e “traçar as diretrizes que nortearão o trabalho do MEC”, caberia a cada uma das instituições vinculadas ao MEC, de acordo com interpretações próprias, definir ações e projetos culturais os quais, por guardarem pouca semelhança entre si, foram importantes para o fomento, produção e circulação de uma produção cultural diversificada e representativa de vários segmentos culturais e artísticos.

De fato, muito embora algumas instituições continuassem com a presença de censores, em consonância com a redução do controle político e ideológico acarretado pelo início do processo de abertura, não existiu um controle efetivo e sistemático dos projetos fomentados nem tampouco a PNC pode ser pensada como um conjunto articulado, fundamentado e executado sistematicamente de planos, metas, programas, ações e práticas institucionais capaz de conformar um padrão institucional.

⁵⁶ Cf. POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975. Tem tido interesse no tema, conferir as análises de Miceli (1984) e Silva (2001). Conferir também a edição n. 3 de *Arte em Revista*, em parte dedicada à análise do documento. Cf. Questão Popular. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980.

A promessa de não dirigismo e a flexibilidade de atuação que a PNC fornecia nos ajudam a visualizar algumas das estratégias utilizadas pelo regime para atrair intelectuais e artistas até então hostis a seus quadros funcionais. No entanto, os mecanismos institucionais e políticos que converteram o Estado em um espaço possível para a atuação desses agentes, assim como, para o desenvolvimento de projetos inovadores no campo cultural não se resume a um decreto nem a uma convocação por parte do Estado, como discutiremos mais adiante, eles eram muito mais complexos e se conectavam com nossa tradição e cultura política⁵⁷.

A ação de maior impacto da PNC foi a criação, em dezembro de 1975, do órgão que atuaria como seu braço executivo, a Fundação Nacional de Arte⁵⁸. A Funarte foi, juntamente à Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Serviço Nacional de Teatro (SNT), “os principais órgãos ofensivos da política cultural nesse período” (MICELI, 1984A, p. 57) desempenhando um importante papel no diálogo e aproximação, seja por meio do mecenato estatal, seja por meio da oferta de postos de trabalho a artistas e intelectuais contrários ao regime. Não por acaso, a Funarte, a Embrafilme e o SNT serão um importante espaço para a atuação institucional de artistas e intelectuais ao longo da redemocratização⁵⁹.

A Funarte, “filha direta do Programa de Ação Cultural”, teve inclusive como primeiro diretor executivo Roberto Parreira, último gestor do PAC (BOTELHO, 2000, p. 62), e concentrou suas ações nas áreas da produção cultural que ainda não contavam com organizações próprias na estrutura do MEC, caso da música erudita – que passaria a ser atendida pelo Instituto Nacional de Música, do Folclore, incorporado e atendido a partir de 1978 através do Instituto Nacional de Folclore – e das artes visuais, que receberam, pela primeira vez, um instituto voltado exclusivamente para atender as demandas da área, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) (MICELI, 1984A).

Tal qual o PAC que lhe serviu de modelo, a Funarte possuía um caráter executivo, seu *status* jurídico de fundação assegurava uma maior autonomia administrativa e de gestão financeira. Com perfil institucional semelhante ao adotado pelo PAC, foi organizada a partir de grupos-tarefa constituídos por um pessoal jovem. Como comenta, de maneira entusiasmada, alguns anos depois, seu primeiro diretor executivo, Roberto Parreira – que, inclusive era bastante jovem, tinha cerca de 30 anos, quando assumiu o cargo: “os órgãos oficiais do MEC eram dirigidos por figuras de grande respeitabilidade e larga tradição na área. Enquanto isso, “a FUNARTE arrebanhava jovens [...] gente retornada ao Brasil, artistas e músicos” (PARREIRA, 1984, p. 237).

⁵⁷ Nesta pesquisa nos baseamos na definição de cultura política, fornecida por Rodrigo Patto Sá Motta, como sendo o “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2009, p. 21). Cabe realçar que a categoria “representação política”, mencionada na definição de Motta, deve ser entendida em seu sentido amplo, configurando um conjunto que inclui “ideologia, linguagem, memória, imaginário, iconografia, e mobiliza, portanto, mitos, símbolos, discursos, vocabulários, e uma rica cultura visual (cartazes, emblemas, caricaturas, cinema, fotografia, bandeiras, etc.)” (MOTTA, 2009, p. 21-22). Sobre a relevância desse parâmetro para as análises dos regimes autoritários, a pesquisadora Suzeley Mathias fornece um argumento que justifica sua utilização nesta pesquisa: “o conceito de cultura e de tradição política permite-nos visualizar o quanto os regimes autoritários são ‘fundadores’ ou não e, também, na fase de transição, quanto esta representa continuidade ou mudança” (MATHIAS, 1995, p. 32).

⁵⁸ Acerca da trajetória da Funarte, de sua criação até sua extinção, no governo Collor, ver: BOTELHO, 2000. Conferir ainda: RODRIGUES, Luciana Barão. **A “Era FUNARTE”**: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

⁵⁹ Mais adiante trataremos, ainda que rapidamente, da Embrafilme e do SNT. Esses dois segmentos, graças aos esforços combativos e a boa articulação política que a ‘classe’ teatral e cinematográfica possuíam, preservaram seu espaço de autonomia institucional e conseguiram importantes avanços institucionais.

O critério da juventude como contraponto à equipe de burocratas, “figuras de grande respeitabilidade”, que possuíam uma “larga tradição na área” e que, portanto, se associava não só ao regime, mas às ações conduzidas até aquele momento pelo MEC no âmbito cultural, aparece, nessa fala, atrelado a uma subjetividade que posicionava o “sujeito jovem” como aquele a quem cabe fazer as transformações, a instaurar o novo. Nada mais adequado e coerente com o momento político ao qual a Funarte se vinculava. O processo de abertura necessitava de mentes jovens e dispostas a trabalhar de maneira inovadora na “reconstrução da democracia”, diga-se, na execução do projeto distensionista tal qual formulado pelos militares. Essa parece ser a ideia por trás da resposta de Roberto Parreira quando questionado, em abril de 1979, sobre quais seriam os critérios de seleção e admissão de pessoal na Funarte: “a equipe da Funarte foi se formando lentamente e ganhando seu próprio espaço a partir de um critério básico: primeiro, e acima de tudo, o entusiasmo, a crença no que se faz”. Na sequência, quando convocado a justificar a suposta juventude da equipe da Funarte, o diretor diz: “eu acho que uma equipe deve ser, acima de tudo, uma equipe moça, disposta a arregaçar as mangas, a meter a cara, a tocar o trabalho para a frente” (PARREIRA, 1979).

As equipes eram constituídas por pessoas que, muito embora não tivessem qualquer experiência no serviço público, não só possuíam um conhecimento efetivo de suas áreas de atuação como eram reconhecidas e atuavam como agentes representativos dos seguimentos aos quais se vinculavam. Nas palavras de Parreira:

(...) pessoas com vivência nas áreas em que a Funarte se propunha atuar mas que estivessem longe e fora da administração pública. **Que fossem a voz da demanda** e que tivessem condições de discutir, sobretudo fora da Funarte, para que tivessem condições de saber discutir dentro da Funarte (...) E claro que a Funarte tem espaço para todas as pessoas que são citadas como grandes dentro da cultura e da arte brasileiras (...) (PARREIRA, 1979. Grifo nosso.)

Percebe-se como esses critérios, somados ao contexto otimista gerado em torno da abertura e ao perfil institucional da Funarte, na medida em que abre espaço e encoraja a atuação de jovens, sem experiência na área, abriram a possibilidade para que artistas e intelectuais se sentissem minimamente motivados e seguros para atuar nas esferas estatais.

O depoimento do crítico Paulo Sérgio Duarte que, além de ter sido diretor do Instituto de Artes Plásticas da Funarte (INAP/Funarte), desenvolveu projetos de extrema relevância para as artes visuais, caso da criação, em colaboração com Antonio Dias, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978)⁶⁰ e do Espaço Arte Brasileira Contemporânea (1980)⁶¹ no Rio de Janeiro, ajuda-nos a visualizar o clima “progressista” que vigorava no interior do órgão e a abertura para que pessoas jovens – à época ele tinha aproximadamente 33 anos – e vinculadas a um pensamento de esquerda pudessem compor suas equipes

⁶⁰ A esse respeito, ver JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

⁶¹ Um resumo da trajetória institucional do Espaço ABC pode ser lido em REINALDIM, Ivair (org.). Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/ Funarte. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 130-131, jul. 2010.

(...) a convivência lá dentro da FUNARTE era de todas as tendências participando (...) Havia uma quantidade enorme de funcionários, vamos dizer, técnicos da FUNARTE que se alinhavam dentro disso que você chama de um pensamento de esquerda no Brasil, sem dúvida. Eu tinha acabado de chegar de oito anos e onze meses fora do Brasil e o Roberto Parreira recebeu o meu projeto e deu todo estímulo e força possível junto com, na época da gestão do Eduardo Portella, que eu fui à FUNARTE chegando de um ano na Paraíba onde eu tava dando aula de Estética no Departamento de Arte e Comunicação e no Departamento de Arquitetura e Urbanismo e no qual eu participava de um projeto de implantação junto com o artista Antonio Dias no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (...) e o Roberto Parreira foi inteiramente receptivo e lá eu convivi com um conjunto de companheiros de trabalho que evidentemente se alinhavam nisso que se pode chamar de esquerda ou pelo menos progressistas (DUARTE, 2010, p. 189).

Além disso, considerando nossa cultura política e o peculiar processo de institucionalização do campo cultural brasileiro⁶², no qual apenas a participação ativa no poder consegue fornecer as condições de implementação de qualquer projeto, os artistas e intelectuais certamente identificaram uma relevante oportunidade de atuação profissional e a possibilidade de contribuir efetivamente para o processo de institucionalização, ampliação e fortalecimento do campo cultural ao qual se vinculava.

A presença de artistas e intelectuais que de fato acreditavam que reconfigurariam, consolidariam e viabilizariam suas áreas de atuação, remodelariam e sintonizariam as políticas institucionais aos anseios do meio e às novas dinâmicas culturais, aliada à autonomia institucional e orçamentária, possibilitou que a Funarte, mesmo vinculada a um ministério que permanecia, “operacionalmente conservador, culturalmente tradicionalista e submisso ao controle político-ideológico do regime” (FALCÃO, 1984, p. 32), desenvolvesse ações diferenciadas e significativas nas três áreas de sua incumbência, convertendo-se rapidamente numa instituição respeitada entre artistas e intelectuais opositores ao regime⁶³.

O depoimento do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff, que foi diretor do INAP, é elucidativo para situar melhor as peculiaridades desse órgão:

(...) No dia em que eu entrei na Funarte se lançava o livro do Cildo Meireles da Coleção ABC *Quem matou Herzog?* Na Funarte estavam [trabalhando] naquele momento várias pessoas que tinham sido exiladas, Glória Ferreira, Paulo Sérgio Duarte, só no Departamento de Artes Plásticas, fora outros (...), aqueles que tivessem sido presos, condenados, torturados, cumprindo prisão e etc. e tal. Fernando Cocchiarale foi torturado enfim, então. **Efetivamente havia dentro da estrutura das instituições culturais um lugar, um lugar que eu não diria para a dissidência [...], mas eu diria um lugar para os dissidentes e até mesmo sustentando o retorno dessas pessoas e ao mesmo tempo permitindo ao Estado o desenvolvimento de uma política com um alto grau de sofisticação intelectual.** (...) Eu não vi, por exemplo, nesse período que eu trabalhei na Funarte, que foi o período de distensão (...) eu nunca vi perseguição política, reclamação política (HERKENHOFF, 2010, p. 162. Grifos da autora).

⁶² Cf. SALZSTEIN, Sônia. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil*: uma experiência institucional. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

⁶³ De maneira genérica, pode-se considerar, que “a FUNARTE produziu, coproduziu, financiou, apoiou tecnicamente, acompanhou ou simplesmente deu seu aval a exposições, festivais, espetáculos, concertos, cursos, publicações, gravações de discos, etc. A instituição procurava conhecer a realidade e as dificuldades enfrentadas pelas áreas artísticas atendidas, elaborando ou apoiando projetos e programas que cobrissem todas as fases [...] da produção cultural. Para tanto, não se limitava apenas a divulgar os trabalhos e produtos culturais das diferentes expressões artísticas (música popular e erudita, artes plásticas, artesanato ou arte popular, etc.), mas também promovia iniciativas voltadas para a formação, capacitação e atualização profissional de artistas [...], produtores, técnicos e demais profissionais envolvidos na produção. Além disso, procurava incentivar a melhoria da qualidade dos recursos materiais e técnicos disponíveis no mercado e facilitar o acesso do artista a tais produtos” (SILVA, 2001, p. 161-162).

A afirmação de Herkenhoff de que havia “um lugar para os dissidentes” (mas não para a dissidência) e espaço para “o desenvolvimento de uma política com alto grau de sofisticação intelectual” na Funarte durante o período de distensão nos ajuda a pensar as presenças institucionais de nomes como Roberta Farias e Gustavo Dahl, e o apoio dos ex-cinemanovistas à Embrafilme. Ou ainda de Orlando Miranda no Serviço Nacional de Teatro e de nomes como Iole de Freitas, Paulo Sérgio Duarte, Luciano Figueiredo e Anna Letycia Quadros na gestão do Instituto Nacional de Artes Plásticas ao longo da redemocratização.

Nesse sentido, propõe-se que, da perspectiva institucional, a relação estabelecida entre atores do meio cultural politizado e o Estado autoritário ao longo da redemocratização pode ser pensada mais como uma tentativa de **gestão da transição** do que uma oposição à ditadura, tal qual ocorria até 1974. É possível pensar essa orientação, em certo sentido **conciliatória**, como uma das faces da forma de interação que atores do meio cultural estabeleceram com o Estado autoritário a partir de 1974, momento em que as mudanças macroestruturais são acompanhadas por uma retomada do diálogo do Estado com o meio cultural.

Aqui é importante considerar, como demonstra Rodrigo Motta (2009), que a **conciliação** é um dos traços característicos da nossa cultura política. Essa lógica relacional, como marca central da cultura e tradição política brasileiras, em parte explicaria a recusa ao conflito e a opção por “ações gradativas, moderadoras, conciliadoras e integrativas” como forma de assegurar mudanças com estabilidade (MOTTA, 2009, p. 30). Para Motta, essa característica conciliadora se materializaria em “arranjos políticos de perfil modernizante-conservador” e na busca de caminhos que evitam rupturas violentas (MOTTA, 2009, p. 30).

Desse modo, destaco que a **cultura da conciliação**, como fenômeno arraigado na tradição política, também pode ter contribuído para o estabelecimento de uma outra forma de interação entre o Estado autoritário e o meio cultural a partir de 1974. Essa cultura da conciliação no âmbito político-institucional da redemocratização, quando o poder político e o controle do Estado ainda permanecia nas mãos da instituição militar – não implicou, necessariamente, em subordinação ou cooptação do meio cultural uma vez que esses agentes tinham certa margem de autonomia para desenvolver e implementar ações.

Nesse ponto é importante recuperarmos alguns aspectos das relações instituídas entre atores civis e a corporação militar ao longo da evolução política brasileira⁶⁴, especificamente a configuração dessa relação após o golpe civil-militar de 1964. Com a intervenção militar de 1964, pela primeira vez em nossa história, a tradicional aliança civil-militar tomou um rumo inesperado. Ocorreu, nas palavras de Adriano Codato (2005, p. 86), uma “mudança decisiva na função política dos militares”. Agora, a garantia fornecida pela corporação castrense convertia-se em um novo regime político no qual as Forças Armadas, como instituição, e não as elites civis, controlavam permanentemente o governo e as decisões do Estado. A partir desse momento, “as Forças Armadas assumem-se como o único órgão no qual pode-se processar o debate político – o Alto Comando

⁶⁴ O termo “evolução política”, tal qual empregado nesta pesquisa, remete às ideias do professor Florestan Fernandes, segundo as quais a instauração da democracia no Brasil é um processo em pleno devir, cujo sentido se torna inteligível somente através da análise de tendências evolutivas. Diferentemente das análises de Sérgio Buarque de Holanda, Fernandes considera que a ordem legal do Estado brasileiro, apesar de tender para um padrão organizatório democrático, não pode ser pensada como uma realidade estática, mas sim como efeitos transitórios do funcionamento da ordem legal em um determinado período histórico-social. Dessa perspectiva viveríamos uma operação contínua de processos sociais que tenderiam ao mesmo fim: uma ordem legal democrática (FERNANDES, 2008, p. 96-97).

transforma-se em Colégio Eleitoral –, aprofundando o grau de politização dos quadros militares” (MATHIAS, 1995, p. 37).

Apesar disso, como propõe Fernando Henrique Cardoso (1982)⁶⁵, a natureza autoritário-burocrático do sistema político instaurado pelo regime militar foi o resultado de uma coalizão entre setores da elite civil e militar, trabalhando em íntima associação com o capital estrangeiro, com o objetivo de promover a industrialização avançada. A peculiaridade que nos interessa nessa linha interpretativa – uma vez que nos ajuda a pensar a presença dos atores do meio das artes visuais nos aparelhos de Estado – é que, muito embora seja a instituição militar – e não um ditador – que tenha assumido o controle do país, as Forças Armadas não detinham o poder com exclusividade na formulação e condução das políticas oficiais.

Os regimes autoritários, diferentemente do fascismo e do totalitarismo, por não possuírem uma ideologia unificadora e orientadora, não dispõem de uma base legitimadora na origem. A ausência de uma ideologia pode ser percebida na estrutura organizacional dos aparelhos do Estado autoritário que, segundo Nico Poulantzas (1975), seria predominantemente “feudalizada”.

De acordo com o autor, esse tipo de estrutura organizacional permitiria a cada núcleo, setor, órgão ou instituição atuar “sobre uma base de poder próprio, [...] onde alguns, defendendo seus privilégios, podem constantemente obstaculizar as tentativas eventuais de outras facções para ‘normalizar’ e ‘fazer evoluir’ o regime” (POULANTZAS, 1975, p. 109). Consequentemente, diante da impossibilidade de sua efetiva institucionalização, esses regimes viviam sob uma crise permanente.

No caso do regime autoritário brasileiro, a falta de ideologia e a “estrutura em feudo” podem ser melhor compreendidas considerando as bases propostas por Fernando Henrique Cardoso (1975). Para o cientista político, durante o regime militar brasileiro – na ausência de mecanismos da democracia representativa – as relações de poder se organizaram a partir do Executivo. O qual – marcado pelos ideais da racionalidade, eficiência e competência – para ser fortalecido, necessitava de um corpo de funcionários com boas qualificações em seus quadros, preferencialmente técnicos e especialistas. A necessidade de uma composição mista, civil e militar, na burocracia aliada à natureza do “golpe civil-militar”, contribuiu para que frações das classes médias e da elite fossem absorvidas pela burocracia⁶⁶ estatal naquele momento.

Com a estabilidade do regime, a burocracia civil começou não só a tomar parte no sistema decisório, como também a formular e implementar políticas, controlando “partes do aparelho do Estado quase independentemente do governo, perseguindo objetivos pessoais de natureza econômica ou burocrática” (CARDOSO, 1982, p. 54-55). Isso foi possível, sobretudo, porque – segundo Thomas Skidmore (1988, p. 220) –

⁶⁵ São vastas as análises sobre a natureza dos regimes autoritários. Dentre as quais destacamos as análises de Guillermo O'Donnell (1987); David Collier (1982); Juan Linz (1980); Florestan Fernandes (1980). Para os objetivos dessa pesquisa, acreditamos que a definição fornecida por Fernando Henrique Cardoso (1982), por propor um espaço de poder para os atores civis na estrutura autoritária, seja satisfatória para a discussão aqui proposta.

⁶⁶ A burocracia brasileira, em seu desenvolvimento e em sua racionalidade de organização peculiar, está muito longe dos requisitos de estrutura racional que atribui Weber à organização burocrática. No caso brasileiro, por exemplo, em consonância com a natureza do sistema político e de nossa cultura política, o preenchimento de cargos pode ocorrer por meio de mecanismos de compadrio (clientelismo, nepotismo, fisiologismo), de corporativismo estatal e de qualificação (quando ocorre o recrutamento de técnicos que ocupam o cargo em razão de suas condições de especialistas em um determinado setor/área). Na maioria dos casos são, sobretudo, as relações pessoais que balizam as escolhas. Apesar disso, o sistema foi bastante funcional no que se refere à sua capacidade decisória e ao desenvolvimento estável. Cf. CODATO, 1997; MATHIAS, 2004.

de certa forma, “essa tecnocracia civil comunga[va] dos valores presentes no governo, representados pelo discurso da construção do ‘Brasil Potência’”, o que resultou numa

eficaz aliança entre militares radicais e tecnocratas. Cada um tinha suas próprias razões para desejar um regime autoritário e ambos se precisavam mutuamente. Os militares de linha-dura precisavam dos tecnocratas para fazer a economia funcionar. Os tecnocratas precisavam dos militares para permanecerem no poder. As altas taxas de crescimento, por seu turno, davam legitimidade ao sistema autoritário (SKIDMORE, 1988, p. 220).

A soma desses fatores nos ajuda a compreender por qual razão, durante o regime militar brasileiro, como propõe Adriano Codato (1998, p. 13), em consonância com Cardoso (1982), “não houve, ao longo das diversas fases do seu desenvolvimento, uma coincidência absoluta entre o controle do poder formal e o exercício do poder real”. Ou seja, apesar de as Forças Armadas ocuparem posições destacadas no governo, isso não significava que elas detivessem com exclusividade o poder decisório. Para Codato, a presença dos militares ocorreu, sobretudo, nos órgãos e setores ligados à repressão. Já o processo de formulação das políticas e as operações corriqueiras dos negócios do Estado “era uma tarefa assumida prioritariamente pelos quadros civis do regime” (CODATO, 1998, p. 11)⁶⁷.

Apesar de os militares não terem sido os mentores da maioria dos projetos de desenvolvimento nacional (de onde decorre a necessidade de uma aliança com a tecnocracia) e de não terem tomado parte nas decisões rotineiras ou nas políticas governamentais cotidianas, eles detinham o poder de veto em todos os setores e tinham assento na maioria dos órgãos de decisão. Logo, a autonomia civil nos aparelhos do Estado é uma autonomia consentida e relativa, inserindo-se num quadro complexo, permeado por tensões, interesses divergentes e negociações, que no limite contribuiu para a manutenção e dinamização do sistema político. Aqui é importante mencionar que a “estrutura em feudos” também possibilitou que os militares “linha dura”, estabelecessem centros autônomos permeados de conspirações e intrincados jogos de poder, a partir dos quais opuseram forte pressão ao projeto distensionista levado a cabo pelo general-presidente Ernesto Geisel a partir de 1974.

Fazendo uso do conceito de feudalização e considerando a autonomia relativa da burocracia civil, Luciano Martins (1985) argumenta que durante o regime militar os aparelhos do Estado se converteram no espaço por excelência da disputa pelo poder e do conflito de classes. Ou seja, no espaço por excelência da ação política. Segundo Martins, seria

intensa a atividade política no interior do aparelho do Estado e nas interseções dele com aquelas áreas da sociedade que a ele têm acesso. Nesse sentido, e justamente porque articulavam e agregavam interesses variados, transformando-os em políticas públicas, [certas] agências burocráticas como que se “substituem” aos partidos políticos [e demais instituições representativas] (MARTINS, 1985, p. 194).

⁶⁷ Para um ponto de vista oposto ao desenvolvido, que enfoca a militarização da burocracia, ver MATHIAS, 2004.

Durante o governo do general-presidente Ernesto Geisel (1974-1979), muito embora tenha sido assegurada uma centralização do processo decisório por meio de uma reestruturação político-administrativa, os mecanismos e estruturas organizacionais apresentados anteriormente permaneceram. A burocracia continuou sendo uma estrutura forte e estável. Seus vários setores e órgãos atuando como facções políticas, e lutando por interesses divergentes, permaneceram como lugares periféricos ao centro do poder, sendo responsáveis pela administração direta e indireta da implementação de políticas (CODATO, 1997; CARDOSO, 1975).

Além disso, com a criação de novos órgãos, instituições e conselhos, o novo governo, tanto viabilizou o deslocamento interno de funcionários quanto a entrada de novos atores e novas frações da sociedade civil nos aparelhos do Estado, dentre os quais agentes do meio cultural politizado que assumiram o protagonismo na condução das instituições e órgãos culturais do governo, enfraquecendo ainda mais o papel e o poder dos intelectuais atuantes no CFC.

Outro fator que pode ter contribuído para atrair atores do meio cultural politizado diz respeito à natureza da relação que se estabeleceu entre o regime autoritário e os atores sociais a partir de 1974. De um modo geral – tomando por base a dissolução dos mecanismos de representação de grupos ou de partidos políticos – a literatura⁶⁸ que buscou examinar as relações estabelecidas entre civis e militares nos aparelhos do Estado tomou por base mecanismos de cooptação e/ou adesão. Especificamente, três tipos principais de vinculação, o corporativismo do Estado – mecanismo que possibilitou a participação formal de determinados setores sociais nos aparelhos de Estado –, as diversas modalidades de clientelismo e os anéis burocráticos⁶⁹.

A esses três tipos possíveis de vinculação, soma-se um outro, a *acomodação*. A ideia de *acomodação* proposta pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014) nos ajudará a pensar a atuação de diversos atores sociais que, sem comungar com os valores do governo autoritário nem construir alianças exclusivamente consensuais com os setores militares, buscaram formas de produção no interior do sistema político.

A perspectiva fornecida por Motta (2014) está em consonância com a noção de *interação* desenvolvida por Antonio Carlos Peixoto (1980) para pensar a relação civil-militar no âmbito político brasileiro. Segundo este autor, a interação entre frações militares e civis ocorreria em todos os níveis da corporação militar: “da formação das características institucionais, determinação das opções estratégicas (inclusive a política de alianças possíveis) e, finalmente, na origem e na evolução das tensões e dos conflitos militares” (PEIXOTO, 1980, p. 34).

Partindo da noção de *interação*, Peixoto, propõe que o jogo político e o sistema de relações dos quais participam agentes civis e militares durante a ditadura militar poderiam ser percebidos como resultado de *convergências*. A noção de *convergência* – tal qual proposta por Peixoto (1980, p. 33) – “não implica uma situação de igualdade total entre os agentes. Ela pode, pelo contrário, existir entre associados desiguais, cada

⁶⁸ Cf. MATHIAS, 1995, 2004; CODATO, 1997; CARDOSO, 1975.

⁶⁹ Para uma definição de anéis burocráticos e sua especificidade em relação as outras formas de clientelismo, ver CARDOSO, 1975, p. 201-209.

qual possuindo certa margem de autonomia na fixação e busca de seus objetivos e na escolha dos meios de ação”.

A partir do exposto, tem-se uma perspectiva analítica que propõe uma relação mais complexa entre os atores civis e militares. A noção de *interação* abre a possibilidade de se pensar o comportamento civil-militar, no âmbito institucional, como resultado da interconexão de diversos mecanismos de influências recíprocas. Já as ideias de *acomodação* e *convergência* nos possibilita considerar que a atuação de diversos atores sociais no interior do sistema institucional autoritário possuía certa margem de manobra, a qual poderia possibilitar o estabelecimento, desde o interior do aparelho de Estado, de formas outras de produção/resistência.

Em resumo é possível considerar que (I) a autonomia operacional dos órgãos e instituições oficiais; (II) a importância da burocracia civil na formulação e implantação das políticas oficiais, (III) a ideia dos aparelhos de Estado como espaço para a ação política neste momento e, por fim, (IV) as noções de *interação*, *acomodação*, *convergência* e a perspectiva a elas subjacentes de interconexão de diversos mecanismos de influências, manobras e margem de negociação podem ser considerados mecanismos políticos e institucionais que contribuíram, respectivamente, para a presença e a influência de artistas e intelectuais do âmbito cultural politizado nos aparelhos do Estado ao longo da redemocratização.

Considerando as relações estabelecidas entre o Estado autoritário e o campo cultural politizado a partir das argumentações expostas anteriormente, propõe-se que a margem de autonomia de que dispunha a burocracia civil, a qual foi potencializada pela estrutura em feudos dos aparelhos do Estado e pela ambiguidade da política de Estado no âmbito cultural, possibilitou que diversos artistas, intelectuais e atores do meio cultural, ao atuarem nos aparelhos de Estado, compusessem uma nova tecnocracia.

Nesse sentido, propõe-se que a partir da inserção de atores do meio cultural politizado nas esferas institucionais do Estado autoritário foi instituída uma ***tecnocracia artística radical***. Para Antonio Candido (1990), o ***radical*** e o ***pensamento radical*** – apesar de serem gerados na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes – contrastam e instituem, por seu caráter progressista, um contraponto ao pensamento conservador. No entanto, mesmo que o pensamento radical “chegue a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário, em geral ele não produz um comportamento revolucionário” (CANDIDO, 1990, p. 4). Ao contrário, “tende com frequência à harmonização e à conciliação, não às soluções revolucionárias” (CANDIDO, 1990, p. 5).

Para o autor, em seu aspecto positivo, o pensamento/ação radical, por contribuir para ampliar o horizonte do possível, pode ter um papel transformador em uma sociedade conservadora e oligárquica como a nossa. Capaz, inclusive, de “definir as medidas progressivas mais avançadas no *que for possível*. Digamos que ele pode tornar-se um agente do *possível* mais avançado” (CANDIDO, 1990, p. 5). Esse conceito do radical e sua tendência à harmonização, somados aos traços conciliatórios da mentalidade e comportamento político-institucional brasileiro, à autonomia operacional dos órgãos e instituições oficiais e às noções de *interação*, *acomodação* e *convergência* já apresentados, ajuda-nos a pensar como foi possível o estabelecimento de uma ***tecnocracia artística radical*** nos aparelhos do Estado autoritário ao longo da redemocratização.

Também nos ajuda a pensar o argumento, apontado anteriormente, que propõe que o caráter *marcadamente institucional* da nova forma de participação política dos atores do meio cultural no pós-1974 pode ser, em parte justificado/pensado, como uma tentativa de *gestão da transição* e não de oposição à ditadura. Nesse sentido, propõe-se como principal característica operacional da atuação dessa *tecnocracia artística radical* nos aparelhos de Estado no pós-1974 o empenho em, sem romper completamente, adequar as políticas de Estado às reivindicações e demandas do meio cultural e vice-versa. Ou seja, mais do que marcar uma oposição, ocorreu uma tentativa de gerir, via conciliação, os rumos do processo cultural e contrapor, às políticas de Estado, uma proposta mais adequada e coerente com as necessidades do meio.

Uma rápida análise da atuação de Orlando Miranda no Serviço Nacional de Teatro (SNT) no pós-74 ajudará a tornar esse argumento menos abstrato. Em 1974, quando tem início a gestão do general-presidente Ernesto Geisel e o processo de transição política, o produtor teatral Orlando Miranda foi convidado para dirigir o SNT⁷⁰, permanecendo nessa função até 1979⁷¹. Nesse intervalo, de acordo com as análises de Miliandre Garcia (2011), Miranda, atuando como um “mediador de interesses conflitantes” (GARCIA, 2011, p. 2), procurou “renovar as políticas de incentivo ao teatro assim como restituir o diálogo do governo com o meio teatral” (GARCIA, 2011, p. 2).

Em consonância com a percepção da comunidade teatral à época, a historiadora considera que sua gestão instaurou uma fase inédita na instituição. Percorrendo sua trajetória institucional no SNT, percebe-se como Miranda efetivamente conseguiu implementar um perfil institucional mais participativo, fundamentado em um permanente diálogo com a classe teatral e expresso em um projeto cultural progressista e “diversificado que visava o fortalecimento do teatro brasileiro, sobretudo da produção dramaturgica nacional, ainda que estivesse atrelado às políticas culturais do governo, particularmente ao Plano de Ação Cultural” (GARCIA, 2011, p. 9-10).

A radicalidade da atuação institucional de Miranda foi acompanhada por uma postura ambígua perante as políticas de Estado para a área teatral, como fica evidente no imbróglio do Prêmio SNT⁷². Diante da recorrente apreensão e censura de muitas das peças premiadas em um dos principais concursos do SNT, o meio artístico e intelectual passou a pressionar o diretor da instituição. Apesar de existir um consenso em relação à capacidade de Orlando Miranda e do seu compromisso com o setor que representava, a comunidade criticava as contradições das políticas do regime militar e o jogo de concessões e de restrições alternadas que a caracterizava⁷³ (GARCIA, 2011).

⁷⁰ Acerca da atuação de Orlando Miranda no SNT, ver GARCIA, 2013. Já para uma dimensão das articulações políticas por trás da escolha de Miranda para direção do STN, conferir o artigo “O teatro e a política cultural do governo”, escrito em 1983 por Edélcio Mostaço. Essa foi uma das primeiras análises acerca da ambígua relação estabelecida entre atores do teatro, muitos dos quais vinculados ao CPC, e o Estado autoritário quando se inicia a abertura. Uma versão revisada do texto pode ser acessada em: <<http://www.questao-de-critica.com.br/2014/06/o-teatro-e-a-politica-cultural-do-governo/>>.

⁷¹ Para uma análise da presença do Estado no setor teatral ao longo da ditadura, ver: COELHO, Edmundo Campos; PECHMAN, Sergio. Teatro: mercado e intervenção do Estado. In: MICELI, Sergio. Op. cit., 1984, p. 145-172.

⁷² O concurso, criado em 1964 e interrompido em 1968, foi reativado por Miranda em 1974 e tinha por objetivo premiar textos inéditos de autores brasileiros ou radicados no Brasil sobre assuntos relacionados à cultura brasileira. Cf. GARCIA, 2011.

⁷³ Ao mesmo tempo que o MEC concedia independência para que o SNT constituísse um júri com profissionais de reconhecida competência na área teatral, os quais atuavam com total liberdade na seleção e premiação das peças teatrais, o Ministério da Justiça e os órgãos de segurança tinham poder de veto, censura e interdição, comprometendo a autonomia da instituição. Cf. GARCIA, 2011

Pressionado pelo meio artístico e intelectual, Orlando Miranda, não acusou “as autoridades do governo de interferir na entrega dos prêmios nem buscou incentivar um levante do meio artístico e intelectual” (GARCIA, 2011, p. 11). Para Garcia, esse posicionamento não transformava “Orlando Miranda em ‘mocinho’ nem em ‘bandido’, mas sim numa das principais lideranças do teatro, com vínculos com o governo, que tentou resolver questões complexas durante a ditadura militar” (GARCIA, 2011, p. 20).

Sem discordar da referida autora e incorporando suas reflexões, colocamos o problema em outros termos. Mais do que *mediador de interesses conflitantes*, percebe-se como Orlando Miranda manteve, ao longo de sua trajetória institucional à frente do SNT, uma postura administrativa conciliatória. Da perspectiva aqui proposta, considerando os limites impostos por um sistema político que ainda era de exceção e as incertezas em torno da efetivação da transição política, propõe-se que a postura conciliatória seria um caminho possível para que atores do meio cultural pudessem ajustar as políticas de Estado às reivindicações do segmento artístico ao qual se vinculavam.

Além disso, não se pode esquecer que vários mecanismos coercitivos continuavam ativos e caso fosse percebido algum movimento mais “revolucionário”, corria-se o risco do diálogo ser interrompido e o cargo entregue a alguém completamente alheio à área cultural. Esse argumento, por exemplo, está na base da justificativa que José E. Mindlin fornece em depoimento⁷⁴, alguns anos mais tarde, em 1982, para ter aceitado o posto de secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo em 1975, cargo que ocupou por pouco mais de 10 meses⁷⁵. O intelectual procura atenuar o dilema ético e a contradição política com a justificativa de que

a abertura estava se iniciando, a vitória da oposição em 74 tinha sido aceita sem traumas, e, nessas condições, se os que desejavam a consolidação da abertura não se dispusessem a aceitar cargos públicos, estes seriam fatalmente ocupados por quem não a desejava. Aceitei, pois, o convite, com a ressalva de que não continuaria no cargo se o processo de abertura não se concretizasse (MINDLIN, 1984, p. 212).

Desse modo, o caráter conciliador das gestões conduzidas por representantes do meio cultural, por mais contraditório que possa parecer, aumentaram as possibilidades de ações radicais serem implementadas nos órgãos de cultura, as quais foram construídas em estreito diálogo com as diversas categorias e inegavelmente contribuíram para a dinamização, profissionalização e o fortalecimento do meio cultural como um todo.

Isso foi possível, em parte, porque efetivamente existiam, como discutido anteriormente, mecanismos políticos e institucionais suficientemente flexíveis e que asseguravam certa margem de autonomia às instituições e às atuações nos aparelhos de Estado. No entanto, se por um lado o regime abriu a possibilidade para que representantes do meio cultural, que até aquele momento haviam se posicionado publicamente contra o regime, ocupassem postos decisórios e tivessem o controle do processo cultural de suas respectivas

⁷⁴ Depoimento concedido por ocasião do seminário “Estado e Cultura no Brasil. Anos 70”, promovido em São Paulo, no segundo semestre de 1982, pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP), em convênio com a Funarte, e posteriormente organizado numa publicação por Sergio Miceli (1984).

⁷⁵ Foi em sua gestão que a crítica de arte Aracy Amaral dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma experiência que devido à “clareza de suas diretrizes de política das artes, aliada ao desenvolvimento de programas de gestão museológica planejada com critérios definidos, inaugurou rara prática institucional na Pinacoteca cujos desdobramentos são sentidos até os dias atuais” (TORRES, TELLES, 2017, p. 194).

áreas, por outro foi assegurado que nenhum “agente subversivo” assumiria esses cargos e, conseqüentemente, que nenhuma ação ou política revolucionária, nos termos propostos por Antonio Candido (1990), seria implementada.

Essa restrição fica evidente, por exemplo, na Embrafilme. Foi apenas com o início do processo de distensão que o Estado autoritário se dispôs a passar a direção da empresa para representantes escolhidos pelo meio cinematográfico. Baseando-se no depoimento do cineasta Carlos Augusto Calil, a pesquisadora Marina Jorge⁷⁶, relata que em 1974 os cineastas indicaram o nome de Luiz Carlos Barreto para a direção geral da Embrafilme. No entanto, “seu passado de estudante [...] lhe brindava com uma ficha no SNI, o que impediu sua escolha” (JORGE, 2002, p. 62). Em seu lugar, assumiu o cineasta Roberto Farias que, além de produtor comercial de sucesso, era o presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Fatores que certamente assegurariam um bom trânsito e credibilidade junto aos diversos setores cinematográficos (JORGE, 2002).

Além disso, é digno de nota que, em memorial datado de 14 fevereiro de 1974, Roberto Farias (então presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica) e Luiz Carlos Barreto (pela Associação dos Produtores Cinematográficos) propuseram a mudança do nome do Prêmio EMBRAFILME, instituído em 1973, para Prêmio Ministro Jarbas Passarinho. De acordo com os argumentos dos cineastas, tal modificação significava o reconhecimento, de duas das principais entidades cinematográficas, ao apoio e estímulo que o tenente-coronel Jarbas Passarinho, enquanto ministro do MEC durante o governo do general-presidente Médici, vinha dispensando às reivindicações da classe cinematográfica (AMANCIO, 2000)⁷⁷.

Em entrevista concedida à Tunico Amancio em 1989, Nelson Pereira dos Santos fala das tentativas de articulação e aproximação entre as esferas estatais e cinematográficas durante a ditadura:

O que aconteceu foi antes do Geisel. O grande negociador de tudo isto foi o Carlos Diegues, que o pai dele era o Secretário de Cultura [sic], o homem do ministro para as atividades culturais. (...) Antes dele, houve uma relação também através do Ministro Veloso, que participou do governo Médici e continuou Ministro do Planejamento no Governo Geisel. (...) Então o Veloso nos chamou, ao pessoal do cinema, Jabor e eu, para explicar [...] que o Geisel, que ia assumir a Presidência, tinha o maior desejo de abrir para a atividade cultural, de tomar providências (...) Anteriormente tinha havido também uma ponte entre o Ministro Jarbas Passarinho e a EMBRAFILME, através do Leandro Tocantins. Leandro assumiu e disse que queria conversar com o Cinema Novo, considerado subversivo e contra quem havia uma clara discriminação dos caras da EMBRAFILME. O Ministro deu a ele, segundo ele nos contou, e parece que era verdade, autoridade para negociar. Ele nos chamou e disse: eu quero fazer filmes com o Cinema Novo. (Dissemos) tudo bem. Em contrapartida nós queremos uma política de cinema, não é fazer o filme de fulano ou do sicrano, isto não basta, seria interessante ter uma definição, uma política de defesa do cinema brasileiro (AMANCIO, 2000, p. 41-42)⁷⁸.

⁷⁶ Marina Jorge, em dissertação de mestrado, analisou como foi possível ao regime militar agregar ex-cinemanovistas, em sua maioria cineastas de esquerda, em torno de seu projeto cinematográfico ao longo da redemocratização. Cf. JORGE, 2002.

⁷⁷ Essa informação foi disponibilizada por Tunico Amancio (2000, p. 38-39), a partir da análise da Ata de Reunião de Diretoria – 28/02/74, no Arquivo Especial, denominado Embrafilme, na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, como parte complementar da dissertação que originou o livro *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Cf. AMANCIO, 2000.

⁷⁸ Entrevista concedida a Tunico Amancio em 1989, no Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), e parcialmente reproduzida em várias passagens do livro *Artes e manhas da Embrafilme*, publicado em 2000.

Como ilustra esse depoimento, antes mesmo de possibilitar que seus representantes ocupassem postos decisivos na Embrafilme, o regime já vinha se empenhando em estreitar as relações com lideranças da atividade cinematográfica. Essa aproximação também foi observada com a música popular, como discutida no capítulo anterior, e no meio teatral. O ator Juca de Oliveira, à época presidente do Sindicato de Atores, em debate promovido pela revista *Visão* em junho de 1975⁷⁹ comenta sobre a conversa que teve com o general-presidente Ernesto Geisel por ocasião da inauguração do Teatro Amazonas, em Manaus, em janeiro de 1975:

Eu estava fazendo uma exposição ao presidente Geisel a respeito da profissão do ator e dos problemas que enfrentamos (...) Apesar de vários órgãos terem divulgado algumas distorções a respeito, o que se verificou em Manaus foi que o pessoal estava preparado para debater o tema. Foi uma análise mais ou menos nos termos que estamos discutindo aqui: o problema de como a censura tem golpeado a cultura brasileira e de como ela tem criado entraves ao nosso desenvolvimento intelectual (...) O presidente ouviu tudo com muito interesse (...) Quando diálogo terminou, ele disse: “Ouvi e espero dos senhores um pouquinho de paciência, porque vamos procurar resolver esse problema”. Depois, afastou-se (VISÃO, 1975, p. 56).

Na sequência do relato de Oliveira, o diretor Flávio Rangel, demonstrando o otimismo do meio teatral para o processo de abertura, considera que “é evidente que há contradições inerentes ao governo, mas existem até dentro do governo da China. Entendemos essas contradições e estamos dispostos inclusive não apenas a dialogar, como até a colaborar com aqueles que lutam pela distensão” (VISÃO, 1975, p. 56).

É importante, sinalizar, que essa adesão ao projeto distensionista não foi realizada de maneira acrítica ou ingênua. Os riscos de instrumentalização e de cooptação sempre estiveram no horizonte daqueles que se dispunham a atuar no âmbito institucional, como é possível perceber na leitura que Plínio Marcos faz, a partir das colocações de Flávio Rangel, dos movimentos de aproximação do Regime nesse momento:

Ao mesmo tempo, quando você fala em contradições dentro do Governo, a gente tem que ter cuidado também com manobras. Por exemplo: nesse momento em que o *Abajur Lilás* [proibida de ser encenada pela censura federal] provoca um debate, aparecem membros do partido do Governo querendo transferir a censura do Ministério da Justiça para o Ministério da Educação, como se os dois ministérios fossem de outro Governo. Não achamos que a censura feita por um policial seja diferente da censura feita por um intelectual (VISÃO, 1975, p. 56).

Muito embora existisse o temor da cooptação ideológica, do dirigismo cultural, do julgamento dos pares, a disponibilidade de Juca Oliveira, Flávio Rangel, bem como de nomes representativos da cinematografia nacional, em cooperar no processo de abertura, pode ser considerada como a expressão de crença em suas atuações e em suas capacidades de se apropriarem do Estado, sem contudo entrar em conflito aberto com o regime, e, desde o seu interior, implementar ações favoráveis ao segmento cultural aos quais se vinculavam. Mesmo porque, se por um lado não existia espaço nas esferas institucionais para revolucionários, por outro os

⁷⁹ Em 1975, a revista *Visão* promoveu uma mesa-redonda para debater o momento atual do teatro brasileiro. Participaram do debate Orlando Miranda, representando o governo e diretor SNT, os dramaturgos Paulo Pontes e Plínio Marcos, o diretor Flávio Rangel e os atores Juca de Oliveira e Paulo Autran. Fernando Moraes e Zuenir Ventura, da *Visão*, formularam as questões e orientaram o debate. Cf. VISÃO. O teatro em busca da distensão. *Visão*. São Paulo, p. 53-59, 9 jun. 1975.

mecanismos institucionais e políticos vigentes, como discutido, possibilitaria que ações radicais fossem implementadas. E essa possibilidade, diante do cenário de repressão, censura e marasmo que vigorou anteriormente e da precariedade de nossas instituições, não era algo a ser simplesmente desconsiderado.

Retomando a questão da Embrafilme e da indicação de Roberto Farias, o fato de o cineasta ter sido um dos mentores da proposta de modificação no nome do Prêmio EMBRAFILME nos possibilita considerar que – seja como produtor comercial, seja como cineasta, ou ainda como presidente de sindicato – Farias não só já havia dialogado, como validava as ações conduzidas pelo ex-ministro à frente do MEC. Desse modo, percebe-se que, apesar da abertura dos aparelhos de Estado para representantes do meio cultural, era exigido um certo “perfil”. Da perspectiva estatal, a função deveria ser ocupada por alguém que não oferecesse “risco” ao Estado de Segurança Nacional, que tivesse legitimidade e trânsito no meio ao qual se vinculava, e que, de certa forma, também pudesse contribuir para o projeto nacional-desenvolvimentista dos militares.

No caso do setor cinematográfico, grosso modo, os interesses do governo Geisel visavam por um lado, à conquista do mercado interno e ampliação do consumo como forma de integração nacional e, por outro, no âmbito simbólico, ao fortalecimento da identidade nacional. Esses interesses, tanto no âmbito comercial quanto no simbólico, convergiam respectivamente com as demandas por um política protecionista e fortalecedora do cinema nacional e com os “sentimentos nacionais-desenvolvimentistas e nacionais-populares que o Cinema Novo encampou” (JORGE, 2002, p. 164).

Esses pontos de convergências talvez nos ajudem a compreender porque, nesse momento, diversos representantes do meio cinematográfico “efetuem uma disjunção entre o plano econômico e o plano cultural, creditando o controle daquele ao Estado e deste cuidando os próprios cineastas” (JORGE, 2002, p. 54). Evidente que essa convergência não implica em subserviência irrestrita aos ideais militares, como é possível observar na gestão implementada por Roberto Farias enquanto diretor-geral da Embrafilme.

Como mencionado anteriormente, foi apenas no pós-1974⁸⁰ que a Empresa, pela primeira vez desde sua criação em 1969, passou a ter seus principais postos ocupados por representantes da área. Também passou a consultar, acolher e a financiar as demandas dos segmentos envolvidos na atividade cinematográfica. É também a partir de dezembro de 1974, quando a Embrafilme acrescenta às suas atribuições a coprodução, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional, que se observa um crescimento da produção fílmica e a consolidação de um mercado ampliado para o filme brasileiro (HINGST, 2013; SANTOS, 2003; JORGE, 2002; AMANCIO, 2000; AMORIM, 1985).

Hoje existe uma concordância de que muito desse incremento se deve à escolha, com apoio consensual da classe cinematográfica, de Roberto Farias (1974-1979) para a direção geral da Embrafilme, o qual, por meio de uma política que privilegiava o investimento no produto fílmico e medidas reguladoras e protecionistas, pretendia consolidar o cinema brasileiro e sedimentar um mercado para o filme nacional.

⁸⁰ Tunico Amancio demonstra a existência de um “período militar” na Embrafilme, quando a Empresa teve seus principais postos ocupados por militares ou por pessoas com ligações, direta ou indiretamente, com o Regime. Nesse período as políticas e ações implementadas pela Empresa foram quase que exclusivamente subservientes às instâncias militares e pouco abertas às reivindicações da classe cinematográfica (AMANCIO, 2000).

Apesar das acusações, nem de todo infundadas, de atuar de maneira clientelista em relação à categoria dos realizadores e de relegar a segundo plano investimentos em infraestrutura produtiva e industrial, é inegável que sob sua gestão, a Embrafilme, “atuando em várias frentes – incremento da produção, aumento dos dias de obrigatoriedade [de exibição de filmes nacionais], ampliação da fiscalização, recebimento de dotações financeiras especiais, ampliação da estrutura administrativa (...)” (AMANCIO, 2000, p. 56), efetivamente assegurou tanto uma maior produção fílmica como uma maior presença no mercado exibidor.

Os esforços institucionais de Roberto Farias, juntamente com o cineasta Gustavo Dahl como diretor de distribuição, em implementar políticas que buscavam consolidar o cinema nacional, independente, industrial e popular, em oposição ao cinema industrial, sobretudo o norte-americano, considerado alienador, foram reconhecidos. A gestão, apesar dos enfrentamentos, foi apoiada e legitimada pela classe cinematográfica, e por expoentes do movimento Cinema Novo, caso de Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Leon Hirszman (AMANCIO, 2000)⁸¹.

No entanto, a despeito de Roberto Farias dispor de autonomia tanto na gestão quanto no desenvolvimento e condução de políticas para o setor e dos esforços em conciliar as reivindicações dos produtores cinematográficos com a política de Estado e vice-versa, os órgãos de segurança, DSI e SNI, continuavam pressionando e exercendo certa interferência.

Embora a censura total tenha diminuído consideravelmente, era recorrente a sugestão de cortes e remontagens. A esse respeito, Roberto Farias, em entrevista concedida à Marina Jorge, é categórico ao afirmar que: “de qualquer maneira, não havia dirigismo, isso que é diferente, entendeu, você chegar e dizer: esse filme eu não faço porque contraria as ideias do governo. Isso não existia na Embrafilme” (JORGE, 2002, p. 64). A pesquisadora contrapõe ao discurso de Farias um trecho da ata de assembleia realizada em 18 de setembro de 1974, onde pode-se ler que “o Sr. Diretor Geral [Roberto Farias] aparteu [uma discussão sobre cinema comercial e cinema cultural] dizendo que todo cinema é importante, fazendo restrições, porém, de não incentivar filmes que sejam contra as ideias do governo” (JORGE, 2002, p. 64).

Esse posicionamento é interpretado por Jorge como um mecanismo de autocensura. Sem dúvida a autocensura esteve presente, sobretudo nos dilemas individuais, mas considerando o âmbito institucional, esse posicionamento, pode ser mais bem compreendido quando associado à necessidade de demonstrar que sua gestão não apresentava riscos à Segurança Nacional e com isso, paradoxalmente, ter maior margem para desenvolver ações radicais e compatíveis com os anseios da área cinematográfica⁸².

⁸¹ No entanto, o conflito e a culpa permaneciam. Em entrevista à Mariana Jorge, Roberto Farias avalia que “a parcela mais responsável do cinema brasileiro se beneficiava da EMBRAFILME mas com culpa. Eu acho inclusive que essa foi uma das razões de acumular uma expectativa de destruição da EMBRAFILME, porque o próprio cineasta que pegava o dinheiro da EMBRAFILME saía metendo o pau na EMBRAFILME tão logo recebia o financiamento. Porque ele queria demonstrar que não dependia do governo, que ele não tinha se vendido ao governo”. Cf. JORGE, 2002, p. 47.

⁸² Para se ter uma dimensão mais concreta do impacto da gestão de Farias e da nova política cinematográfica, verificar os dados e informações acerca do desempenho do cinema brasileiro no período de 1971 até o primeiro semestre de 1980, disponibilizados no Boletim do Departamento de Ingresso Padronizado da Embrafilme de 1980. Esse documento foi fornecido por Roberto Farias e disponibilizado por Sergio Ribeiro de Aguiar Santos, em dissertação de mestrado defendida em 2003. Cf. SANTOS, 2003.

Nesse sentido, cabe destacar que Roberto Farias conseguiu o feito de passar toda a sua gestão sem nomear um representante do SNI para a Empresa, retirando do cotidiano institucional um dos principais instrumentos e símbolos do poder autoritário.

Todo órgão do governo era obrigado a ter um representante do SNI. Eu durante todo o tempo que estive na Embrafilme eu resisti a nomear essa figura. Até quando eu entrei tinha, depois que eu entrei não tinha. Eles ficavam insistindo para eu nomear e eu dizia, “mas vem cá, por que é que precisa dessa pessoa?”, “ah, precisa porque o SNI tem que ter um representante, da sua confiança e da confiança do governo, etc.”, e eu digo “mas eu não fui nomeado pelo governo? Então devo ser de confiança, não sou?” Enfim, eles insistiam, eu driblava, e eu nunca botei (...) Os representantes da área de informação do governo viviam me bombardeando com pedidos de “busca”, que são pedidos de informação (...) Eu nomeava alguém para determinado cargo, se esse alguém tivesse um passado estudantil, eu logo recebia um pedido de informação. Então era um negócio que não era brincadeira mesmo. (JORGE, 2002, p. 71)

Nesse relato é possível identificar como no acordo tácito estabelecido entre agentes do campo cultural e o Estado autoritário, muito embora seja inegável a existência de certa autonomia institucional, o exercício de uma prática institucional radical esteve condicionada à implementação de uma prática operacional conciliatória, a qual não impediu que cada um dos segmentos culturais traçasse, a partir das especificidades do meio, objetivos, estratégias de negociação e de ação distintas no diálogo com o Estado autoritário, como será possível perceber no próximo capítulo, quando problematizaremos as relações institucionais estabelecidas entre os agentes das artes visuais e o Estado autoritário ao longo da redemocratização.

Referências

Livros

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1987.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AMORIM, Celso. **Por uma questão de liberdade**. Ensaios sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Embrafilme, 1985.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural (1976- 1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Autoritarismo e democratização**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. Da caracterização dos regimes autoritários na América Latina. In: COLLIER, David (org.). **O novo autoritarismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

CODATO, Adriano Nervo. Militares, sistema decisório e Estado ditatorial no Brasil: apontamentos sobre o governo Geisel. **Revista Premissas**, Campinas, v. 17/18, p. 111-137, 1998.

_____. **Sistema estatal e política econômica no Brasil pós-64**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005.

COELHO, Edmundo Campos; PECHMAN, Sergio. Teatro: mercado e intervenção do Estado. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 145-172.

COLLIER, David (org.). **O novo autoritarismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DREIFUSS, René Armand. Sociedade Política Armada ou Força Armada Societária?. In: OLIVEIRA, Eliézer Rizzo [et. al.]. **As Forças Armadas no Brasil**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 101-144.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política Cultural e Democracia: a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 23-39.

FERNANDES, Florestan. **Brasil: em compasso de espera**. Pequenos escritos políticos. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.

_____. (1954). Existe uma Crise da Democracia no Brasil?. In: _____. **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: Global, 2008. p. 93-113.

GARCIA, Miliandre. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. 2011. Disponível em:
<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIVO_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011\(ART\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIVO_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011(ART).pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. Políticas culturais na Ditadura Militar. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda” (1974-1979). In: NAPOLITANO, Marcos [et. al.]. **Comunistas brasileiros**:

cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 131-150.

LINZ, Juan. Regimes autoritários. In: PINHEIRO, P. S. (org.). **Estado autoritário e movimentos populares**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural/Illuminuras, 2012. 260 p. – (Rumos Pesquisa).

MARTINS, Luciano. **Estado capitalista e burocracia no Brasil pós-64**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MATHIAS, Suzeley Kalil. **A militarização da burocracia**: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação, 1963-1990. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MATHIAS, Suzeley Kalil. **Distensão no Brasil**: o projeto militar (1973-1979). Campinas (SP): Papirus, 1995.

MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. O processo de 'construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984^A. p. 53-84.

MINDLIN, José E. Uma experiência de programação cultural. In: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 209-221.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____ (org.). **Culturas políticas na história**. Belo Horizonte: Argumento, 2009. p. 13-37.

NADER, Ana Beatriz. **Autênticos do MDB**: semeadores da democracia, história oral de vida política. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

O'DONNELL, Guillermo. **Reflexão sobre os estados burocráticos-autoritários**. São Paulo: Ed. Vértice/R.T., 1987.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. A adaptação dos militares à democracia. In: _____. **Democracia e Defesa Nacional**. A criação do Ministério da Defesa na Presidência de FHC. Barueri (SP): Manole, 2005. p. 03-45.

_____. Conflitos militares e decisões políticas sob a presidência do general Geisel (1974-1979). In: ROUQUIÉ, Alain (org.). **Os partidos militares no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 114-153.

_____. Constituinte, Forças Armadas e autonomia militar. In: _____ [et. al.]. **As Forças Armadas no Brasil**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 145-178.

PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento 'versus' paternalismo. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 223-240.

PEIXOTO, Antonio Carlos. Exército e política no Brasil. Uma crítica dos modelos de interpretação. In: ROUQUIÉ, Alain (org.). **Os partidos militares no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 27-42.

POULANTZAS, Nico. (1975). La crise des dictatures. Portugal, Grèce, Espagne. Paris, Seuil. Apud CODATO, Adriano Nervo. Militares, sistema decisório e Estado ditatorial no Brasil: apontamentos sobre o governo Geisel. **Revista Premissas**, Campinas, v. 17/18, p. 111-137, 1998.

ROUQUIÉ, Alain. Os processos políticos nos partidos militares do Brasil. Estratégia de pesquisa e dinâmica institucional. In: _____ (org.). **Os partidos militares no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 9-26.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Teses e dissertações

HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar**: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias. 2013. 292f. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. 2002. 184f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RODRIGUES, Luciana Barão. **A “Era FUNARTE”**: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. 1996. 113f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. **Embrafilme**: a estrutura de comercialização na gestão de Roberto Farias (1974-1979). 2003. 142f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SILVA, Vanderli Maria. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

Revistas e Jornais

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, abr. 1990.

VISÃO. Ilusão do Poder a uma nova Esperança. **Visão**. São Paulo, 11 de mar. de 1974.

_____. O teatro em busca da distensão. **Visão**. São Paulo, p. 53-59, 9 jun 1975.

Documentos

POLITICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

Entrevistas e Depoimentos

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida ao pesquisador André Guilles Adriani, em 14 out. de 2009, no Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246 f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 155-184.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista concedida ao pesquisador André Guilles Adriani, entre 14 e 16 set. de 2009, no Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas**

com a ABAPP. 2010. 246 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 185-204.

PARREIRA, Roberto. Entrevista concedida a Lena Frias. In: A cultura brasileira está cheia de espaços vazios. Vamos ocupá-los. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 06 abr. 1979.

As artes visuais e a redemocratização

Diferentemente dos programas revolucionários da geração anterior ou da utopia dos anos 60, os novos artistas passam a perceber o caráter claramente construído dos discursos da crítica, do mercado e, de uma maneira mais geral, das diversas instituições que legitimam a noção de obra de arte nas sociedades contemporâneas (...) O que está prioritariamente em questão agora é o questionamento das formas da “instituição arte” e do modo como ela está inscrita na sociedade .

Heloísa Buarque de Hollanda

3.1. O ativismo institucional: a requalificação da política e do político nas artes visuais durante a redemocratização

No capítulo anterior procuramos demonstrar como os principais mecanismos políticos e institucionais que contribuíram para converter, para além dos interesses do Regime, a Funarte, a Embrafilme e o Serviço Nacional de Teatro (SNT) – “os principais órgãos ofensivos da política cultural” do governo autoritário durante a distensão (MICELI, 1984A, p. 57) – em espaços privilegiados para a atuação institucional de agentes do meio cinematográfico, teatral e das artes visuais. Também apontamos algumas características operacionais e a dinâmica institucional das atuações de Roberto Farias, Orlando Miranda e Roberto Parreira, que foram, respectivamente, os primeiros diretores da Embrafilme, do SNT e da Funarte.

Nos três casos, a discussão foi realizada de maneira pontual, restringindo-se a alguns aspectos das gestões dos primeiros diretores que atuaram no pós-1974. A ideia era fornecer, ainda que de maneira breve, uma perspectiva mais abrangente das relações que o campo cultural estabeleceu com o Estado autoritário, no momento que tem início a abertura política. A partir desse contexto, neste capítulo, vamos situar e debater de maneira mais aprofundada o meio das artes visuais, realçando tanto as especificidades das relações que ele estabeleceu com o Estado autoritário como posicionando-o no contexto dessa “aposta geracional”.

Ou seja, buscaremos evidenciar que, nesse momento, nomes representativos das artes visuais, assim como dos demais segmentos culturais, estavam convencidos de que por meio de suas atuações institucionais contribuiriam tanto para a reestruturação de suas áreas de atuação como para o processo de abertura que estava sendo conduzido sob a “tutela” do regime militar.

Como vimos anteriormente, a Embrafilme e o SNT, tiveram como seus primeiros diretores dois nomes representativos do meio, Roberto Farias e Orlando Miranda, respectivamente. No caso do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), é apenas no final dos anos 1970 que nomes conectados e atuantes de maneira mais efetiva no meio da “arte contemporânea” começam a operar na concepção, implantação e coordenação de projetos externos do INAP, caso da criação em 1978 do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa⁸³. Foi apenas a partir de 1979 que agentes associados às linguagens contemporâneas começaram a atuar no INAP. Nesse ano, foi implantada uma linha de atuação voltada exclusivamente para a arte contemporânea e suas questões. Trata-se do Espaço Arte Brasileira Contemporânea, o Espaço ABC⁸⁴, concebido em 1979 e implantado e coordenado por Paulo Sérgio Duarte no período de 1980 a 1984. Ou seja, diferente dos outros segmentos, a aproximação dos agentes do meio das artes visuais com o Estado autoritário ocorreu, em sua maioria, ao longo do governo do general-presidente João Figueiredo (1979-1985).

⁸³ O projeto foi idealizado e implementado por Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias, dois paraibanos, na Universidade Federal da Paraíba, por meio de convênio entre a Funarte e a UFPB. A esse respeito, ver JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

⁸⁴ A esse respeito, conferir dossiê organizado por Ivair Reinaldim em REINALDIM, Ivair (org.). Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, jul. 2010.

Nesse ponto, para justificar a ausência de problematização em relação a gestão de Figueiredo, é importante considerar que, como propõe Suzeley Kalil Mathias (1995), o governo de “[João Baptista] Figueiredo não possuía seu próprio projeto político; este resumia-se na continuidade da obra de seu antecessor” (MATHIAS, 1995, p. 142). Do mesmo modo, a pesquisadora Maria Helena Moreira Alves, no livro *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, argumenta que

o período de abertura posterior a 1979, durante o governo Figueiredo, não deve ser encarado, assim, como um estágio de transição para a democracia, mas antes como uma continuação da política de “distensão” controlada da sociedade, em nome da institucionalização permanente do Estado de Segurança Nacional (ALVES, 1987, p. 322-333)

Nesse sentido, tanto do ponto de vista das políticas culturais quanto da interação do Estado com o campo cultural, a flexibilidade institucional decorrente das reformulações empreendidas durante o governo do general-presidente Geisel (1974-1978), especificamente aquelas que possibilitaram a inserção de uma oposição cultural nos quadros do Estado, não mudou em substância no decorrer da gestão de Figueiredo. Seu governo, enquanto continuidade e aprofundamento do projeto político implementado pelo general Geisel, não alterou nem as diretrizes da Política Nacional de Cultural (PNC) nem a centralidade da Funarte como órgão executivo da política cultural de Estado. E, muito embora esse segmento tenha tido prejudicado com uma paulatina perda de recursos, a ampliação e aprofundamento das políticas de abertura asseguraram uma maior descentralização, participação e autonomia nas instituições e órgãos governamentais, ampliando significativamente as margens de ação e atuação dos agentes culturais, inclusive nas esferas municipais e estaduais.

Ainda nesse sentido, cabe mencionar, que a promulgação da lei da anistia em 1979, sem dúvida uma das medidas mais relevantes do período Figueiredo, reverteu as punições aos cidadãos brasileiros que, entre os anos de 1961 e 1979, foram considerados criminosos políticos pelo regime militar e garantido, entre outros direitos, o retorno de artistas e agentes culturais exilados ao País e a volta ao trabalho de inúmeros intelectuais cassados durante a ditadura que atuavam na administração e nos serviços públicos.

Retomando a questão da tardia presença de agentes das artes visuais na Funarte, como é possível explicar o pouco envolvimento, pelo menos até 1980, de nomes representativos e atuantes das artes visuais no primeiro órgão criado exclusivamente para atender suas demandas?

É possível considerar que o fato de as artes visuais não serem tão organizadas enquanto categoria profissional e de não possuírem uma tradição de manejo com as esferas do poder público e político – bem como o seu reduzido poder para mobilizar politicamente as massas e o pouco espaço que esse setor sempre tivera nas políticas de Estado – tenha contribuído para que a escolha dos dois primeiros diretores do INAP não tivesse passado por uma consulta abrangente no meio.

Nesse sentido, sabe-se que os dois primeiros diretores do INAP, cuja sede originalmente estava localizada no Museu Nacional de Belas Artes, foram Onofre de Arruda Penteadado (1976-1977) e Alcídio Mafra de Souza (1977-1979), nomes vinculados à Escola Nacional de Belas Artes, nascidos na década de 1920 e com um

pensamento conservador em arte, tendo sido colocados na função sem que houvesse qualquer tipo de consulta.

No entanto, essa justificativa não nos ajuda a pensar a virada que ocorre no INAP partir de 1980, quando agentes das artes visuais passam a se relacionar de maneira mais efetiva com esse instituto. Se analisarmos as atividades desenvolvidas pelo INAP, exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro, no intervalo de 1976-1979, teremos uma noção da desconexão existente entre o INAP e o contexto artístico-experimental carioca nesse momento.

Apesar de em seu primeiro relatório (1976-1978), o instituto – à época dirigido por Onofre de Arruda Penteadado – declarar que as exposições promovidas nas três galerias sob sua responsabilidade⁸⁵ “deram oportunidade a artistas de várias tendências” (FUNARTE, 1978, p. 5) e, em seu segundo relatório (1979-1980) – agora sob a gestão de Alcídio Mafra de Souza –, o INAP declarar que, no intuito de “divulgar o artista plástico brasileiro, fora do circuito tradicional, colocando-o em condições de se afirmar profissionalmente”, a galeria Macunaíma passou a ser utilizada para “revelação de artistas novos”, a Sérgio Milliet, “exclusiva para mostras de maior porte, de artistas já conhecidos” e a Rodrigo Mello Franco de Andrade, ficou reservada para “mostras e eventos de caráter didático [...] e exposições originadas de Projetos Especiais da Funarte” (FUNARTE, 1980, p. 7), quando examinamos as mostras promovidas e os artistas envolvidos percebemos que foram exibidos, predominantemente, trabalhos associados às tradicionais categorias das belas artes – pintura, gravura, desenho – com consequente ausência dos artistas mais atuantes e representativos do universo da arte experimental e contemporânea nas exposições promovidas pelo Instituto⁸⁶

Das 185 exposições promovidas no intervalo de 1977 a 1980 pelo INAP nas três galerias que possuía no Rio de Janeiro, apenas 8 pertenciam à categoria “proposta”, termo utilizado na época para designar obras que não poderiam ser enquadradas nas categorias tradicionais. Sendo que foi apenas em 1979, portanto três anos após o início de sua atuação, que o INAP promoveu as primeiras exposições de “propostas”. Inclusive na sala Macunaíma, destinada aos jovens artistas, das 70 exposições promovidas entre 1977-1980, apenas uma foi enquadrada na categoria “proposta” (FUNARTE, 1978; 1980)⁸⁷.

Mesmo se considerarmos que a maioria dos artistas visuais brasileiros, nesse momento, desenvolvia trabalhos com os meios tradicionais, a desproporção da presença do segmento “experimental” nas mostras promovidas pelo INAP, sobretudo quando se considera que essas galerias estavam localizadas na cidade do Rio de Janeiro – onde era forte a vertente experimental –, é sintomática da desconexão entre suas ações e o segmento contemporâneo das artes visuais. Também nos ajuda a perceber o caráter conservador dessas duas gestões, além de evidenciar a falta de diálogo entre o INAP e o meio artístico experimental e vanguardista carioca. O depoimento do Zílio nos ajuda a compreender como o INAP era percebido naquele momento

⁸⁵ As galerias Sérgio Milliet, Macunaíma e Rodrigo Mello Franco de Andrade.

⁸⁶ Ver anexo no final desse capítulo.

⁸⁷ Ver anexo no final desse capítulo.

[O INAP] estava entregue a pessoas que eu até conhecia, um tinha sido diretor quando eu era aluno do Instituto de Belas Artes, que não é Escola de Belas Artes, é Instituto de Belas Artes. Pessoas assim, muito boa gente, mas eram pessoas que tinham uma cabeça de arte muito conservadora, então as exposições da Funarte, as atuações do INAP, me parecem que foram bastante inconsequentes. E eu acho que o INAP só se reinaugurou com o Paulo Herkenhoff, se não me engano depois Paulo Sérgio Duarte, não sei quem foi primeiro (ZÍLIO, 2018, entrevista)

A partir de 1980, no entanto, com a instalação do Projeto Arte Brasileira Contemporânea e a criação do Espaço ABC, tem início um intenso e frutífero diálogo entre o instituto e os artistas e críticos associados às linguagens contemporâneas. De acordo com o relatório de atividades de 1980, o projeto Arte Brasileira Contemporânea, criado em 1979 e implantado em 1980,

tendo por centro de gravidade as questões da arte contemporânea, procura atravessar estas mesmas questões com a discussão dos problemas de outras áreas da cultura como a filosofia, a música, o teatro, a literatura, o cinema, a arquitetura. A atenção e interesse deste trabalho estão dirigidos para as transformações de linguagens nas diversas áreas. O programa (...) compreende exposições, conferências, debates, espetáculos de músicas, pequenos cursos, entrevistas e depoimentos. Pretende também lançar um programa permanente de publicações, recolhendo, sobretudo, depoimentos de artistas, críticos, curadores, marchands e colecionadores, sobre temas que possam servir de subsídio tanto à história da arte contemporânea no Brasil como à discussão de questões atuais” (FUNARTE, 1980, s./p.).

Só em seu primeiro ano de atuação, além de diversos debates, conferências, palestras, mostra de filmes e cursos, foram realizadas exposições de Sônia Andrade, Essila Paraíso, Paulo Herkenhoff, Sérgio Camargo, Waltércio Caldas, Antonio Manoel, Tunga, José Resende e Lygia Clark. Todas essas mostras tiveram catálogo com texto crítico, imagens e, algumas vezes, com textos dos próprios artistas.

Também foi instituída a linha de pesquisa “Subsídios à História da Arte Contemporânea” por meio da qual, nesse primeiro ano, foram financiadas e publicadas duas pesquisas, “Informalismo e Abstracionismo geométrico: duas vertentes da arte brasileira nos anos 50”, de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, e “O moderno e o contemporâneo”, de Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho⁸⁸.

Ou seja, foi apenas quatro anos após sua criação que o instituto começou a se abrir para uma arte dissociada dos cânones tradicionais, passando a se conectar de maneira mais efetiva com o meio artístico contemporâneo, suas questões e demandas. Nesse ponto, cabe recuperar a tese na qual Sergio Miceli propõe que “as razões substanciais para a criação da Funarte não se limitam, contudo, aos frutos de uma política de ‘abertura’ na área cultural [...] encontra-se estreitamente associada à conjuntura de crise por que passavam então a música erudita e as artes plásticas na cidade do Rio de Janeiro” (MICELI, 1984A, p. 74).

Nesse sentido, para Miceli, tanto o Instituto Nacional de Música (INM) quanto o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) seriam uma resposta à mobilização dos artistas visuais, músicos e agentes do meio. No caso do INM, o autor aponta que músicos e compositores eruditos atuantes na Orquestra Sinfônica Nacional

⁸⁸ Ver anexo no final desse capítulo.

(OSN), vinculada à Rádio MEC, diante dos riscos de extinção da orquestra, realizaram uma forte campanha, “redigiram um memorial onde salientavam a importante contribuição da OSN à produção e à difusão da música erudita brasileira, tendo o documento sido entregue ao ministro Ney Braga” (MICELI, 1984A, p. 75).

Ainda de acordo com Miceli, essa campanha, que teria sido bem recebida pelos dirigentes do MEC, e “as pressões exercidas pela liderança do setor sindical junto aos gestores do PAC/DAC” (MICELI, 1984A, p. 75) teriam contribuído para manter a OSN em funcionamento e para viabilizar a criação do INM na Funarte.

No caso das artes visuais, muito embora não mencione qualquer movimento similar à campanha e à articulação política tal qual a realizada pelos músicos eruditos junto aos gestores do PAC, nem tampouco seja categórico em sua afirmação, Miceli sugere que o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) também teria surgido como uma resposta à mobilização dos artistas e agentes do meio das artes visuais carioca.

Sem dúvidas, como propõe o autor, as “sucessivas crises de gestão que vinha enfrentando o Museu de Arte Moderna, o “surto recente de expansão do mercado de arte” e a “crise de legitimidade com que vinha se defrontando o mecenato exercido por famílias e empresários particulares” (MICELI, 1984A, p. 75-76) constituíram uma conjuntura favorável para “a progressiva tomada de consciência” dos agentes do meio das artes visuais carioca, culminando com a criação da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais. No entanto, a tese de que o INAP teria surgido como resposta à reivindicação do meio das artes visuais precisa, a nosso ver, ser revista. Algumas questões nos ajudarão a perceber as fragilidades desse argumento.

Considerando a tradicional desarticulação do meio e o lugar secundário que sempre ocupou nas políticas de Estado, como pode ser percebido no descaso com que a proposta do Instituto Nacional de Artes Visuais (INAV), elaborada pelo crítico de arte Walmir Ayala, foi recebida pelo ministro Jarbas Passarinho e a pouca adesão que recebeu, inclusive, no meio das artes visuais (GAM, 1970); considerando ainda, como propõe Sônia Salzstein, o “tipo de relação frouxa e inconstante que a produção artística desenvolveu com seu ambiente institucional” (SALZSTEIN, 1998, p. 398), assim como o caráter ocasional ou descontínuo das experiências institucionais desenvolvidas nessa área (SALZSTEIN, 1998; 1994), parece pouco provável que a criação do instituto seja fruto da mobilização e organização de agentes do meio das artes visuais.

Outra situação que nos ajuda a perceber a ausência de uma mobilização do meio das artes visuais no momento que antecede a criação do INAP – a qual, caso existisse, poderia fortalecer o argumento de Miceli –, pode ser localizada na discussão promovida pelas artes visuais no Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, em 28 de abril de 1975, portanto alguns meses antes da criação do INAP, em dezembro de 1975. Como vimos no primeiro capítulo, nesse debate não esteve em pauta nem tampouco foi esboçada qualquer tipo de mobilização no sentido de se articular/reivindicar a criação de um instituto ou órgão para a área de artes visuais. Tampouco foram tratadas questões relacionadas às políticas de Estado para a área.

Do mesmo modo, a criação da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP) em agosto de 1977 no Rio de Janeiro – um ano e cinco meses depois da criação do INAP – apesar de estar, como propõe Miceli, relacionada com a expansão do mercado de arte, foi motivada, como explicou o artista Adriano de Aquino – um de seus primeiros presidentes – e outros artistas atuantes na ABAPP naquela época, pela necessidade de se criar “uma instituição de diálogo político” para lidar com os “assuntos da reconstrução do

MAM” e pressionar pela inserção de artistas na gestão do museu, uma vez que “havia uma separação muito grande entre os gestores e a produção que tava (*sic*) em curso, na chamada produção contemporânea” (AQUINO, 2010, p. 121). Percebe-se nessa justificativa como, naquele momento, o INAP ainda não era sequer percebido como um espaço para atuação/engajamento de artistas contemporâneos ou para a difusão da produção contemporânea, não ocupando tampouco uma centralidade nos debates promovidos⁸⁹.

Outro argumento utilizado por Miceli propõe que a expansão do mercado de arte teria motivado uma “reação dos artistas, desejosos de instituir controles sobre modalidades de comercialização que lesavam seus interesses” (MICELI, 1984A, p. 75), a qual teria contribuído para que o INAP, atuasse como um espaço “de veiculação (galerias, exposições itinerantes, monografias, etc.) menos permeáveis aos interesses comerciais dos intermediários particulares” (MICELI, 1984A, p. 76).

De fato, o “mercado” aparece nos dois primeiros relatórios da Funarte como uma das justificativas para a criação do INAP. De acordo com o relatório de 1978, o INAP teria surgido também para proporcionar “novos espaços fora do âmbito das galerias comerciais” (FUNARTE, 1978, p. 5). Já sua atuação, aparece no relatório de 1980, associada à divulgação “do artista plástico brasileiro, fora do circuito tradicional, colocando-o em condições de se afirmar profissionalmente” (FUNARTE, 1980, p. 7).

No entanto, quando consideramos o caráter conservador da programação desenvolvida pelo instituto no intervalo de 1976-1980, bem como o fato de os dois primeiros gestores estarem vinculados à Escola e ao Museu Nacional de Belas Artes, onde, inclusive estavam localizadas as galerias do INAP, a pouca representatividade junto ao meio da arte contemporânea – justamente o segmento que, como demonstraremos mais adiante, estava em confronto direto com o mercado –, parece razoável propor que a preocupação em disponibilizar espaços alternativos às galerias comerciais e ao circuito tradicional não seja necessariamente fruto do diálogo da instituição com o meio artístico.

Parece-nos que essa postura tem mais relação com ideias e valores presentes no Conselho Federal de Cultura, inclusive os dois primeiros diretores do INAP pertenciam à mesma geração dos conselheiros e tinham trânsito junto a esse conselho. De maneira mais específica, parece-nos que esse contraponto ao mercado se relaciona com a tentativa, que já vinha sendo desenvolvida pelo CFC, discutidas no primeiro capítulo dessa pesquisa, de evitar a descaracterização da cultura nacional diante das novas práticas artísticas que vinham se consolidando com os meios de comunicação de massa e com a indústria cultural.

A partir do exposto, consideramos pouco provável que o INAP tenha surgido, como propõe Miceli, de um “processo idêntico” ao do INM e, como tal, seja uma resposta à mobilização e demanda dos artistas cariocas. Considerando que apenas a partir da criação do Espaço ABC em 1979 é que o INAP começa a dialogar de maneira mais efetiva com o meio contemporâneo de arte, a desenvolver ações mais significativas nesse campo e a contar com nomes representativos das artes visuais como colaboradores, propõe-se como hipótese que o INAP não teria surgido a partir de uma demanda, mas foi conscientemente apropriado e convertido em

⁸⁹ Para uma análise da relação da ABAPP com o INAP, ver ADRIANI, 2010. Conferir também: ABAPP. Protesto. *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1978. Nesse texto, a ABAPP se posicionava contra a regulamentação da lei que dispõe sobre a Comissão Nacional de Artes Plásticas e sobre o Salão Nacional de Artes Plásticas elaborados pelo INAP/Funarte.

um espaço estratégico para a formulação de uma política de artes visuais, com ênfase na arte contemporânea e suas questões, como é possível perceber no depoimento de Paulo Sérgio Duarte, sem dúvida alguma o grande articulador da transformação do INAP.

Para a implantação do Espaço ABC, o projeto que foi responsável pela abertura do INAP à arte contemporânea e seus agentes, o crítico diz que procurou o então diretor da Funarte: “o Roberto Parreira recebeu o meu projeto e deu todo estímulo e força possível [...] Roberto Parreira foi inteiramente receptivo” (DUARTE, 2010, p. 189). Considerando a ênfase das galerias do INAP nos meios tradicionais e sua localização no antigo prédio do Museu Nacional de Belas Artes, Duarte, antecipando-se à resistência que encontraria, agiu de maneira estratégica:

Em 1980 (...) eu pedi pro ABC ser desenvolvido fora da FUNARTE, exatamente por causa dessa situação, pra não criar um conflito maior ainda porque havia tendências evidentemente e mesmo posteriormente em 82, eu me lembro de uma exposição que foi vista por pessoas esclarecidas, não vou citar nomes aqui, da direção etc., e que ficaram chocados com aquela coisa que estava acontecendo ali dentro. Quando acontecia no MAM não aborrecia eles, quando acontecia no Parque da Catacumba [onde foi instalado o Espaço ABC] não, mas ali dentro, ali dentro tinha uma carga ideológica naquele edifício muito grande. Você sabe que aquele edifício não foi construído pra ser Museu Nacional de Belas Artes, ele foi feito pra ser a Escola Nacional de Belas Artes (...) Ali era a Escola, aquilo tem uma tradição (...) a tradição daquele acervo, pesava muito ali dentro né? (...) Então se trabalhava ali dentro. Entrar a instalação é uma coisa que vai vindo aos poucos né. (DUARTE, 2010, p. 196)

A partir da inserção e amadurecimento desse projeto na Funarte, Duarte diz que existiu “um esforço de formulação de uma política de artes visuais, a qual, muito embora estivesse “muito aquém das necessidades do que seriam [sic] um país” (DUARTE, 2010, p. 187-188) conseguiu, efetivamente, inserir a arte contemporânea nas políticas de Estado naquele momento, como é possível observar no relatório de atividades do INAP em 1981

Do ponto de vista de questões substanciais e menos formais, o INAP deverá a partir de 1982 começar um trabalho de deslocar o monopólio de atenção do produtor e estudioso de arte no Brasil dos *media* tradicionais, como pintura, escultura, gravura, para outras manifestações visuais que, por não estarem inscritas no código de uma certa tradição, não tem sido objeto de estudo e reflexão e, no entanto, apresentam elevado nível de inteligência e sensibilidade no tratamento plástico (FUNARTE, 1981, p. 7).

Paulo Sérgio Duarte, responsável pela redação desse relatório, rememora as motivações para a ampliação da linha de atuação do INAP:

Mas esse relatório é exatamente a passagem daquele amadurecimento do Espaço ABC, que é o Espaço Arte Brasileira Contemporânea, vindo trazer para o interior do INAP, o projeto da FUNARTE, do INAP que estava sendo desenvolvido fora do espaço físico, trazer para interagir melhor com outras formas que tavam sendo desenvolvidas no interior do espaço físico da FUNARTE, mas sobretudo, era uma questão também de levar essas políticas para as regiões, para não recalcar produções que por serem experimentais, nas regiões mais distantes do país, muitas vezes eram recalçadas em detrimento das formas mais tradicionais. Então era

uma operação assim, um esforço pra ajudar a desrecalcar novas experiências que eram mal vistas em regiões mais conservadoras, de uma tradição mais conservadora no campo das artes visuais (DUARTE, 2010, p. 200).

A partir do exposto, percebe-se como existiu um empenho deliberado e consciente em converter o INAP em um espaço menos conservador e menos provinciano. Desse modo, propõe-se para o caso específico das artes visuais, que as atuações institucionais de artistas e intelectuais podem ser consideradas como um **ativismo institucional**. A **estratégia** ora proposta, aqui entendida como uma das possibilidades de requalificação da política nas artes visuais ao longo da redemocratização, nos ajudará a compreender tanto as especificidades da relação que esse meio estabeleceu com o Estado autoritário quanto algumas das possibilidades da política e do político no diálogo que as artes visuais travou com os órgãos e instituições culturais ao longo do processo de abertura.

O termo *ativismo* pode parecer anacrônico ou inadequado quando utilizado para denominar práticas políticas desenvolvidas em instituições de um Estado ainda autoritário, que tiveram na conciliação seu principal instrumento de negociação e em táticas e ações pragmáticas, contenciosas e contextualizadas pelas oportunidades políticas e os limites institucionais vigentes, seu principal método operativo.

No entanto, é importante atentar para que defende-se a hipótese de que essas atuações institucionais não só expressavam uma nova forma de fazer política na e para as artes visuais. Logo, se distanciavam tanto das práticas e dos ideais atrelados aos programas e diretrizes partidárias das esquerdas, especificamente o nacional-popular, quanto dos projetos baseados no nacional-desenvolvimentismo da direita e do regime militar. Mas, também, parte-se da suposição de que as ações desenvolvidas se pautavam e se voltavam exclusivamente para as reivindicações de um meio artístico específico, o das artes visuais.

Desse modo, o termo *ativismo* se justifica na medida em que essas atuações institucionais podem ser pensadas como um esforço propositivo de agentes das artes visuais em – por meio de negociações pautadas em uma lógica legitimada pelo meio ao qual se vinculavam – estabelecer um diálogo com o Estado autoritário que tinha por objetivo atender demandas e resolver problemas pontuais de seu campo de atuação. Na medida em que essas atuações possuíam um caráter representativo e uma dimensão claramente política – já que orientadas por pautas que expressavam reivindicações de uma comunidade específica, a dos artistas visuais associados as linguagens contemporâneas – e conseguiram efetivamente que suas ações transbordassem seu âmbito específico e tivessem consequências concretas também nas políticas de Estado, essas atuações podem ser consideradas como um tipo específico de *ativismo*, o **ativismo institucional**.

De maneira mais objetiva, propõe-se que o termo *ativismo*, quando utilizado como qualificador da prática institucional de atores do meio das artes visuais ao longo da redemocratização, pode ser pensado como mais uma variante do *ativismo artístico*, geralmente materializado em duas estratégias: o *frentismo* – quando um grupo de artistas e/ou agentes culturais se unem para questionar, problematizar, expor e se opor a uma

dada situação – e o *ativismo da obra*, quando o trabalho artístico é indissociável de seu vínculo com o político⁹⁰.

Como exemplo da primeira estratégia, o *frentismo*, ao longo da ditadura, podemos citar o movimento “Non à la Biennale”, que culminou com o boicote internacional à 10ª Bienal de São Paulo em 1969, e a publicação *Contrabienal*, organizada em 1971, uma “espécie de manifesto político ou exposição circulante, que se transformou em uma das mais significativas respostas do meio [internacional] das artes à ditadura brasileira” (JAREMTCHUK, 2014, p. 16). Já o *ativismo da obra*, pode ser identificado em trabalhos como *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (Cildo Meireles, 1970), *Guevara Vivo ou Morto* (Cláudio Tozzi, 1967), *Trouxas Ensanguentadas, Situação T/T1* (Artur Barrio, 1970), *Repressão outra vez, eis o saldo* (Antonio Manuel, 1968), *Seja marginal, seja herói* (Hélio Oiticica, 1968), *Lute (marmita)* (Carlos Zílio, 1967) e tantos outros desenvolvidos, sobretudo, no intervalo entre 1964-1974.

No entanto, diferente dessas estratégias presentes ao longo das décadas de 1960 e 1970, o ativismo institucional conseguiu transbordar o âmbito das artes visuais, impactar diretamente no processo de reformulação institucional e interferir concretamente nas políticas de Estado para artes visuais a partir de fins da década de 1970. Desse modo, o ativismo institucional, como qualificador da prática de atores do meio das artes visuais, caracterizaria uma estratégia de atuação política específica do e para o meio das artes visuais, que como tal, insere-se em um quadro histórico preciso – o da redemocratização do Brasil – e em um momento no qual as artes visuais recebem, pela primeira vez, um órgão executivo de abrangência nacional para atender suas reivindicações, o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (INAP/Funarte), convertido junto com outras instituições e órgãos culturais, das esferas municipais e estaduais, em espaços para o desenvolvimento dessa nova estratégia de ação política nas artes visuais.

Outro traço distintivo dos ativistas institucionais é que eles possuíam um status profissional e um perfil geracional diferente dos intelectuais que constituíam o Conselho Federal de Cultura (DAC), dos técnicos à frente do Departamento de Ação Cultural (DAC) e mesmo dos dois primeiros dirigentes do INAP. O grupo era constituído predominantemente por jovens. Quase todos haviam nascido na década de 1940, despontaram no cenário artístico a partir de meados dos anos 1960, tinham tido alguma experiência no contexto internacional e não possuíam qualquer experiência em órgãos ou instituições culturais ligados ao poder público, fosse ele municipal, estadual ou federal; tampouco tinham conhecimento das dinâmicas e burocracias institucionais. Caso, por exemplo, de Paulo Herkenhoff (1949), Iole de Freitas (1945), Luciano Figueiredo (1948) e Paulo Sérgio Duarte (1946), que atuaram como diretores do INAP/Funarte; Antonio Dias (1944), que junto com Duarte foi responsável pela criação do NAC/UFPB; Rubens Gerchman (1942), que transformou o Instituto de Belas Artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Humberto Espíndola (1943) e Aline Figueiredo (1946), responsáveis pela criação do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMG.

⁹⁰ A definição desse termo foi extraída do glossário produzido como um dos desdobramentos do projeto *Verboamérica* realizado pelo Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires (MALBA), com curadoria de Andrea Giunta e Agustín Pérez Rubio. Disponível em: <<http://glosario.malba.org.ar/#glosarytext>>.

O fenômeno das “gestões amadorísticas” foi associado por Sônia Salzstein à “formidável vocação brasileira para o autodidatismo e o informalismo nas relações sociais” (SALZSTEIN, 1998, p. 398) e se expressaria no meio das artes visuais “no tipo de relação frouxa e inconstante que a produção artística desenvolveu com seu ambiente institucional ou com isso que configuraria sua esfera pública” (SALZSTEIN, 1998, p. 398). Para a autora, esse fenômeno ainda estaria diretamente relacionado com caráter ocasional ou descontínuo das experiências institucionais desenvolvidas nessa área, bem como com a dificuldade em se constituir um sistema e uma esfera pública para as artes visuais no Brasil (SALZSTEIN, 1998; 1994).

Se por um lado o caráter amadorístico nos ajuda a pensar a descontinuidade que marca o processo de institucionalização do meio das artes visuais, e o caráter pontual das estratégias de ativismo institucional aqui propostas, por outro, o fato desses agentes conhecerem bem o cenário das artes visuais, suas limitações e fragilidades institucionais contribuiu para o desenvolvimento de projetos e ações extremamente relevantes, muitos dos quais pioneiros e avançados para a realidade institucional da época.

Ainda sobre o caráter juvenil da geração que atuará como ativista institucional, a comparação etária realizada por Wilson Coutinho entre a geração presente na Semana de Arte Moderna de 1922 e a da mostra Opinião 65 nos ajuda a visualizar como a geração que atuou no meio da arte a partir de meados dos anos 1960 era bastante jovem.

Para avaliar o clima da exposição é preciso conferir a certidão de nascimento de alguns participantes, Aguilar tinha 24 anos, Angelo de Aquino 20, Gerchman 23, Vergara 24, Roberto Magalhães 25 e Antonio Dias apenas 21. Para se ter uma ideia deste “boom” de jovens basta comparar com a “Semana de Arte Moderna de 22”, quando Oswald de Andrade, ao participar, tinha 32 anos, Mário de Andrade, 29 e Tarsila do Amaral, 36 (COUTINHO, 2008A, p. 306).

Considerando que será essa mesma geração que assumirá, cerca de quinze anos depois, o protagonismo institucional ao longo do processo de redemocratização, cabe recuperar as problematizações realizadas pela pesquisadora Nadia Moreno Moya (2013) acerca das condições que possibilitaram o surgimento e a operabilidade da ideia de juventude e vanguarda no âmbito cultural norte-americano e suas repercussões na América Latina.

De acordo com a genealogia traçada pela autora, a emergência da noção de sujeito jovem no âmbito artístico remete ao século XIX. No contexto de estabelecimento da modernidade europeia, diversas práticas discursivas levadas a cabo pelas vanguardas históricas produziram processos de subjetivação nos quais a juventude será associada a uma noção de progresso, utopia e revolução. Esse ideário viabilizará a representação e a conceituação de um sujeito jovem, politizado, como agente fundamental no processo de transformação das estruturas sociais, políticas e culturais. Enquanto metáfora de futuro, esse sujeito jovem, representaria a ruptura com um legado artístico cultural do passado e com o *status quo* vigente e viabilizaria a instauração do “novo” (MOYA, 2013).

Em meados do século XX, na conjuntura do reordenamento da geopolítica mundial durante o 2º pós-guerra e no contexto da emergência das neovanguardas, outras significações para a subjetividade juvenil

começaram a ser produzidas. Como emblema desses novos agenciamentos, Moya destaca a precoce institucionalização de que foi alvo o expressionismo abstrato, a primeira “vanguarda” originária dos EUA (MOYA, 2013)⁹¹. Ainda de acordo com a interpretação da autora, o expressionismo abstrato, circunscrito a sua autorreferencialidade e institucionalizado pelas esferas políticas e artísticas, dissociava vanguarda de revolução nos termos tradicionais dessa relação. Nesse processo, a subjetividade associada aos jovens artistas de vanguarda paulatinamente se desvinculou da perspectiva utópico-revolucionária que caracterizou os artistas das vanguardas históricas. Ou seja, a noção de artista jovem como agente de transformação, enunciador de um discurso transgressor, no contexto norte-americano do 2º pós-guerra, cede lugar à noção do artista jovem como um sujeito em processo de amadurecimento profissional e aprimoramento artístico, a quem era necessário tutelar, apoiar e acompanhar por meio da filantropia privada e do mecenato estatal (MOYA, 2013).

Ao longo dos anos 1960, no contexto das relações interamericanas e sob o marco do programa Aliança para o Progresso (1961-1969)⁹², organizações e fundações associadas às empresas norte-americanas desenvolveram inúmeras ações voltadas à difusão dos valores e cultura norte-americanos, bem como à promoção, apoio e aprimoramento de jovens artistas e lideranças intelectuais. Fundações como a Ford, Guggenheim, Pratt Institute e União Panamericana, mesmo após o término do programa em 1969, continuaram a fornecer recursos para mostras de arte latino-americana, para circulação de exposições de arte norte-americana e bolsas que viabilizaram o acesso de jovens artistas e críticos de arte da América Latina aos Estados Unidos (MOYA, 2013).

No caso brasileiro, como demonstram as pesquisas desenvolvidas por Dária Jaremtchuk⁹³, percebe-se na produção de artistas brasileiros nos EUA ao longo da ditadura militar “um ‘desarmamento’ das poéticas dos artistas e um ‘desativamento’ dos dispositivos da militância mais direta. Consequentemente, a produção no estrangeiro, mais rarefeita e dispersa, tornou-se distante dos temas relacionados ao Brasil” (JAREMTCHUK, 2014, p. 6). Do mesmo modo, ainda de acordo com as pesquisas de Jaremtchuk, no contexto de um sistema de arte amadurecido e profissionalizado, esses artistas repensam suas atuações em termos mais profissionais e menos diletantes (JAREMTCHUK, 2014; 2016).

Esse movimento de “despolitização” da produção e busca por maior profissionalização no caso dos “exílios artísticos” de brasileiros se por um lado, como propõe Jaremtchuk (2014; 2016), têm relação com o

⁹¹ Para uma análise que demonstra o lugar central que o expressionismo abstrato ocupou na agenda geopolítica e na economia simbólica norte-americana, conferir GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of the modern art** – Abstract Expressionism, freedom, and the Cold War. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. Para uma visão abrangente desse processo, ver CAUTE, David. **The dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War**. New York: Oxford University Press, 2003.

⁹² O Aliança para o Progresso foi um amplo programa que pretendia, por meio do fomento ao desenvolvimento econômico e social na região, evitar o avanço do comunismo e melhorar a imagem dos EUA na região. Por meio desse programa se aprovou a lei Fullbright-Hays que garantia ao governo americano os recursos necessários para viabilizar programas destinados a implementar ações no âmbito cultural e educacional (MOYA, 2013). No capítulo 7, “Arte e Cultura: receitas para a elite brasileira”, do livro *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*, o historiador Antonio Pedro Tota demonstra a relevância do Expressionismo abstrato e da arte moderna no projeto de reestruturação econômica brasileira empreendido por Nelson Rockefeller, bem como suas contribuições na criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. Essas ações ocorreram no contexto da Aliança para o Progresso e visavam, sobretudo, combater as diretrizes estéticas difundidas pela União Soviética e pelo Partido Comunista a partir da identificação da estética abstracionista com liberdade artística e democracia. Cf. TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 340-368.

⁹³ É importante destacar que apenas recentemente e graças aos esforços empreendidos, praticamente de maneira exclusiva, pela pesquisadora Dária Jaremtchuk, é que aspectos da geopolítica norte-americana no âmbito das artes visuais brasileiras vêm sendo problematizados.

receio da deportação, de comprometer os subsídios institucionais e com uma tentativa de maximizar as chances de inserção no meio das artes nova-iorquino, por outro, estava em consonância com uma nova possibilidade para a subjetividade “artista jovem” e com a ideia de uma vanguarda despolitizada que vinha sendo validada nas esferas artísticas, governamentais e institucionais do meio nova-iorquino desde o segundo pós-guerra (MOYA, 2013).

Cabe destacar ainda que, no caso do Brasil, algumas ações da geopolítica norte-americana também foram implementadas localmente por meio de espaços próprios, caso dos Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), das participações da delegação americana nas Bienais de São Paulo e de parcerias com instituições culturais locais. Caso emblemático, nesse sentido, foram os Salões Esso de Artistas Jovens, os quais, como demonstra Moya, reproduziam na América Latina a estrutura discursiva que associava a noção de juventude à tutela e a de vanguarda à despolitização (MOYA, 2013)⁹⁴.

Do mesmo modo, no contexto brasileiro, a crescente assimilação de artistas e intelectuais pelo mercado de bens simbólicos foi forjando uma ideia do artista e do intelectual como um profissional da cultura, em detrimento do “artista engajado”, que vigorou até meados fins dos anos de 1960 (RIDENTI, 2001). De modo que, “a preocupação política dos anos 60 parecia ceder ao profissionalismo ou, ao menos, se tornava bem mais mediada” (ARANTES, 1986, p. 79).

Para além de uma estratégia geopolítica norte-americana, essa nova configuração se associa a um fenômeno mais amplo, diretamente conectado às mudanças ocorridas no imaginário artístico nos anos 1970 em decorrência da crise das vanguardas e de sua dissociação das ideias de revolução e utopia (BURGER, 2008; JAMESON, 1985; BELTING, 2006).

Desse modo, se ao longo dos anos 1960-1970 o caráter utópico e revolucionário da subjetividade juvenil – enquanto força de transformação do *status quo* e mobilização social – é reforçada pelos movimentos estudantis dos vários maíoi de 1968 e os movimentos contra culturais, por outro, as perspectivas abertas pelo fim das vanguardas e da crença na existência de uma vocação utópica na arte de vanguarda, bem como o esmaecimento das implicações políticas e revolucionárias decorrentes desse ideário nas artes visuais, certamente repercutiram e ampliaram as possibilidades das práticas artística, institucional e discursiva.

No contexto brasileiro, um dos primeiros sintomas dessas transformações pode ser localizado nas ambivalências, contradições e impasses expressos na “Declaração dos princípios da vanguarda” (1967), no “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967), em textos-manifestos de Hélio Oiticica – como “Antiarte” e “Brasil diarreia” (ambos de 1969), “Situação da vanguarda no Brasil” (1979), “Parangolés: da antiarte às aproximações ambientais” (1967), no livro *Vanguarda e desenvolvimento* (1969), de Ferreira Gullar, e no ensaio

⁹⁴ No Brasil, os Salões Esso ainda não receberam a devida atenção nas análises teóricas e historiográficas. Sabe-se que foram realizadas quatro edições. A primeira, em 1964, na cidade de Recife, em parceria com a Galeria da Prefeitura de Recife – capital do Estado onde, cabe destacar, a “revolução” no campo, operada pelas Ligas Camponesas e coordenada por lideranças políticas declaradamente alinhadas a um pensamento de esquerda, era muito fortes. Um ano depois, em 1965, foram realizadas mais duas edições, dessa vez nas cidades de São Paulo, em parceria com o MAC-USP, e do Rio de Janeiro, em parceria com o MAM-RJ. Em 1968, foi realizada, em consonância com o fim da Aliança para o Progresso, a última edição, na cidade do Rio de Janeiro, em parceria com o MAM-RJ. Sobre as relações arte/juventude nos Salões Esso, ver SERRANO, Eduardo. ¿Arte joven?. In: **Nombres nuevos en el arte de Colombia**. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1972. Conferir também: GOMÉZ-SICRE, José. Introducción. In: **Salón Esso de artistas jóvenes**. Washington, USA: Pan American Union, 1965.

“A crise da vanguarda no Brasil” (1975), de Frederico Moraes (ARANTES, 1986). Essas contradições também estão patentes, como identifica Flora Süssekind, na “querela nacionalista”: “o primeiro grande pomo de discórdia entre a classe artística brasileira no início da ditadura militar”, especificamente na oposição das esquerdas tradicionalistas ao movimento tropicalista e à sua recusa aos “projetos e utopias de poder da esquerda tradicional brasileira (SÜSSEKIND, 2004, p. 48). O imbróglio com os tropicalistas se insere em um debate mais amplo em torno da ideia de nacional atrelada ao pensamento estético das esquerdas brasileiras, entre “o protesto direto, explícito, e a crítica alegórica e espetacular do movimento tropicalista” (SÜSSEKIND, 2004, p. 62).

Ao longo dos anos 1970, essas transformações terão implicações diretas no fato de as relações entre regime político e produção artística perderem a centralidade, enquanto base de referência, no âmbito das artes visuais. De modo que, diferente da geração anterior, a qual vivia assombrada pelos fracassos, efeitos residuais e conflitivos da ideologia cepecista e pecebista, os artistas que lançaram mão do ativismo institucional a partir de meados dos anos 1970 estabeleceram uma relação menos utópica e revolucionária com a arte em suas conexões com o âmbito político.

Uma anedota relatada por Wilson Coutinho, para quem com o protagonismo dos jovens “a cultura perdeu a culpa” (COUTINHO, 2008B, p. 266), ajuda-nos a compreender melhor essa característica. O crítico relembra a “surpresa do cartunista Ziraldo” quando encontrou numa festa os artistas brasileiros que integravam a mostra Opinião 65 “e descobriu que não formavam um núcleo revolucionário” (COUTINHO, 2008A, p. 306).

A partir das perspectivas abertas por Peter Bürger, Fredric Jameson e Andreas Huyssen⁹⁵, Ricardo Fabbrini propõe que após o fim do período das vanguardas e do ideário a ela atrelado, seria preciso “redefinir a relação entre estética e política, senão a própria noção de crítica, evitando-se a simplificação da cena artística à oposição entre o poder de negatividade da arte de vanguarda, e a arte enquanto reafirmação da sociedade existente, resultante de sua redução à condição de mercadoria cultural” (FABBRINI, 2017, p. 214). Nesse sentido, o filósofo, ora concordando ora discordando das teses desses autores, demonstra como a destituição das vanguardas do seu ideário – evolução, progresso e utopia – não resultou na neutralização dos poderes de negação da arte, mas na necessidade de pensá-los em nova chave (FABBRINI, 2017).

À luz dessas reflexões, deve-se acrescentar ao diagnóstico da crítica Aracy Amaral – segundo o qual o engajamento “com o dado social-político propriamente dito” aparece, ao longo dos anos 1960, como uma exceção no meio das artes visuais, uma vez que, em comparação com os artistas de outros segmentos culturais, “o político tocava o artista plástico ‘de leve’” (AMARAL, 1987, p. 329) – que o político tocou sim o âmbito das artes visuais; o fez, no entanto, a partir de uma outra sensibilidade, talvez só agora, com o necessário distanciamento histórico, passível de ser compreendida. Uma sensibilidade atrelada mas não

⁹⁵ Esse diálogo foi desenvolvido em FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. Conferir BÜRGER, Peter (1974). *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008; HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991; JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 15-80, jun. 1985.

centralizada, exclusivamente, ao “dado social-político propriamente dito”, que mediava, conectava e pensava o político a partir da e para as artes visuais.

O diagnóstico de Heloísa Buarque Hollanda é esclarecedor do que estamos aqui chamando de uma nova sensibilidade política. Para a autora, a radicalidade da geração que atuou nos anos 1970 residiria no fato de que,

diferentemente dos programas revolucionários da geração anterior ou da utopia dos anos 60, os novos artistas passam a perceber o caráter claramente construído dos discursos da crítica, do mercado e, de uma maneira mais geral, das diversas instituições que legitimam a noção de obra de arte nas sociedades contemporâneas (...) **O que está prioritariamente em questão agora é o questionamento das formas da “instituição arte” e do modo como ela está inscrita na sociedade** (HOLLANDA, 1991, p. 11. Grifos nossos)⁹⁶.

Nessa nova sensibilidade política, o meio das artes visuais passa a ser considerado a partir de sua inserção material, tanto na realidade cultural local como em sua precária inserção nos circuitos artísticos internacionais, crescentemente mercantilizados. A preocupação de artistas visuais e demais agentes do campo passa a incidir na formulação de uma linguagem e na constituição de um contexto para a arte contemporânea. O depoimento de Carlos Zílio nos ajuda a compreender o que aqui estamos chamando de uma nova sensibilidade política, essa política da e para a arte

A gente via esse campo como eminentemente politizado e a política aí tem dois sentidos, tem o sentido da linguagem e tem o sentido da circulação. **Quer dizer, tem que atuar criticamente na linguagem e tem que atuar no sentido de abrir espaço para as linguagens consequentes circularem.** E naquele momento talvez por ser uma máquina ainda muito rudimentar, o sistema de arte brasileiro, quer dizer já existentes, já formalizado, mas muito ainda sem grande sofisticação, se é que hoje em dia tem, certamente é bem mais complexo. Exigia da gente uma, primeiro assinalar esse deslocamento, **porque a luta não era partidária, nem era uma luta capaz de ser expresso pelas linguagens tradicionais de contestação da arte, que vinham sendo erguidas como paradigmas de visão crítica. Então, a nossa preocupação era essa.** E eu acho que o trabalho do Ronaldo com o neoconcretismo e o meu na Querela do Brasil vai ser em dois momentos distintos, localizar esses problemas. Quer dizer, o problema da linguagem e como é que se deu a circulação daquilo. Eu acho que era basicamente isso (ZÍLIO, 2018, entrevista).

Esse enfoque mais restrito tem relação com uma compreensão ampliada e complexa do “circuito de arte”, percebido, nesse momento, como uma estrutura constituída por instâncias – estado, museus, mercado, universidade, artistas, críticos de arte – que, atuando simultaneamente e de maneira interdependentes, estabeleciam o significado político e ideológico da obra (TORRES, TELLES, 2008; 2014; 2017). Cabe destacar que o adensamento de um pensamento contemporâneo em arte entre nós, de acordo com Torres e Telles (2008), “é inerente à efetivação de nossa arte no ambiente cultural como um empreendimento político, mais ou menos articulado através da ação de artistas e críticos em grupos, em parcerias, e/ou em instituições públicas e galerias” (TORRES, TELLES, 2008, p. 222). Com isso queremos dizer que a radicalidade da estratégia ‘ativismo

⁹⁶ Para Sônia Salzstein, muito embora as atuações de artistas e intelectuais nos primeiros anos dos anos 1980 tenham conseguido implementar “importantes projetos voltados à arte contemporânea”, a “gestão amadorística” e não profissional dessas atuações nos ajudaria a compreender “o caráter pouco definitivo dessas experiências institucionais, quer dizer, sua fraca capacidade normativa” (SALZSTEIN, 1998, p. 400). Retomaremos essa questão em outra parte dessa pesquisa.

institucional’ aqui proposta é mais bem compreendida quando a consideramos como mais uma entre diversas ações de politização da prática cultural desenvolvidas ao longo da redemocratização⁹⁷, as quais buscavam desprovincianizar, dar consistência e profissionalizar o circuito da arte bem como instituir um espaço discursivo, reflexivo e de difusão para a arte contemporânea.

Logo, as ações e políticas implementadas estavam em consonância com as transformações do meio artístico e comprometidas com a realidade concreta do circuito de arte naquele momento, estando diretamente atrelada à vertente do debate crítico e da produção artística que inaugurava, entre nós, “discussões decisivas acerca do estatuto da arte contemporânea e da dimensão pública na arte brasileira” (TORRES, TELLES, 2017, p. 175)⁹⁸.

Esse reposicionamento da política e do político – ou essa nova sensibilidade política – no meio das artes visuais será percebida nas atuações institucionais de diversos artistas e intelectuais nos âmbitos municipais, estaduais e federais ao longo da redemocratização, as quais difere das tradicionais noções de engajamento, militância, resistência, oposição e marginalidade a que normalmente associamos as obras, as práticas e as atuações que faziam do confronto artístico um sucedâneo do conflito político-social ao longo dos anos 1960 e 1970, como é possível perceber na historiografia sobre o período⁹⁹.

Ou seja, da perspectiva aqui proposta, o *ativismo institucional*, enquanto uma estratégia de ativismo artístico, também apontaria para uma retomada do fazer político e uma paulatina transformação do papel social dos atores do meio das artes visuais. A militância, o engajamento e a resistência cultural no sentido estrito do termo cedem lugar para a atuação e a interferência concreta nos rumos do processo cultural, nas políticas de Estado e nas instituições públicas.

Essa requalificação do fazer político, como parte de uma nova agenda para o campo das artes visuais, teve um importante impacto na institucionalização, produção, formação e profissionalização do meio das artes visuais e, hoje, aponta para a necessidade de redimensionar o lugar dos artistas e intelectuais nas políticas de Estado durante abertura, especificamente para a necessidade de investigar o papel, as contribuições e as atuações institucionais de artistas e intelectuais do campo das artes visuais durante o processo de redemocratização brasileira (1975-1989). É justamente nesse momento de instabilidades e incertezas, de perda dos referenciais simbólicos, ideológicos e políticos que, propõe-se, atores do meio das artes visuais estabeleceram uma nova forma de relação/vinculação institucional com o Estado autoritário: **o ativismo institucional**.

Essa nova forma de engajamento político, talvez por seu desajuste em relação ao tradicional repertório crítico e engajado das esquerdas, não foi identificada em suas especificidades e radicalidade nos estudos, pesquisas e revisões desenvolvidos a partir dos anos de 1990. Também cabe mencionar que o tradicional tema-imagem do artista engajado/revolucionário, que difere da imagem proposta para o ativismo

⁹⁷ A esse respeito conferir o levantamento realizado por Fernanda Torres e Martha Telles em TORRES, TELLES, 2017, p. 188-194.

⁹⁸ Fernanda Torres e Martha Telles, entre 2003 e 2007, desenvolveram a pesquisa “O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil”. Algumas das ideias desenvolvidas pelas autoras podem ser acessadas em TORRES, TELLES, 2008; 2014; 2017. Ainda a esse respeito, conferir SANT’ANNA, 2014.

⁹⁹ Cf. MORAIS, 1975; AMARAL, 1987; COELHO, 2010; FREITAS, 2013; CALLIRMAN, 2013; RIDENTE, 2014; NAPOLITANO, 2014.

institucional, são ainda hoje mitificados tanto na economia simbólica das esquerdas, quanto na história e na historiografia das artes visuais, sendo raras as pesquisas que empreendem uma análise distante dos pressupostos e do tom celebratório e heroico acerca das imagens cristalizadas do “artista opositor”¹⁰⁰

Nesse sentido, nas análises historiográficas realizadas a partir do final dos anos de 1990, nas poucas vezes em que a recorrente presença de artistas e intelectuais do meio das artes visuais nos quadros do Estado ao longo da redemocratização foram levadas em consideração, as atuações institucionais foram diluídas no sucesso do programa estabelecido, como se o desempenho institucional, exitoso ou não, não tivesse se desenvolvido em estreita relação com as políticas de Estado.

Essas observações não implicam qualquer tentativa de desqualificar essas produções teóricas. Ao contrário, o esforço é no sentido de contribuir para ampliar esse debate. Desse modo, propõe-se que, com uma ação claramente orientada, artistas visuais e críticos de arte ao longo da redemocratização implementaram, por meio da estratégia do *ativismo institucional* em órgãos e instituições culturais nos âmbitos municipais, estaduais e federais um tipo de atuação que conseguiu impactar diretamente o processo de reformulação institucional e interferir concretamente nas políticas públicas para artes visuais. A especificidade que se reivindica para essa estratégia de ativismo artístico pode ser melhor percebida considerando suas características operacionais, formais e conceituais.

Em seus aspectos operacionais, por ora, cabe destacar que sua especificidade reside no fato de que, ao contrário das outras estratégias de ativismo artístico desenvolvidas no mesmo período, o ativismo institucional tentará instituir, a partir das políticas de Estado e no interior de suas instituições, um circuito de arte por meio do qual artistas e críticos de arte poderiam, simultaneamente, instituir um outro espaço para a arte contemporânea (circulação, produção, formação e reflexão) e interferir, direta ou indiretamente, no circuito já constituído (museus, galerias, mercado).

Em seus aspectos formais, o ativismo institucional promoverá, em consonância com novos entendimentos acerca da política e do político nas artes visuais, uma arte diretamente associada às então chamadas “linguagens contemporâneas”, as quais não tinham mais a questão da ditadura militar nem da identidade nacional como base e referência do conteúdo de suas produções e de suas construções imagéticas e plástico-visuais.

Já em seus aspectos conceituais, é possível apontar algumas especificidades, em sua maioria decorrentes do fato de que essa nova forma de ação, apesar do caráter político, não se vinculava a orientações dogmáticas ou programas político-partidários. É dizer, o ativismo institucional se descola tanto do ideário presente no engajamento cepecista quanto no do reformismo modernista, os quais, em maior ou menor medida, estarão presentes nas plataformas implementadas pelos outros segmentos culturais ao longo da redemocratização.

¹⁰⁰ Como demonstra Antonio Candido (1989, p. 195), a partir dos anos de 1930 começa a se fortalecer a imagem do intelectual/artista como aquele que se posiciona crítica, política e ideologicamente em face da “realidade brasileira”. A partir desse momento se fortalece “o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”.

Isso significa que, primeiro, o *ativismo institucional* não era uma estratégia para conscientizar e arregimentar as massas ou para levar a arte ao povo. Nesse sentido, diferia, por exemplo, da compreensão do CPC¹⁰¹, a qual preconizava a necessidade de atuar na “base material sobre o qual se erig[ia] os processos culturais de superestrutura”, que convocava os artistas a serem “as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo”, que fomentava o realismo social, como expressão de uma “arte popular revolucionária”, e criticava o elitismo e esteticismo da vanguarda brasileira (MARTINS, 1979). Segundo, o *ativismo institucional*, enquanto uma estratégia de ativismo artístico, muito embora estivesse orientada para uma determinada vertente artística, não visava implementar um projeto ou programa hegemônico no âmbito cultural. A terceira especificidade tem relação direta com o caráter instrumental dos ideários estéticos/imagéticos vigentes durante a ditadura militar no âmbito das instituições políticas. Por um lado, as políticas culturais do regime, muito embora nunca tenham sido homogêneas, sempre combinaram uma concepção essencialista com uma concepção instrumental da cultura. Marcadas pela ideologia da integração e segurança nacional, as políticas de Estado atrelavam a identidade cultural à defesa da nacionalidade, atribuindo-lhes um papel importante na formação de imagens ufanistas e positivadas do país. Diante desse quadro, os ativistas institucionais, ao implementar uma reformulação que abria espaço para a arte contemporânea no centro das políticas de Estado, desvincilhavam as artes visuais e suas políticas do ideário e dos valores estéticos do regime militar.

Com isso, defende-se que a relação estabelecida pelas artes visuais, via *ativismo institucional*, com o Estado autoritário não pode ser pensada a partir de uma conexão *à esquerda* com o nacionalismo e com o desenvolvimentismo, o que nos ajuda a pensar, por exemplo, a relação estabelecida entre as áreas do cinema (JORGE, 2002; AMANCIO, 2000), teatro (GARCIA, 2008) e música popular (NAPOLITANO, 2011). Ou seja, o ideário nacional-desenvolvimentista, como um campo de convergência entre as esquerdas/oposições e o Estado autoritário ao longo da redemocratização, não justifica a relação estabelecida entre o meio das artes visuais e o Estado autoritário no pós-1974.

Nesse sentido, é importante recuperar a análise realizada por Otília Arantes, já em 1983¹⁰², a qual propõe de maneira extremamente lúcida que, diferente das outras áreas, nas quais o discurso de esquerda no pós-1974 combina-se com a Política Nacional de Cultura do governo Geisel,

é no setor das artes plásticas (talvez por seu caráter marginal/elitista...) que, mais uma vez (apesar de parecer paradoxal), uma maior autonomia é preservada. Ou melhor, aí, os interesses do mercado (que tem que satisfazer um certo gosto cosmopolita e exigente) parecem possuir certa especificidade, não coincidindo exatamente com os interesses de propaganda do governo — o atributo “qualidade” (evidentemente também, em certa medida, ideológico) parece sobrepujar este outro (aparentemente mais espúrio), o de propaganda. É o outro lado da “neutralidade” mercantil: a “competência” que faz com que, mesmo na arte, aparentemente com mais sintonia com os modelos e os padrões internacionais, se descubram fórmulas originais que, quem sabe mesmo, extravasem em parte os interesses econômicos ou políticos. Aliás, a internacionalização do mercado e da

¹⁰¹ Acerca da arte popular revolucionária e do papel social do artista no programa estabelecido pelo CFC, ver GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

¹⁰² Esse texto foi originalmente publicado como “Depois das vanguardas”, na *Arte em Revista* (n. 7, ano 5, São Paulo, ed. Kairós, ago. 1983).

cultura, através da *media*, torna cada vez mais problemática a oposição nacional x internacional e ilusória, senão conservadora, toda proposta de teor nacionalista (ARANTES, 1986, p. 78).

As motivações que justificaram esse diálogo podem ser mais bem compreendidas quando consideramos a conjuntura do meio das artes visuais, marcado, ao longo do processo de redemocratização, pela acentuada presença do mercado de arte e pelo crescente debate em torno de uma arte contemporânea. Nesse contexto, o ativismo institucional, pode ser pensado como uma estratégia para instituir, a partir das políticas de Estado, e no interior de suas instituições, um circuito por meio do qual artistas e críticos de arte poderiam, simultaneamente, estabelecer um outro espaço para circulação, produção, formação e reflexão das artes visuais e interferir, direta ou indiretamente, no circuito já constituído (museus, galerias, mercado). Logo, a inserção de agentes das artes visuais nas esferas institucionais, da perspectiva aqui proposta, de certo modo, respondia a alguns aspectos conjunturais presentes no âmbito das artes visuais.

Ao longo da redemocratização, a crescente financeirização do circuito, as investidas do mercado na recuperação da produção moderna e a crescente subordinação das instituições da arte à ideologia do mercado solicitaram do meio das artes visuais uma reconfiguração de seus instrumentos de análises, de crítica, de produção e mesmo uma nova inscrição de seus significados e abrangências. Nesse contexto, uma das saídas encontradas por artistas e críticos de arte foi a tentativa de instituir um circuito de arte menos que, de certo modo, não era apenas uma resposta à nova configuração do meio das artes visuais mas uma tentativa efetiva de desenvolver uma prática e um modelo institucional mais profissionalizado, pautado em critérios mais rigorosos, menos subordinado ao mercado e a sua ideologia, que abrisse espaço para a arte contemporânea, para a formação e profissionalização de artistas e críticos e que fomentasse uma reflexão menos diletante sobre nossa história da arte. Partindo desses pressupostos é possível identificar duas frentes – mutuamente interdependentes e diretamente conectadas – nas ações implementadas pelos ativistas institucionais.

A primeira frente pode ser pensada como um contraponto à crescente presença da ideologia do mercado nas instituições da arte e se expressou na tentativa de estabelecer um circuito de arte que abrisse espaço e fizesse circular a produção contemporânea e que possibilitasse maior autonomia discursiva e teórica para os artistas e críticos associados, sobretudo, às linguagens contemporâneas. Já a segunda, pode ser localizada na tentativa de formulação de um novo paradigma teórico que servisse de subsídio para uma reinterpretação da história da arte brasileira e para refletir sobre a arte que vinha sendo produzida naquele momento. Esse esforço de revisão crítica e autocompreensão histórica da arte brasileira estava diretamente conectado com os esforços de adensamento de um pensamento contemporâneo em arte e com o estabelecimento de mecanismos e espaços para a institucionalização da produção associada às linguagens contemporâneas.

Cada uma dessas frentes se justifica e ganha sentido quando as examinamos a partir de suas inserções na realidade concreta do meio das artes visuais e quando são contextualizadas no debate vigente no período. Assim sendo, a seguir faremos uma análise que evidenciará como cada uma dessas frentes surge,

primeiramente na conjuntura do meio das artes ao longo da redemocratização, convertendo-se posteriormente em linhas de atuação institucional.

3.2. Em busca de um circuito para a arte contemporânea

Um dos aspectos comumente ressaltado, quando se discute possíveis justificativas para o crescente diálogo estabelecido entre o campo cultural politizado e o Estado autoritário a partir de 1974, é localizado na necessidade de áreas como o cinema e a música assegurarem uma reserva de mercado ou medidas protecionistas para a produção nacional. Nesses casos, o imperativo de compor algum tipo de parceria com o Estado autoritário era validada, por exemplo, a partir da necessidade de se instituir mecanismos reguladores da entrada de produção internacional no país ou pela luta contra, sobretudo, a circulação e comercialização de uma produção associada ao “imperialismo cultural”. Assim sendo, a necessidade de fortalecer um mercado nacional e, simultaneamente, fazer frente ao imperialismo cultural, atuou como uma pauta de convergência entre setores do campo cultural politizado e o Estado autoritário ao longo da redemocratização.

No meio das artes visuais, no entanto, as reivindicações por medidas protecionistas e regulatórias em relação à entrada de bens culturais internacionais, assim como a demanda de fortalecimento de um mercado de arte local, não seria pertinente essa mesma discussão. Ao contrário, tradicionalmente, nesse meio, a presença da produção internacional, em mostras e nas Bienais de São Paulo, por exemplo, era considerada fundamental tanto como forma diminuir o isolamento quanto como instrumento de conhecimento, atualização e formação de artistas e críticos de arte locais. Nesse sentido, cabe destacar que, nesse meio, o anti-imperialismo cultural começou a ser matizado já a partir do final dos anos 1960.

Como demonstra Dária Jaremtchuk (2016), as “políticas de atração” implementadas por diversas instituições norte-americanas possibilitaram um intenso trânsito e permanência de artistas brasileiros nos EUA, sobretudo no momento posterior ao AI-5, quando se observa o recrudescimento da repressão. Essa estratégia efetivamente contribuiu para uma “diminuição da resistência do meio artístico brasileiro ao americanismo em curto espaço de tempo” (JAREMTCHUK, 2016, p. 288).

Do mesmo modo, a eficiência e o profissionalismo com que eram divulgadas as produções norte-americanas ao longo dos anos 1960, nas Bienais de São Paulo – no caso da 9ª Bienal de São Paulo, por exemplo, que ficou conhecida como a “Bienal Pop” – e no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – onde artistas locais também podiam participar de exposições e concorrer a bolsas/prêmios inclusive com a participação de artistas e a colaboração de críticos brasileiros, caso da mostra Significado e Função da Obra de Arte, por exemplo, organizada por Frederico Moraes em 1973 (JAREMTCHUK, 2007) – contribuíram para matizar a resistência aos elementos estrangeiros e a ênfase nos mecanismos da dominação norte-americana (JAREMTCHUK, 2016).

De fato, como recupera o crítico Frederico de Moraes no debate realizado no Teatro Casa Grande, em 1975, foi ao longo dos anos 1960

que começamos a receber certos modelos culturais, no caso já não europeus. Houve uma mudança no centro produtor da arte, da Europa em direção aos Estados Unidos, e veio a

pop-art. Mas veio também da Europa o novo realismo. Eram proposições que, naquele momento, se ocupavam de assuntos quentes, assuntos ligados realmente à vida política, social e econômica. **Vários aspectos da pop e do novo realismo aqui atuavam no sentido de ajudar e de ampliar o debate que se travava.** (MORAIS, 1976, p. 111. Grifos nossos)

Em relação à difusão e repercussão do novo realismo na constituição da nova figuração brasileira nos anos 1960, Rubens Gerchman – que junto com Antonio Dias, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy constituía o grupo da Nova Figuração carioca – afirmou que a mostra promovida pela galeria Bonino, *Otra Figuración* (1963) com obras de artistas argentinos vinculados à nova figuração, “influenciou muito nosso pensamento pela liberdade que eles colocavam em seus trabalhos. Luis Felipe Noé [...] me impressionou muito [...] pois era um pintor sujo e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um pintor sujo”¹⁰³. Do mesmo modo, Carlos Zílio afirma sobre o impacto da “exposição Nova Figuração dos argentinos no Museu de Arte Moderna” em sua trajetória: “Isso foi determinante. Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê [de quem o artista tinha sido aluno, nos anos de 1963-1964, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro]”¹⁰⁴.

A recepção e repercussão positiva que a pop arte e a nova figuração tiveram na cena carioca, assim como a posterior circulação¹⁰⁵ de artistas brasileiros vinculados à nova figuração em mostras internacionais evidenciam, como propõe Dayse Peccinini, o “caráter aberto do meio artístico carioca às influências internacionais” (PECCININI, 1999, p. 100) nesse momento. A partir do exposto, percebe-se como o debate nacionalista no meio das artes visuais estava esmaecido e como os “elementos externos”, inclusive o norte-americano, não eram percebidos como um dado exclusivamente negativo para o processo criativo e/ou reflexivo no meio das artes visuais.

Outro fato que evidencia essa configuração pode ser localizado em 1974, quando surgiu a oportunidade de artistas brasileiros participarem, em janeiro de 1975, de uma exposição internacional de videoarte na Filadélfia. Na ocasião, Suzanne Delehanty do Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia deixou a cargo do professor Walter Zanini, à época diretor do MAC-USP, a seleção de trabalhos que comporia a representação brasileira da mostra. Foram enviados trabalhos de Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado e Ângelo de Aquino, os quais haviam realizado, pela primeira

¹⁰³ MORAIS, Frederico (org.). *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, ago. 1985, s/p. (Exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65). Apud ABREU, Simone. O componente abstrato da Nova Figuração Argentina: repercussões no Brasil. *Anais do XXXII Colóquio CBHA: Direções e Sentidos da História da Arte*. Brasília: UNB/CBHA, 2012, p. 1933.

¹⁰⁴ Carlos Zílio, em entrevista incluída no catálogo: *Carlos Zílio Arte e Política 1966 – 1976*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d, p. 15.

¹⁰⁵ Nesse sentido, ainda de acordo com Peccinini, Ceres Franco uma das organizadoras da mostra promovida pela Relevo com o patrocínio do Itamaraty, conseguiu viabilizar uma individual de Antonio Dias na Galeria Florence Houston-Brown e também “enviou algumas de suas obras ao XVI Salon de la Jeune Peinture, em janeiro de 1965, e ao Salon de Mai” (PECCININI, 1999, p. 109). Do mesmo modo, Rubens Gerchman, juntamente com Antonio Dias, participou “da grande mostra internacional Figuration Narrative dans l’Art Contemporain, na Galeria Creuze, programada como evento simultâneo à VI Bienal de Paris, em outubro de 1965” (PECCININI, 1999, p. 109-110). Cabe mencionar que Roberto Magalhães e Antonio Dias receberam, como membros da representação brasileira nessa bienal, os prêmios de gravura e de pintura respectivamente (PECCININI, 1999).

vez e motivados pela oportunidade de participar da exposição nos Estados Unidos, experimentações em vídeo¹⁰⁶ (JAREMTCHUK, 2007; MACHADO, 2003; ZANINI, 2003; COCCHIARALE, 2003).

Outro aspecto que nos ajuda a pensar a ausência de reivindicações por medidas protecionistas é o fato de o mercado de arte brasileiro ser essencialmente doméstico, com ênfase na negociação de obras de artistas brasileiros (ou de estrangeiros radicados), na atuação local e na formação de uma clientela nacional (BULHÕES, 2007; DURAND, 1989)¹⁰⁷. Do mesmo modo, a péssima qualidade dos materiais artísticos produzidos no Brasil nos ajuda a compreender por qual razão, no caso das artes visuais, a luta, pelo menos desde meados dos anos 1950¹⁰⁸ era no sentido de facilitar a entrada dos materiais artísticos importados.

Nesse sentido, um caso que teve alguma repercussão em 1976 foi a medida sugerida pelo então Ministro da Fazenda Mário Henrique Simonsen, que além de sobretaxar passava a exigir um depósito prévio para importação de “materiais supérfluos”, nos quais estavam incluídos os materiais artísticos. Essas medidas – aliadas ao fato de o produto artístico possuir uma escala reduzida de consumo – caso entrassem em vigor, além de inflacionar o mercado, desestimulariam ainda mais a já reduzida comercialização desses materiais (ARTE HOJE, 1977B).

Diante desse contexto, de acordo com reportagem realizada pela revista Arte Hoje (1977B), organizou-se uma comissão composta por Anna Letycia (representante dos gravadores e pintores), Iberê Camargo (representando os pintores), Sérgio Camargo (representando os escultores) e Edson Motta (representando os especialistas em restauração de obras de arte), que contou com a assessoria do crítico Jayme Mauricio e apoio do deputado Álvaro Vale (Arena-RJ), à época presidente da Comissão de Educação e Cultura.

O deputado – da base aliada do regime, cabe destacar – ao solicitar que o assunto fosse reestudado, lembrou que “o Governo que criou a Funarte e tem estimulado as artes no Brasil não iria – com a outra mão – abrir precedente que só convém aos comerciantes” (ARTE HOJE, 1977B, p. 52-53). Também a convite de Álvaro Vale, a comissão dos artistas “prestou longo depoimento na Comissão de Cultura da Câmara” e ainda “entrevistou-se com o Ministro da Educação, Ney Braga, com o Chefe da Casa Civil da Presidência da República, General Golbery do Couto e Silva, e com líderes políticos” (ARTE HOJE, 1977B, p. 53).

Apesar das “autoridades mostraram-se receptivas às reivindicações” e o General Golbery ter pedido ao grupo “que preparasse uma lista dos materiais para reestudo das medidas no âmbito do Ministério da Fazenda”, a taxa de depósito prévio não foi alterada; no entanto, o ministro da Fazenda assinou resolução do Conselho de Política Aduaneira (CPA) reduzindo a taxa alfandegária “sobre quase todos os materiais incluídos na lista” (ARTE HOJE, 1977B, p. 53).

¹⁰⁶ A esse respeito, ver o relato de Aracy Amaral sobre conversa que teve com Anna Bella Geiger em AMARAL, Aracy. Meio artístico e mercado de arte (1975). In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983. p. 218-221.

¹⁰⁷ Para uma problematização acerca da influência do mercado interno e externo na produção artística brasileira em meados da década de 1970, ver artigo de Aracy Amaral citado na nota anterior.

¹⁰⁸ Em 1954, quando o então Ministro da Fazenda Oswaldo Aranha decidiu taxar a importação de materiais artísticos, os artistas participantes do Salão de Nacional de Belas Artes daquele ano, em sinal de protesto à decisão e com o intuito de denunciar a péssima qualidade dos materiais produzidos pela indústria nacional, apresentaram obras em preto e branco (ARTE HOJE, 1977B).

Ainda no que diz respeito à relação das artes visuais e o Estado, esta pode ser caracterizada pela reduzida articulação de seus agentes no sentido de mobilizar recursos estatais e medidas institucionais. Aqui é importante mencionar que, diferente dos outros segmentos, o meio das artes visuais “sempre compareceu de maneira tímida ao debate das questões culturais no país, sendo mesmo pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além de círculos especializados” (SALZSTEIN, 1998, p. 382).

Nesse sentido, o campo das artes visuais foi se estruturando de maneira mais diletante, muito mais associado a iniciativas dos setores da burguesia nacional que ao Estado, mantendo-se conseqüentemente pouco articulado – enquanto força de pressão – para o estabelecimento de uma política de Estado. De onde decorre que, pelo menos desde o período Vargas, o Estado, enquanto agente de ativação e fomento, não possuía no meio das artes visuais o mesmo protagonismo que possuía em segmentos como a música, o cinema e o teatro.

Nesse ponto cabe enfatizar que o surgimento de um incipiente mercado para as artes visuais a partir dos anos 1950 – viabilizado, sobretudo, pela criação dos Museus de Arte Moderna e da Bienal Internacional de São Paulo – e sua dinamização nos anos de 1970, associada ao aumento significativo no volume de capital excedente gerado pelo milagre econômico, não estiveram diretamente atreladas a uma política estatal.

Ao contrário, foram as iniciativas privadas, sobretudo a burguesia industrial e a associada aos meios de comunicação, bem como a atuação de emigrantes europeus no comércio de arte que contribuíram para estruturar e dinamizar o meio das artes visuais. Do mesmo modo, o dinamismo do mercado de arte brasileiro, entre meados dos anos de 1960 e 1970, foi produto das iniciativas, transações e ações de marchands, leiloeiros e galerias privadas (DURAND, 1989; 1984; BUENO, 2005; BULHÕES, 2007; VALLEGO, 2015).

Conseqüentemente, diferente do embate travado por outros segmentos, no meio das artes visuais, pelo menos até os anos 1970, o mercado foi importante para, apesar de toda precariedade e provincianismo, estruturar um pequeno, porém dinâmico, circuito de galerias privadas no eixo Rio-São Paulo em um momento no qual muitas das nossas instituições culturais, além dos escassos recursos, estavam na mira da censura e da repressão.

O circuito instaurado pelas galerias privadas, apesar de estruturado financeiramente em torno de negociações de obras modernistas¹⁰⁹, não excluiu os artistas e as produções contemporâneos. Nos anos 1960, por exemplo, galerias como a Bonino, Petite Galerie e Relevo, no Rio de Janeiro – consideradas por Maria Amélia Bulhões como as responsáveis pela arrancada do mercado de arte carioca¹¹⁰ – dinamizaram o circuito com exposições de jovens artistas, contribuindo para a divulgação da geração posterior aos neoconcretos.

¹⁰⁹ De acordo com Bueno (2005) as obras consideradas modernas “abarcavam três segmentos de artistas relacionados com momentos diversos da história da modernidade das artes plásticas brasileiras” (BUENO, 2005, p. 383): os modernistas históricos, identificados com o núcleo da Semana de Arte Moderna de 1922. A seguir, os artistas que despontaram entre 1930 e 1945, com propostas estéticas mais moderadas, dentre os quais os artistas dos grupos Santa Helena, em São Paulo, e o Bernardelli, no Rio de Janeiro. Finalmente, com mais reserva, a vanguarda dos anos 1950, os concretistas e os neoconcretistas. Desse conjunto, destacam-se as produções de Alberto da Veiga Guignard, Di Cavalcanti, Djanira, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, José Pancetti e Dacosta Cf. BUENO, 2005; DURAND, 1989.

¹¹⁰ Cf. BULHÕES, 2007.

Em depoimento à revista GAM em 1967, Rubens Gerchman elenca alguns fatos que foram importantes para sua trajetória artística. O longo depoimento ajuda a dimensionar o papel dessas galerias na ativação do circuito carioca e na promoção de uma produção jovem e contemporânea:

Alguns fatos foram importante para mim. A primeira exposição na Galeria Vila Rica, em 64, por exemplo, quando descobri meu mundo interior. Depois, a exposição na Relêvo [sic], em 65, onde conscientizando a multidão pela primeira vez, situei-me no mundo. Pinteí naquela época uma multidão negra, de 1,20 x 1,90 m (...) Nessa mesma exposição, havia um outro trabalho, muito importante para mim. Construí um quadro, *A Cidade*, em forma de L, que se dividia em três partes: a cidade propriamente dita, na parte superior do L; o ônibus, na parte inferior; e uma placa de trânsito, com um P de PROIBIDO (...) Outro fato importante para mim foi a exposição *Opinião-65* (...) Nela, eu expuz [sic] pela segunda vez no MAM (...) apresentei, realisticamente, uma imagem do futebol, outra das missas [sic], e por fim um quadro-cartaz, que chamei de *Casal Fartura* (...) foi a primeira tentativa de utilizar o cartaz e a imagem de jornal ou revista em um novo contexto – a tela, êste [sic] lugar sagrado (...) O terceiro fato importante foi a exposição Pare¹¹¹, na G-4¹¹², que contou com um happening de três artistas: Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e eu. Foi, esse happening, a minha primeira experiência no sentido de colocar o espectador dentro de uma estrutura de madeira revestida de plástico transparente, dentro da qual ficava preso (...) como em uma jaula (...) **Não se vendeu quase nada, a crítica omitiu-se.** Realizou-se, entretanto, um acontecimento que considero da maior importância aquele que resolvemos chamar de happening na falta de melhor expressão (...) Um fato importante, ligado ainda à G-4, foi a exposição de Hélio Oiticica, que teve grande repercussão entre os artistas mais jovens. Com sua manifestação ambiental, Oiticica deu uma dimensão totalmente nova ao movimento (...) Ainda na G-4, apresentei *A marmitta*, que foi para mim a primeira tentativa de uma forma de participação maior por parte do espectador (GERCHMAN, 1967, p. 10 e 13).

Ainda nessa direção, podemos citar, a proposta Agnus Dei, organizada pelo crítico Frederico Moraes em 1970 na Petite Galerie (1954-1988), do marchand Franco Terranova. A proposta, constituída por uma série de três exposições, com duração de uma semana cada, contou com fotografias do trabalho *Totem, Monumento ao preso político e Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles; um documentário acerca do *Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala*, de Guilherme Vaz e telas brancas de Thereza Simões. Encerrando a mostra, na quarta semana, o crítico respondeu às propostas com uma quarta exposição, *A nova crítica*, na qual comentou crítica e poeticamente as propostas de Meireles, Vaz e Simões¹¹³.

A galeria Relevo (1961-1968), de Jean Boghici, citada no depoimento de Gerchman, muito embora trabalhasse com a comercialização de artistas modernos, teve um papel importante da difusão da Nova Figuração na cena carioca. Para a pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto a exposição *Novas Figurações da Escola de Paris*, organizada por Boghici e Ceres Franco, em 1964, na galeria Relevo, “foi determinante para que a jovem vanguarda carioca renunciasse à abstração e almejasse instituir um diálogo crítico com a realidade nacional” (COUTO, 2004, p. 204-205).

¹¹¹ Nessa exposição, da qual participaram além de Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães, foram definidas as posições do grupo neorrealista carioca.

¹¹² Acerca da exposição Pare, conferir PECCININI, Daisy. Os neo-realistas cariocas. In: _____. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999. p. 119-123.

¹¹³ Para uma análise detalhada dessa proposta conferir “A exposição A nova crítica”, em: CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Vitória, 2012. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012, p. 104-117.

A galeria também se destacou na promoção de obras de artistas vinculados à Nova Figuração carioca, sobretudo nomes como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Wanda Pimentel. Foi na Relevô que, por exemplo, Dias realizou sua primeira individual, *Da torre de marfim à torre de Babel* (1964), com apresentação de Pierre Restany. Foi também Jean Boghici, novamente em parceria com Ceres Franco, que organizou em 1965, no MAM-RJ, a mostra Opinião 65, considerada uma ruptura com a arte abstrata e suas práticas formalistas.

A mostra foi uma importante vitrine para a produção do grupo da Nova Figuração e de jovens artistas atuantes em São Paulo, dentre os quais Pedro Escosteguy, Adriano de Aquino, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antonio Dias, Rubens Gerchman. Nessa exposição, por exemplo, Antonio Dias exibiu a emblemática obra *Programação para um assassinato*; Hélio Oiticica apresentou pela primeira vez, com a participação da Escola de Samba da Mangueira, seus *Parangolés*; e Waldemar Cordeiro exibiu os *Popcretos*¹¹⁴ (PECCININI, 1999).

Essa mostra, além de condensar uma produção experimental da geração posterior à do concretismo, foi importante para reposicionar jovens artistas diante do mercado. A esse respeito, Antonio Dias em depoimento à Frederico Morais nos anos 1990, afirma que “mudou muita coisa depois de Opinião 65. Antes de mais nada, as galerias passaram a dar atenção ao que a gente criava. Já era possível conversar com os galeristas de um modo mais decente” (MORAIS, 1995, p. 281).

Com o aumento do número de galerias, a segmentação foi se acentuando, favorecendo o surgimento de espaços voltados exclusivamente para a comercialização de uma determinada categoria artística – caso do Gabinete de Artes Gráficas (São Paulo) pioneira na venda de gravuras por correspondência. Administrado por Raquel Arnaud e Mônica Filgueiras, especializado em papéis, sobretudo edições de gravuras, e pequenos formatos, por onde passaram Mira Schendel, Carmela Gross, Claudio Tozzi, Julio Plaza, Regina Silveira, Ivald Granato, Leon Ferrari, CAYC, e outros¹¹⁵. Ou ainda da Skultura (São Paulo), especializada na comercialização de esculturas e de trabalhos de jovens artistas ou artistas em começo de carreira (STREVA; FRANÇA, 1979). De acordo com Durand,

com as vendas e revendas dos pintores modernos de primeira geração confluindo aos marchands de maior capital e melhor implantados junto aos círculos da alta burguesia, muitas das novas lojas passam a definir o seu espaço de mercado em termos da “promoção de valores jovens” (DURAND, 1984, p. 188).

Caso emblemático de aposta no segmento jovem foi a atuação da marchande Luisa Strina em São Paulo. Criada em 1974, portanto, após mas ainda na esteira do boom do mercado de arte, a galeria Luisa Strina se voltou para a comercialização da produção de jovens artistas, tendo naquele momento e – cabe destacar, ainda hoje –, um importante papel na visibilidade e internacionalização, a partir dos anos 1990, de uma parcela significativa do pensamento plástico contemporâneo e experimental (FARIAS, 1994).

¹¹⁴ Para uma revisão dos significados dessa mostra, ver: COUTO, Maria de Fátima Morethy; REIS, Paulo (orgs.). Dossiê Da adversidade vivemos! **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 93-96, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/893>>.

¹¹⁵ Sobre o Gabinete de Artes Gráficas ver a entrevista concedida por Raquel Arnaud a Rodrigo Naves em ARNAUD, Raquel. Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 11-64

Trabalhando com artistas que “não encontravam uma interlocução satisfatória por parte das galerias existentes” (FARIAS, 1994, p. 13), Strina, surge atrelada a nomes em torno da Galeria Rex¹¹⁶, da Escola Brasil:¹¹⁷ e do núcleo carioca associado à Nova Figuração. Ao longo dos anos 1970, comercializou, financiou a produção e exposições de artistas como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Tunga, Carlos Fajardo, Antonio Dias, Mira Schendel e Eduardo Sued. Nos anos 1980, a vertente conceitual soma-se à produção pictórica da “Geração 80” paulistana: Leonilson, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Ciro Cozolino (FARIAS, 1994).

A partir do exposto, percebe-se como as galerias privadas não limitaram sua atuação à intermediação da compra e venda de obras de arte, nem mantinham o foco apenas nos artistas brasileiros modernos e acadêmicos. Também percebe-se como essas galerias, atuando em conjunto e em diálogo com museus e com a crítica de arte, estabeleceram um outro circuito, contribuindo, de certo modo, tanto para a legitimação de uma jovem geração como para a ativação e atualização do meio de arte local.

No entanto, no intervalo de 1967 a 1973 – na esteira do milagre econômico e do impulso da economia brasileira, novas leis de regulamentação do mercado de capitais possibilitaram que obras de arte despontassem como mais uma “opção de investimento e financiamento para bancos, sendo a partir desse momento consideradas como uma aplicação segura e de alta rentabilidade” (VALLEGO, 2013, p. 136).

Explorando esse nicho de mercado, José Paulo Domingues cria a galeria Collectio¹¹⁸ (1969-1973) que, ao “vincular a arte ao status de investimento financeiro e criar a possibilidade de financiamento com bancos” (VALLEGO, 2013, p. 136), inaugurou um novo modelo de atuação. A partir de uma sistemática estratégia de marketing em jornais e baseado em uma forte especulação em torno das obras dos modernistas brasileiros, a galeria concentrou suas operações nos leilões comerciais (VALLEGO, 2015).

A partir de fins dos anos 1960, esse novo perfil de galeria de arte, mais especializado e profissionalizado alterará significativamente o quadro relativamente positivo e progressista instaurado pelo mercado ao longo dos anos 1960. Diante da crescente financeirização do circuito de arte, de uma significativa ampliação do número de galerias privadas¹¹⁹, da fragilidade das instituições artísticas públicas, da ausência de uma política de Estado que oferecesse um circuito alternativo ou que possibilitasse a constituição de acervos em suas instituições culturais, o mercado passou a assumir um certo protagonismo, enquanto instância de

¹¹⁶ A Rex Gallery & Sons e o jornal Rex Time foram criados em São Paulo pelos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Apesar de só ter funcionado durante um ano (1966-1967), trouxe debates que se distanciavam dos valores concretos e se voltavam para um pensamento e produção atrelados à arte contemporânea. Cf. LOPES, Fernanda. **A experiência Rex** - “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2010.

¹¹⁷ A Escola Brasil: foi criada pelos artistas Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende e funcionou durante quatro anos (1970-1974). Seus fundadores foram alunos de Wesley Duke Lee e três deles participaram da Rex Gallery & Sons. Cf. SANTOS, Thais Assunção. **Escola de arte Brasil, depois dos dois pontos** – uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012.

¹¹⁸ Acerca da financeirização do mercado de arte nos anos 1970 e da atuação da Collectio, consultar: VALLEGO, Rachel. **Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil** – Percursos de uma Coleção de Arte. 2015. 240f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Para se ter uma análise de época acerca do mercado de arte, conferir a transcrição da palestra do crítico Olívio Tavares de Araújo no Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, 1976, p. 113-119.

¹¹⁹ Para um levantamento da expansão do mercado de arte em São Paulo no período de 1960 a 1980, ver DURAND, 1984. Já para se ter uma dimensão das galerias inauguradas, no mesmo período, no Rio de Janeiro: MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1814-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

legitimação e de dinamização do processo cultural, bem como na construção de padrões estéticos e na criação de valores artísticos no âmbito das artes visuais (DURAND, 1984).

Essa configuração, acabou intensificando uma sensação generalizada de crise de legitimidade no meio das artes plásticas, culminando, a partir de meados dos anos 1970, em um clima de desconfiança que atribuiu a amplos setores das instituições das artes visuais uma subordinação aos interesses econômicos e mercadológicos. As discussões que levaram à realização da mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967, ajuda-nos a pensar essa configuração.

Em depoimento recente, Frederico Moraes (2017) comenta sobre os debates e discussões vigentes no momento imediatamente anterior à formulação da proposta que culminaria no manifesto “Declaração dos princípios básicos da vanguarda¹²⁰” e, posteriormente, na mostra Nova Objetividade Brasileira¹²¹. Para o crítico, “o que estava em questão, naquele momento, era uma tomada de posição em relação à arte brasileira de vanguarda, sua afirmação diante das pressões mercadológicas, ao colonialismo cultural, etc.” (MORAIS, 2017, p. 121-122).

Tudo começou com a divulgação do regulamento de um “concurso de obras de arte em forma de caixa”, promovido pela Petite Galerie (RJ), de Franco Terranova, sob a coordenação de Jayme Maurício. O vencedor do concurso receberia da galeria um prêmio de um milhão e quinhentos mil cruzeiros, previstos ainda dez outros prêmios aquisitivos de 500 mil, oferecidos por dez colecionadores brasileiros, “interessados em renovação e vanguarda”. Na mesma oportunidade, a Petite Galerie anunciava a concessão de um prêmio de mil dólares para a melhor “caixa” de autoria de artista brasileiro, exposta na IX Bienal de São Paulo, a ser outorgado pelo júri internacional da mostra. (...) a mostra dos trabalhos vencedores seria inaugurada na Petite Galerie em 27 de abril do mesmo ano. A comissão de seleção e premiação estava integrada por Lúcio Costa, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício e Franco Terranova. Cada artista poderia concorrer com um único trabalho, cuja dimensão não poderia exceder 80 cm de cada lado. O Artigo 2 do regulamento dizia que o concurso tinha “por objetivo estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso tomando o formato da caixa como ponto de partida para especulações formais” (MORAIS, 2017, p. 117).

O crítico comenta no depoimento que esses dois concursos provocaram uma reação imediata do círculo de jovens artistas vinculados à Antonio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara. Moraes usou o espaço que possuía no Diário de Notícias para publicar em dias seguidos – 13, 14 e 15 de dezembro de 1966 – os textos “Petite Galerie compra caixa a 500 mil”¹²², “A institucionalização da vanguarda brasileira”¹²³, “A

¹²⁰ O manifesto foi assinado por Frederico Moraes, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Glauro Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Renato Landim, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Rubens Gerchman, Mário Barata.

¹²¹ A mostra foi realizada no MAM-RJ, em abril de 1967, e organizada pelos artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman e pelo crítico Frederico Moraes, que deixou a organização da exposição antes de sua inauguração. Para Paulo Reis, a mostra “representou um momento fundamental para o debate cultural nacional. Ao afirmar uma arte experimental, a exposição balizava a construção de uma vanguarda estruturada pela participação do espectador, pelo conceito do objeto e pelo posicionamento político”. Cf. REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; REIS, Paulo (orgs.). Dossiê Da adversidade vivemos! **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>>.

¹²² MORAIS, Frederico. Petite Galerie compra caixa a 500 mil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1966a.

¹²³ Idem. A institucionalização da vanguarda brasileira. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966b.

caixificação da vanguarda”¹²⁴, nos quais explicitava as tentativas de marchands e galeristas – com o apoio de setores da crítica e em diálogo com a Bienal de São Paulo – no sentido “de institucionalização da vanguarda brasileira com o que poderíamos chamar de fabricação artificial de uma outra vanguarda” (MORAIS, 1966b).

Chegamos ao Objeto, não partimos dele. Hoje quer-se impor a “caixa” como ponto de partida, como ilustração de uma atitude vanguardista. Se a caixa é a vanguarda, fiquemos então, na retaguarda. E quando se pretende levar à própria Bienal de São Paulo, os mesmos propósitos caixificadores, então, configura-se um fenômeno extremamente grave, que é o condicionamento da vanguarda pelo mercado de arte e o que é lamentável, com o apoio de uma certa parte da crítica (MORAIS, 1966c).

Diante dessas investidas, relata o crítico:

(...) se começou a pensar em uma exposição que fizesse um levantamento dessa nova produção brasileira, de alguma maneira para contestar aquele concurso que limitava a coisa à questão da caixa e uma produção mais ousada. Estas ideias discutidas nos textos referidos eram compartilhadas por um bom número de artistas, entre eles, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Decidimos então, eu e um grupo de artistas, tomar posição contra o concurso, promovendo sucessivas reuniões em uma das salas do Museu de Arte Moderna e também na residência de Pedro Geraldo Escosteguy. Agindo rapidamente, o grupo tomou as seguintes providências, igualmente divulgadas em minha coluna do Diário de Notícias: 1 – publicar um manifesto alertando o público e os artistas para as tentativas de “caixificação de nossa vanguarda” e anunciando seus propósitos; 2 – realizar debates públicos e seminários sobre o assunto; 3 – realizar em março ou abril uma grande exposição sobre o Objeto, que teria um retrospecto do que já havia sido feito no Brasil desde o Neoconcretismo, ou mesmo antes, uma apresentação do que estava sendo feito no Rio e em outros estados dentro da mesma problemática (MORAIS, 2017, p. 118).

Como é possível perceber a partir desse depoimento, muito embora a questão do mercado não seja o aspecto mais relevante nas reflexões e desdobramentos suscitados pela mostra Nova Objetividade Brasileira (1967), ela foi decisiva para deflagrar, ainda que de maneira pontual, uma reação e mobilização de artistas e setores da crítica em relação ao avanço da ideologia do mercado nas instituições da arte. Contribuindo, ainda que de maneira indireta, para detonar a reflexão sobre um conceito crítico de vanguarda, operacional em um país “subdesenvolvido”¹²⁵.

Um mês depois da realização da mostra Nova Objetividade Brasileira, a polêmica exposição/concurso “da caixa” da Petite Galerie foi realizada. E ao contrário do que se poderia supor, considerando a vigorosa reação de uma parcela significativa de artistas e críticos, inclusive o debate público suscitado por esse embate nas colunas de Frederico Moraes, vários dos artistas presentes na Nova Objetividade Brasileira participaram da mostra da caixa, alguns figurando “entre os premiados do concurso, a saber, Gastão Manoel Henrique, que dividiu, *ex-aequo*, com Heitor Coutinho, o grande prêmio, Avatar Moraes, Vergara, Maria do Carmo Secco e Maria Helena Chartuni, premiados com aquisições” (MORAIS, 2017, p. 121).

O posicionamento contraditório dos artistas em relação a essas duas mostras nos dá uma dimensão da relação complexa que o meio artístico estabeleceu com o mercado de arte nesse momento. Para além dos

¹²⁴ idem. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966c.

¹²⁵ Sobre a mostra, conferir o dossiê organizado pelos pesquisadores Maria de Fátima Morethy Couto e Paulo Reis. Op. cit. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/893>>.

aspectos financeiros e ideológicos, o papel que galerias como a Relevo, Bonino, G-4 e Petite tiveram – não só como espaço de difusão, mas também contribuindo no processo de institucionalização da produção associada às linguagens artísticas e na associação de um estatuto “profissional” as trajetórias de jovens artistas – talvez nos ajude a compreender essa configuração. O pesquisador José Carlos Durand, inclusive, identifica no período do boom do mercado de arte brasileiro o surgimento da figura do “artista executivo”¹²⁶, “tipo claramente construído por contraste com a imagem do artista economicamente desgraçado e explorado de fins do século”, que estabelece “uma relação mais profissional com o meio, especialmente com seus marchands e colecionadores” (DURAND, 1989, p. 236) e que se distingue tanto do “artista ‘proletário’ quanto do diletante burguês” (DURAND, 1989, p. 238).

Do mesmo modo, setores da crítica de arte também encontraram na dinâmica atuação do mercado, um espaço para atuar profissionalmente, seja por meio de consultoria a galerias, seja por meio dos textos de apresentação ou da organização de mostras. Aqui cabe destacar que, ao longo dos anos 1970 ocorre “uma alteração bastante profunda das condições de recrutamento e carreira” do crítico de arte (DURAND, 1989, p. 241). De acordo com Durand, seria justamente durante o boom do mercado que a “geração heróica”¹²⁷ da crítica especializada – constituída por agentes com “prestígio intelectual, experiência internacional e construtores de instituições” (DURAND, 1989, p. 241) – começou a sair de cena. “Daí resultou que alguns jovens jornalistas, partindo do noticiário, chegassem à crítica assinada mais cedo e sem o respaldo cultural inicial de seus predecessores” (DURAND, 1989, p. 238).

Essa nova geração de críticos de arte passa a atuar no momento em que o meio cultural está se tornando mais complexo por conta do crescente processo de mercantilização e da entrada de novos agentes. Nesse momento, sintomático, do impacto da modernização conservadora na indústria cultural local, é o crescente interesse de setores empresariais em associarem suas marcas a iniciativas no campo artístico. Algumas vezes de maneira pontual, caso do Salão da Bússola promovido por Aroldo Araújo Propaganda Ltda no MAM-RJ em 1969; outras com maior regularidade, caso dos salões Esso de Jovens Artistas, promovido pela empresa norte-americana Standard Oil Company, e com edições na Galeria da Prefeitura de Recife, no MAC-USP e no MAM-RJ; dos salões promovidos pela Eletrobrás no Rio de Janeiro, dos Salões Global em Belo Horizonte, Brasília e Recife, promovidos pela Rede Globo; do Arte Agora, promovido pelo Jornal do Brasil em parceria com o MAM-RJ (AMARAL, 1979).

O dinamismo do mercado de arte também produziu um maior fluxo de exposições e o encurtamento do tempo necessário para que um artista jovem expusesse, inclusive individualmente. Essa movimentação acabou gerando uma “mercantilização da coluna ‘social’, associada ao lobby dos escritórios de assessoria de imprensa a serviço de galerias (ou, às vezes, do próprio artista)” (DURAND, 1989, p. 244). Do mesmo modo,

¹²⁶ A esse respeito, conferir especialmente: “Artistas e críticos: condições de trabalho e modelos de êxito”, em DURAND, 1989, p. 235-247.

¹²⁷ De acordo com o levantamento de Durand, a maioria dos críticos de artes visuais atuantes entre 1940-1970 havia nascido até a década de 1920, tinha formação universitária, vinha de uma extração oligárquica e começou a atuar na crítica de arte quando já era reconhecida como intelectuais. Constituíam essa geração nomes como Paulo Mendes de Almeida, Mário de Andrade, Antônio Bento, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Flávio Motta, Carmem Portinho, Mário Schenberg, Clarival do Prado Valladares. Cf. DURAND, 1989, p. 235-247.

ocasionou uma demanda excessiva aos jovens críticos. “Absorvidos por uma quantidade de solicitações muito superior às suas possibilidades materiais, os novos críticos começaram a ser acusados de desinformação teórica, de julgar apressadamente, de estar a soldo de marchands e até mesmo de debochar do artista aspirante” (DURAND, 1989, p. 241).

A crescente atuação do mercado e de seus agentes, em um contexto no qual inexistia uma política de auxílios ou de encomendas públicas – configuração em que o Estado não era capaz de fornecer uma alternativa –, assim como o endosso de parcela da crítica e de gestores culturais às operações do mercado – como no caso do concurso da “caixa” –, contribuiu para acirrar

disputas em torno da “validade cultural” do mercado regular de originais, na medida em que nele vem a ser apontado um sem-número de práticas manipulatórias e de distorções que responderiam por um saldo de efeitos antes negativos que positivos sobre a produção artística. Essas disputas, que emergem numa conjuntura já perturbada pela ausência mínima de definições quanto ao que seja arte e fazer artístico, colaboram para aguçar uma situação de crise de legitimidade, disseminando no meio das artes plásticas um clima de suspeita em que se atribui sujeição a interesses econômicos e condutas de adulação da clientela muito rica por parte mesmo daqueles cuja posição de autoridade só pode apoiar-se na negação (ou na dissimulação bem-sucedida) desses procedimentos: o produtor, o crítico, o diretor de museus e outros intermediários (DURAND, 1984, p. 177).

As especulações, dirigismos, ingerências e distorções operadas pelo mercado tanto na área da produção quanto da crítica culminaram em diversas iniciativas, propostas e tomadas de posição de negação ideológica da financeirização do circuito de arte por parte de artistas e de setores da crítica. A partir de meados dos anos 1970, na esteira do boom do mercado, o debate em torno da financeirização do circuito e das relações estabelecidas entre agentes das artes visuais e o mercado torna-se mais coeso e passa a ser tema de uma agenda política e preocupação recorrente no meio das artes visuais.

É justamente no final dos anos 1970 que, não por acaso, percebe-se o surgimento de associações profissionais de artistas visuais em âmbito nacional e estadual. As quais, como entidades jurídicas de representação e reivindicação, foram um importante instrumento para a defesa e o fortalecimento das posições e interesses dos artistas diante das práticas comerciais de marchands e da clientela compradora, assim como intermediadora e propositora em negociações com os órgãos e instituições públicos¹²⁸.

Na edição de outubro de 1977, a revista Arte Hoje divulgou uma nota intitulada “Artistas Plásticos, unidos” que noticiava a criação da Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais e anunciava seu principal objetivo:

Em 30 de agosto [1977], numa assembleia geral realizada no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, com a presença de grande número de artistas plásticos, foi fundada a Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais. Segundo os estatutos da entidade, “a Associação tem por objetivo congregar nacionalmente todos os artistas produtores de artes plásticas, independente de suas tendências estéticas, representando-os juridicamente na defesa de seus interesses profissionais (...)”. Uma das características da entidade recém-criada é que **“é constituída por artistas e para artistas, não permitindo que dela participem**

¹²⁸ A esse respeito, conferir CÂMARA, João. Artes e Outras. Artistas como uma Classe. *Diário de Pernambuco*, Recife, 01 set. 1968. Ver também ADRIANI, 2010.

aqueles que não são considerados profissionais de artes plásticas" (ARTE HOJE, 1977A. Grifos no original).

A qualificação "profissional" atrelada às associações artísticas que surgem nesse momento é sintomática tanto da financeirização do circuito quanto do empenho de diversos artistas em se organizar, pensar alternativas e se contrapor aos ditames e ao circuito atrelado ao mercado, em expor as práticas de historiadores e críticos de arte que atuavam junto às galerias e de diversas tentativas de elaborar uma posição comum para o meio das artes visuais. Essas mobilizações contemplavam, ainda que de maneira muito tímida, uma certa demanda de que o Estado deveria apoiar os jovens artistas e fornecer circuitos não mercantilizados para as artes visuais.

A clareza dessa percepção e a urgência da situação podem ser percebidas em quatro textos de "tomada de posição", dois dos quais produções coletivas, publicados nos anos de 1975 e 1976: "Análise do circuito", "A formação do artista no Brasil", "A velha Arte Agora" e "O boom, o pós-boom e o dis-boom".

Em "Análise do circuito", ensaio publicado em 1975 no primeiro número da revista *Malasartes* (1975), portanto no mesmo ano da palestra de Olívio Tavares Araújo no Teatro Casa Grande, o crítico Ronaldo Brito faz um balanço que situa e discute de maneira complexa o circuito de arte a partir de sua inter-relação com três instâncias: o mercado, a produção e o ambiente cultural.

Partindo da constatação de que, naquele momento, circuito e mercado estariam cada vez mais associados e que a apropriação da produção contemporânea pelo mercado era uma realidade – o crítico defende "uma inteligência programática frente ao circuito de arte e ao mercado em particular" e convoca os artistas a se reorganizarem "em torno de um **programa comum de ação** dentro do circuito" (BRITO, 1975, p. 6. Grifos nossos).

Para tanto, propõe o crítico, era fundamental que os artistas se livrassem "do mito de ser criador" e comesçassem a pensar "como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade", e como tal mantivessem "uma **atitude criticamente** inteligente (...) em defesa de um campo de ação mais livre para os seus trabalhos" (BRITO, 1975, p. 6).

Nesse ensaio, Brito também explicita a necessidade de "elaboração de uma **ampla estratégia de intervenção** no circuito brasileiro", sugerindo duas alternativas. Primeiro, para combater o "consumismo" inerente à ideologia de mercado, propõe "atrair para a audiência da arte contemporânea um público de estudantes". Segundo, para estabelecer um circuito paralelo, propõe "ter uma **tática de contato** com as instituições – menos comprometidas com a ideologia do mercado – que permite uma intervenção em seus espaços e permita obter delas uma projeção mais ampla para discursos críticos paralelos ao do mercado" (BRITO, 1975, p. 6). Nessa proposta, a "formulação de uma **história crítica da arte brasileira**" descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras "oficiais" era imprescindível (BRITO, 1975, p. 6).

Nessa mesma edição da revista *Malasartes*, o artista José Resende publicou o ensaio "A formação do artista no Brasil". Nesse texto, diante da "falta de um espaço, comum e público, para a discussão da arte e,

relativamente independente, para a atuação do artista” (RESENDE, 2005, p. 26), Resende propõe, como alternativa, a inserção e integração da arte na universidade; seu reposicionamento enquanto forma de pensamento e campo de conhecimento específicos e sua inserção em um processo cultural mais amplo.

Da perspectiva que nos interessa aqui evidenciar, devemos considerar que a reivindicação de um espaço para arte e, consequentemente, para o artista na universidade é proposta por um dos fundadores da Escola Brasil: (1970-1974)¹²⁹, um espaço de pesquisa e produção sobre/de arte contemporânea em São Paulo. O qual surge e se propõe como uma alternativa ao formato belas artes, à precariedade e à defasagem (conceitual, estrutural, pedagógica e curricular) do ensino de artes visuais, trazendo implícito, ainda, uma crítica à incapacidade dos espaços oficiais em ativar um ambiente de criação, reflexão e produção em arte contemporânea.

Logo, essa reivindicação pode ser pensada como um indício de que a opção pela “cena alternativa” começava a dar mostras, para além de seus aspectos positivos, da instabilidade e do caráter pulverizado e efêmero das iniciativas desenvolvidas sob essa chancela. Ou seja, poderia ser um indício de que sem um circuito de arte amadurecido, dificilmente uma ‘outra via’, poderia existir, tencionar e contribuir para transformações e avanços do circuito como um todo.

Ou ainda poderia ser um indício de que começava a se abrir no horizonte de uma geração que se formou à sombra do AI-5 a possibilidade de reposicionamento da via institucional “oficial” como uma alternativa para atuar criticamente e opor resistência à novas estruturas e formatos sócio-econômico-culturais que vinham se consolidando ao longo da redemocratização, como é possível deduzir nesse trecho

A difícil tarefa de inverter a questão da arte, de referenciada a referencial, somente será viável, entretanto, se seu isolamento for rompido e, principalmente, se sua incorporação em um processo cultural abrangente for instituída (e não enquadrada, portanto...) dentro do sistema. **Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isto, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento culturalmente atuante na sociedade (...)** preconizar a Universidade significa a possibilidade de negar concessões ao paternalismo (...) **significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerável às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige.** Ao contrário, a Universidade, enquanto instituição que se pretende relativamente autônoma de ingerências externas, é o espaço correto para a sistematização de um conhecimento específico de arte (RESENDE, 2005, p. 25-26. Grifos nossos).

Nessa proposta, de operar estrategicamente via universidade – no que se difere, inclusive, de todos os outros textos aqui selecionados – o Estado é convocado a participar ativamente, fornecendo a reformulação institucional necessária para a efetivação de tal alternativa: “é, pois, taticamente importante devolver ao Estado a responsabilidade de manter e criar condições para o desenvolvimento de uma das áreas do conhecimento, numa afirmação do processo cultural como um todo”(RESENDE, 2005, p. 25).

¹²⁹ Também participaram os artistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Luiz Paulo Baravelli. Acerca da Escola Brasil; ver SANTOS, 2012. Para um comentário que vai em direção contrária ao que aqui se expõe, ver AMARAL, Aracy. Evidências e equívocos de um meio artístico dependente (1976). In: _____. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1983. pp. 249-253. Nesse breve texto, Amaral considera o grupo em torno de Wesley Duke Lee, assim como os empreendimentos Escola Brasil: e Grupo Rex, como “um agrupamento elitista”, descolado da realidade circundante e pouco aberta ao meio artístico brasileiro.

Essa declarada “aposta” no Estado, e em suas instituições, sobretudo a perspectiva republicana que lhe é implícita, reveste-se de uma importância singular e em nada desinteressada – tendo em conta que o texto foi escrito em 1975, portanto um ano após o processo de abertura democrática e quando amplos setores da sociedade civil começam a pensar alternativas democráticas e reformulações institucionais para seus respectivos segmentos.

Essa abertura para um espaço institucional “oficial” também aparece na alternativa proposta de Brito apresentada anteriormente. Para o crítico,

a criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (**em universidades e espaços públicos**) (...) importante talvez seja ter uma **tática de contato** com as instituições – menos comprometidas com a ideologia do mercado – que permite uma intervenção em seus espaços e permita obter delas uma projeção mais ampla para discursos críticos paralelos ao do mercado” (BRITO, 1975, p. 6. Grifos nossos).

Com isso queremos propor que ao longo da redemocratização, quando o Estado autoritário abre o diálogo com o campo cultural politizado, no contexto de crescente mercantilização das instituições da arte, a possibilidade de se estabelecer um circuito alternativo se associava cada vez mais com as instituições governamentais, uma esfera que, até aquele momento, não havia sido sequer considerada como uma alternativa. Ou seja, parece que nesse momento começa a surgir no horizonte dos artistas a percepção de que a “via alternativa” emergiria nos espaços governamentais, instancias relativamente descomprometidas com a realidade mercantilista do circuito e ainda “desabitada” – portanto, onde tudo estava ainda por fazer.

A ativação de um circuito no interior das instituições governamentais, tal qual proposto por Resende, ou seja, com a participação decisiva dos artistas visuais, também abriria um campo para a atuação profissional dos agentes do meio das artes visuais. Como aponta Resende, diante de um contexto que reservava ao artista “uma atuação [profissional] no fio da navalha – entre o isolamento estéril e a publicidade diluidora; entre o mercado e a marginalidade (procedente, no entanto, na sua atitude, mas passível de uma mitificação conveniente ao sistema)” (RESENDE, 2005, p. 25), retirar o processo de formação do artista do diletantismo e/ou autodidatismo e vinculá-lo à uma formação universitária abria um campo específico para sua atuação profissional, contribuindo, conseqüentemente, para estabelecer um lugar social para o artista.

Ainda nessa proposta, é destacada a possibilidade para se empreender uma reescrita da arte brasileira que tivesse por base um outro paradigma, a arte contemporânea, e que empreendesse, tal qual proposto por Brito, a “formulação de uma **história crítica da arte brasileira** descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras ‘oficiais’” (BRITO, 1975, p. 6), ou seja, também previa um espaço para a reflexão e construção de uma história da arte que atuasse como uma instancia de legitimação e institucionalização autônoma.

Quase um ano depois, em março de 1976, foi publicado no *Jornal de Debates*, sob o título de “A velha Arte Agora”¹³⁰, uma espécie de contra-argumento à resposta do crítico Roberto Pontual¹³¹ ao manifesto “Contra prêmios e padrinhos”, publicado em 31 de janeiro de 1976. Em “A velha Arte Agora”, além da réplica ao crítico, foi republicado o manifesto “Contra prêmios e padrinhos”, sendo os dois textos endossados por 54 artistas¹³².

Em “Contra prêmios e padrinhos”, os artistas colocavam em questão os critérios e a organização da mostra *Arte Agora I – Brasil 70/75*¹³³, organizada por Roberto Pontual, e assumiam uma posição frente a determinados setores da crítica¹³⁴. Para os signatários, a réplica à resposta do crítico, permitiria “levar adiante uma mais ampla análise” da atuação de Pontual “como crítico e dos procedimentos de que se utiliza para **dissolver os significados críticos da ação dos artistas e da produção de arte**” (MAIOLINO, 1976, p. 5. Grifos nossos). No esforço de retirar o debate de um âmbito pessoal, e conectá-lo a questões que permeavam o circuito de arte, os artistas enfatizaram

que o alvo desta análise não é a pessoa do crítico e sim **sua prática como agente de uma ideologia cultural e suas estreitas ligações com o mercado de arte**, prática essa, e disso temos plena consciência, determinada pela posição que ocupa no circuito de arte e pelos interesses que defende (MAIOLINO, 1976, p. 5. Grifos nossos).

Na primeira parte do texto “A velha Arte Agora” os artistas procuram explicitar e elucidar as especificidades da relação estabelecida entre a atividade crítica e a ideologia do mercado de arte, denunciando suas consequências. Para os autores, determinados setores da crítica, aprisionadas pela ideologia do mercado

¹³⁰ MAIOLINO, Anna Maria et al. A velha arte agora. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, p. 5, 15-21 mar. 1976. Esse texto foi posteriormente reproduzido na 3ª edição da revista *Malasartes*. Cf.: Herkenhoff, Paulo et al. Manifesto. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 28- 29, abr.- jun. 1976.

¹³¹ Cf. PONTUAL, Roberto. *Arte Agora I. Sequência de preparativos*. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (org.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013, p. 311 e 312. Conferir também: PONTUAL, Roberto. *Falam os artistas*. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (org.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013, p. 313-315.

¹³² O primeiro manifesto foi assinado por 16 artistas (Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltercio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sérgio Augusto Porto, Anna Maria Maiolino, Rogerio Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende, Raul Córdula Filho), dos 100 convidados pela comissão constituída por Aline Figueiredo, João Câmara Filho, Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual a participarem da mostra. Após a resposta do crítico, elaborou-se um segundo, que foi publicado junto com o primeiro, recebendo o endosso dos seguintes artistas: Anna Maria Maiolino, Mauro Kleiman, Mônica Barbosa, Fernando Cocchiarale, M.C. van Scherpenberg, Waltercio Caldas, Carlos Zilio, Ronaldo do Rego Macedo, Rogerio Luz, Denise Weller, Amador de Carvalho Perez, Cristina Tati, Ivens Machado, Sérgio Augusto Porto, Umberto Costa Barros, Sonia von Brüsky, Josias Benedito de Moraes Neto, Vera Roitman, Guilherme Vaz, Dileny Campos, Maria do Carmo Secco, Paulo Herkenhoff, Mônica Barreto Rodrigues, Anna Bella Geiger, Amelia Toledo, Alfredo Fontes, Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Essila Burello Paraíso, Jorge R. Pontes, Martha Pires Ferreira, Evany Franzeres, Odila Ferraz, Regina Braga, Celina Richers, Carlos Vergara, Osmar Fonseca, Maria Lucia Luz, Maria Luiza Saboia Saddi, Tunga, Angelo de Aquino, Renato Landim, Raul Córdula Filho, Lygia Pape, Antonio Manuel, Artur Alípio Barrio, Letícia Parente, Paulo Roberto Mesqueu, Samaral, João Carlos Sampaio, Pedro Lessa, Peo, Sami Mattar e Ascânio Monteiro. Cf. MAIOLINO, 1976.

¹³³ A mostra, promovida pelo MAM-RJ, Light e *Jornal do Brasil* e organizada pelo crítico Roberto Pontual, substituiria o Salão de Verão, que vinha sendo apresentado desde 1969. Pretendia iniciar um novo ciclo de exposições que fornecesse um panorama com um levantamento geracional da produção jovem e recente em artes visuais (1970-1975). Nessa primeira edição, contou com representantes de 16 estados e cerca de 400 obras entre pintura, desenho, gravura, escultura, objeto, tapeçaria, ambiente, fotolinguagem e audiovisuais.

¹³⁴ Sobre a mostra, ver PONTUAL, Roberto. *Arte Agora I: As tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores. Sequência de preparativos*. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (orgs.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. p. 317-321. Conferir ainda PONTUAL, Roberto; ARAÚJO, Olívio Tavares de; SAMPAIO, Márcio; CÂMARA FILHO, João; FIGUEIREDO, Aline. Um panorama brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 3-4, 1976. Para uma crítica a perspectiva dos organizadores, ver BRITO, Ronaldo. *Agora, a arte*. In: LIMA, Sueli de (org.). **Ronaldo Brito: experiência Crítica, textos selecionados**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 64-69. [Texto originalmente publicado no semanário *Opinião*, em março de 1976].

de arte, por meio da produção teórica e da organização de exposições “referenda[va] o sistema de arte como está constituído” (MAIOLINO, 1976, p. 5).

As consequências desse tipo de subserviência se expressaria, por exemplo, na superficialidade, empirismo e subjetivismo das análises críticas, as quais, por orientarem a leitura do trabalho para o âmbito da ideologia do mercado, contribuiriam para sua fetichização e recuperação. Diante disso, se posicionam os artistas, “o que queremos afirmar é que o despreparo cultural de grande parte da crítica de arte brasileira resulta – pelo menos em parte – de seus compromissos [com o mercado], que debilitam e até mesmo impedem uma análise objetiva dos trabalhos” (MAIOLINO, 1976, p. 5).

Ainda de acordo com os artistas, nas mostras e exposições organizadas por esse tipo de crítico os trabalhos são revelados e valorizados enquanto mercadoria: “(...) uma exposição, quando manipulada por agentes de tal ideologia, **pode transformar-se em meio de diluição do sentido crítico**, sabotando a intencionalidade dos trabalhos de arte. Ao organizar uma mostra, essa crítica visa à neutralização da leitura” (MAIOLINO, 1976, p. 5).

Na segunda parte do texto, fornecem a réplica propriamente dita a Roberto Pontual. Após explicitarem os mecanismos utilizados pelo crítico para dificultar a “apreensão correta” do conteúdo do primeiro manifesto e as táticas de neutralização e “minimização dos efeitos do texto”, os autores contestam os argumentos utilizados por Pontual para desqualificar o argumento proposto e “destituí-lo de seu sentido crítico”.

Cada argumento de Pontual foi, então, posicionado e analisado a partir das ideias expostas no quadro de análise fornecido na primeira parte. Encerrando a réplica, os artistas evidenciaram a posição acrítica de Roberto Pontual frente ao mercado de arte a partir de algumas de suas atuações, dentre as quais a organização de mostras com propósitos claramente mercantis – Desenho Brasileiro e Oswaldo Teixeira –, a atuação como assessor cultural da Collectio e o boicote velado do crítico – quando era diretor de exposições do MAM-RJ – à Sala Experimental.

O texto “A velha Arte Agora” é encerrado com uma explícita tomada de posição dos artistas contra as investidas e operações do mercado de arte, e de setores da crítica a ele associados, e com a defesa – diante do comprometimento das escritas elaboradas por esferas da crítica – das análises desenvolvidas pelos artistas como importante contribuição para o estudo da produção artística no Brasil

Nós, de nossa parte, temos o poder de compreender e denunciar todas as suas ações (...) Acreditamos que o manifesto contra o Salão Arte Agora I e o presente texto estejam contribuindo de maneira mais efetiva para o estudo do processo de produção da arte no Brasil” (MAIOLINO, 1976, p. 5).

Alguns meses depois, em setembro de 1976, Carlos Zilio, Waltercio Caldas, José Resende e o crítico Ronaldo Brito, publicaram no semanário Opinião, que tinha como responsável por sua coluna de artes visuais o crítico Ronaldo Brito, o ensaio “O boom, o pós-boom e o dis-boom”, sendo dois de seus autores, Zilio e Caldas, também signatários do manifesto “A velha Arte Agora”.

Neste ensaio, os autores apesar de manterem a mesma posição crítica, combativa e antagônica à mercantilização do circuito e à ideologia do mercado local de arte, radicalizam o programa que vinha sendo traçado nos textos anteriores. Após explicitarem de maneira contundente as operações de apropriação, fetichização, recuperação, neutralização e manipulação do mercado local, apontando seus arcaísmos e instabilidades e a crescente subordinação da produção ao mercado, reposicionam a obra enquanto mercadoria¹³⁵. Nesse cenário, para os autores, “o que parecia estar em jogo era o fim do artista”, mais especificamente, sua transmutação em uma espécie de “produtor de mais-valia” (ZILIO, 1976, p. 26). Nessa nova conjuntura,

liberto da ideologia romântica do gênio, **mas liberto também das ideologias reformistas das vanguardas** construtivas com seu projeto de inserir a arte no ambiente social moderno, **resta a essa espécie de produtores intervir no próprio processo de circulação social de seu trabalho, em todos os níveis que estiverem ao seu alcance** (ZILIO, 1976, p. 26. Grifos nossos).

Apontando como alternativa aos artistas “interessados em construir uma produção crítica frente ao mercado”, duas possibilidades: “ou se engajar no circuito internacional, ou se **mobilizar no sentido de conquistar um espaço possível para sua produção, mais ou menos independente das relações com o mercado (...)**” (ZILIO, 1976, p. 26. Grifos nossos). Nesse texto, também é retomado o debate que aparece nas outras reflexões aqui selecionadas acerca das fragilidades de uma história da arte construída em diálogo (ou sob encomenda) com o mercado. Para os autores o mercado de arte brasileiro era

uma instância mais ou menos alheia à própria construção da História da Arte Local. Ora, é impossível formalizar uma história da arte sem uma participação efetiva do mercado: como conceituação hierarquizada dos sucessivos lances artísticos aqui levados a cabo, como patrimônio ideológico das classes dominantes, não existe uma História da Arte Brasileira (ZILIO, 1976, p. 26).

Esses quatro textos – “Análise do circuito” (set. 1975), “A formação do artista no Brasil” (set. 1975), “A velha Arte Agora” (mar. 1976) e “O boom, o pós-boom e o dis-boom” (set. 1976) – ao explicitarem o impacto das operações e ideologias do mercado de arte, o comprometimento de determinados setores da crítica e as relações que perpassavam o circuito da arte em sua crescente mercantilização, podem ser pensados como importantes condensadores dos dilemas e desafios que o artista contemporâneo e o meio das artes visuais, especificamente aquele baseado em uma das principais capitais brasileiras, o Rio de Janeiro, tinham diante de si durante a redemocratização brasileira.

Fica evidente como, nesse período, a relação entre produção artística, crítica e mercado foi se tornando mais complexa e como as instituições de arte, assim como os papéis de seus agentes, estavam sendo

¹³⁵ A esse respeito Olívio Tavares de Araújo, à época crítico da revista Veja, participando do debate promovido pelas artes visuais no Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande em 1975, comenta “(...) um dado no plano comportamental: é que, pela primeira vez na arte brasileira, a obra começou a ser tratada por algumas pessoas, às claras, como mercadoria. As pessoas falavam de obra de arte e José Paulo, da Collectio, exemplo típico disto, dizia: ‘Para mim quadro é saco de batatas, e eu os trato com as leis mercadológicas’” (ARAÚJO, 1976, p. 115).

questionados. Os textos também evidenciam as fragilidades e limites institucionais e macroestruturais de um meio tradicionalmente desarticulado e que ocupava uma posição secundária nas políticas de Estado. Além disso, mais do que uma mera resposta à mercantilização do circuito, demonstra uma aguda consciência crítica em relação ao sistema das artes como um todo e, assim, esses textos podem ser considerados como uma tomada de posição, a qual se insere em um programa de ação que visava tanto estabelecer um circuito alternativo quanto explicitar, discutir, criticar e orientar as ações dos artistas perante o circuito vigente nas artes visuais.

Na mobilização expressa nesses textos, também é possível perceber como o meio das artes visuais carioca tentava uma rearticulação em torno de um programa comum que tinha na atuação dos próprios artistas e na promoção da arte contemporânea um dos eixos centrais para estruturação de um circuito paralelo e desvinculado do mercado e da sua ideologia. Desse modo, é possível considerar que esses textos trazem implícito – nas modalidades de ações propostas e nos discursos – tanto uma repolitização e reorientação da ação política como instauram uma nova agenda para artes visuais.

A partir do exposto, percebe-se também como a crescente politização do meio e sua inserção nos aparelhos de Estado ligavam-se a uma série de condições materiais e dilemas específicos do âmbito das artes visuais, que dizia respeito igualmente à emergência de uma consciência política nas artes e para artes e a necessidade de profissionalizar e estruturar o meio. Nessa nova conjuntura, caberia, sobretudo, aos artistas o protagonismo nas transformações necessárias, inclusive no âmbito discursivo, conceitual e teórico, a elaboração de alternativas e o enfrentamento, em conjunto, dos desafios impostos pela nova realidade. Ou seja, a ampla reformulação proposta nesses textos está centrada e é protagonizada por atores do meio das artes visuais, os quais tomam para si a tarefa de pensar a reestruturação do campo e traçar alternativas à mercantilização do circuito. Especificamente, instaurar e ativar um outro espaço para a circulação e produção crítica, teórica e artística.

Outro aspecto que cabe sublinhar nesses debates é que, de um modo geral, o Estado não tinha um papel central na reformulação do campo, muito embora suas instituições comessem a ser percebidas como um espaço possível para a implementação dessa nova agenda. Ou seja, existia uma percepção de que seriam, sobretudo, as atuações de agentes das artes visuais – e não as políticas estatais – que reconfigurariam o meio. Essa especificidade nos ajuda a compreender porque durante o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, discutido no primeiro capítulo dessa pesquisa, a mesa de artes plásticas¹³⁶ tenha sido a única que não reivindicava do Estado medidas regulatórias ou protecionista assim como também foi a única na qual a relação com o Estado não apareceu como temática central do debate proposto.

Considerando que nunca esteve no horizonte dos debates acerca da mercantilização do circuito, acabar com o mercado ou regulá-lo, e considerando também que a reconfiguração da relação que o Estado autoritário possuía com o meio assegurava o protagonismo que seus agentes reclamavam, a inserção nos

¹³⁶ A mesa aconteceu no dia 28 de abril de 1975. Teve como coordenador o crítico e colunista do JB, Roberto Pontual, e foi composta por Frederico Moraes, Olívio Tavares de Araújo e Rubens Gerchman. O debate proposto pelos integrantes incidiu, sobretudo, em torno de questões relativas ao circuito e ao mercado de arte, à censura e ao vazio cultural, provincianismo e colonialismo cultural e à vinculação da vanguarda brasileira com o nacionalismo. Cf. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976, p. 103-119.

aparelhos de Estado abria-se como uma alternativa cada vez mais pertinente, sobretudo em um órgão voltado exclusivamente para a área como era o caso do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte ou em espaços vinculados à secretarias e departamentos culturais municipais e estaduais.

Do mesmo modo a atuação nas esferas estatais possibilitava uma atuação que, muito embora atrelada a uma política instituída pelo regime, oferecia uma alternativa distante da ideologia de mercado e com maior margem para o desenvolvimento de uma política para e das artes. Especificamente, abria a possibilidade de se constituir no interior de órgãos federais, estaduais ou municipais voltados para as artes visuais um espaço para a circulação de discursos e debates teóricos e para práticas artísticas voltados à arte contemporânea.

Desse modo, a crescente presença de artistas e críticos de arte no INAP/Funarte e nos órgãos e instituições a eles associadas nos âmbitos municipais e estaduais, a partir de 1978, pode ser pensada como o ponto culminante de uma **ampla estratégia de intervenção** que vinha sendo gestada, pelo menos, desde 1970. A qual foi organizada *em torno de um programa comum de ação*, que privilegiava as produções associadas às linguagens contemporânea e buscava, dentre outros propósitos, fazer frente ao circuito mercantilizado e a sua ideologia pela ativação de um circuito de arte que, apesar de subsidiado e associado a um Estado ainda autoritário (ou justamente por isso), pode ser estruturado e gestado por artistas e agentes comprometidos com **a defesa de um campo de ação mais livre para a produção** (artística, teórica e crítica) e comprometido com o processo de constituição e existência do trabalho de arte para além do sistema de apropriação e diluição instaurado pelo mercado.

3.3. Em busca de um novo paradigma para se pensar a arte brasileira, moderna e contemporânea

A década de 1970 ficou marcada pelo início da abertura política, pelo esgotamento do projeto político, estético e ideológico do modernismo (NAPOLITANO, 2014; MAIA, 2012), pelo crescente processo de mercantilização das esferas de institucionalização/legitimação da arte (DURAND, 1989) e pelo adensamento de um pensamento contemporâneo em arte (TORRE, LOPES, 2017; 2014; 2008). Essa fase foi caracterizada por Amaral, em 1979, como tão “prolífica no desenvolvimento da bibliografia na área de artes plásticas (tanto coloniais como contemporâneas)” que “fica[va] difícil, num levantamento rápido, tudo mencionar sem omitir contribuições importantes [...] existe hoje uma conscientização, anteriormente inexistente, o que é bem uma conquista, num país sem maiores preocupações culturais, do ponto de vista de nossos governantes” (AMARAL, 1983, p. 328). Foi nesse momento, por exemplo, que Pietro Maria Bardi publicou o livro *História da Arte Brasileira* (1975). No livro Bardi fornece um panorama que parte do século XV até o momento de sua publicação e no qual, explorando as relações entre a história da arte e a história política e social brasileira, debate os principais períodos e movimentos artísticos a partir de enfoque na pintura, escultura, arquitetura, artes aplicadas, arqueologia e arte indígena¹³⁷.

¹³⁷ Ver BARDI, P.M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Molhamentos, 1975. Esse livro, inclusive, recebeu o Prêmio Jabuti na categoria Melhor Produção Editorial Avulsa em 1976.

Diante dessa conjuntura, parece razoável considerar que a necessidade de uma revisão crítica ou da constituição de uma história da arte brasileira ocorre simultaneamente e – em parte, decorre – da relação que a produção contemporânea estabeleceu com o mercado de arte ao longo dos anos 1970. Dessa perspectiva, a “conscientização” de que fala Amaral, bem como o “desenvolvimento da bibliografia na área” também podem ser consideradas, diante da uma história da arte débil e inconsistente, como uma insuficiência dos pressupostos modernistas para se pensar a produção que vinha sendo desenvolvida naquele momento e, simultaneamente, da recorrente recuperação desses pressupostos, via capitalização da produção modernista pelo mercado, na ausência de novos paradigmas para se pensar a arte contemporânea bem como desenvolver novos entendimentos acerca do que poderia constituir uma tradição de arte entre nós.

De maneira mais específica, propõe-se que diante da carência de instituições de arte bem estruturadas e de pesquisas historiográficas sistemáticas, capazes de fornecer balizas e paradigmas para o campo, bem como da crescente interferência do mercado na tarefa de “historiografar” e “institucionalizar” as artes visuais, artistas e críticos de arte tomam para si o desafio de desenvolver um novo paradigma para se pensar e legitimar tanto as produções artísticas que vinham sendo desenvolvidas naquele momento como as questões e desafios que elas direcionavam ao meio das artes visuais e às suas instituições. Esse esforço passava, necessariamente, por um reexame do projeto político cultural do modernismo, então o principal paradigma disponível para se pensar a arte brasileira e capitalizado exaustivamente pelo mercado de arte.

Essas iniciativas foram conduzidas, sobretudo, por críticos de arte e artistas vinculados à geração¹³⁸ que instaurou entre nós um pensamento contemporâneo, os quais como propõe Sônia Salzstein, buscaram efetivar “a superação do renitente tom localista do debate artístico nacional, o redimensionamento das exigências da plataforma nacional/popular e da célebre aspiração à identidade brasileira” (SALZSTEIN, 2001, p. 1872). Foi também essa geração que, ainda de acordo com Salzstein, buscou, ao longo da década de 1970, dissolver “o ranço oficialista do debate da cultura brasileira, desmonumentalizava-a e o desprovincianizava, submetendo-o ao xeque-mate dos novos dilemas postos pelo mercado e pela ascendente cultura popular de massas” (SALZSTEIN, 2001, p. 1872).

Serão integrantes dessa geração que, por meio do ativismo institucional, instaurarão ou reformularão linhas editoriais no interior do INAP/Funarte voltadas para o desenvolvimento e publicação de pesquisas que tinham como propósito central produzir um reexame dos impasses e limites de uma modernidade estética brasileira. Essas reflexões especializadas, distanciando-se do pensamento dicotômico – arcaico x moderno; nacional x internacional – também buscaram instituir novos paradigmas para pensar a arte no complexo contexto dos dilemas da contemporaneidade, assunto que aprofundaremos no próximo capítulo. Por ora, vamos demonstrar como essa frente de atuação institucional expressava um esforço que foi se constituindo e tomando corpo no debate vigente ao longo dos anos 1970.

¹³⁸ Fazem parte dessa geração, artistas como Waltércio Caldas, José Resende, Regina Silveira, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff, Rubens Gerchman, Iole de Freitas, Antonio Dias, Lygia Pape, Luciano Figueiredo, Carlos Zílio, Anna Bella Geiger, entre outros, e críticos como Paulo Venâncio Filho, Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Frederico Moraes.

O pesquisador José Carlos Durand (2009) demonstrou como, a partir de 1965, tem início a venda de grandes lotes exclusivamente constituídos por pinturas modernas brasileiras. O autor também demonstrou como, entre 1965 e 1970, nos leilões de “pintura moderna brasileira comprada em grandes lotes e a preços irrisórios” apenas “uns 10 ou 15% dos lotes ofertados foram arrematados” (DURAND, 2009, p. 194). Analisando esses leilões, Durand afirmou que “surpreende que telas de autores valorizadíssimos a partir de 1971 não tivessem sido objeto de qualquer oferta. Entram aí inúmeros óleos, gravuras e desenhos de Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Gomide, Guignard, Volpi, Rebolo, Graciano, entre outros ligados ao modernismo” (DURAND, 2009, p. 194).

Em consonância com as pesquisas de Durand (1989), Bulhões propõe que foi a partir dos leilões e das práticas de comercialização de galerias como a Petite Galerie, Bolsa de Arte (ambas do Rio) e a Collectio (São Paulo) “que, principalmente em São Paulo, o modernismo se instalou como marco fundador da modernidade no país, integrando-se assim ao mercado de bens simbólicos e ao mercado econômico” (BULHÕES, 2007, p. 270).

Ainda nessa direção, Maria Lucia Bueno propõe que teria sido o pequeno comércio de arte, “somando pouco mais de meia dúzia de estabelecimentos” e instituído no eixo Rio-São Paulo entre 1959 e 1964, de maneira diletante e atendendo a uma reduzida elite de colecionadores, que produziu uma primeira “classificação da produção não acadêmica até então, que serviu de substrato para uma construção da história da pintura moderna brasileira” (BUENO, 2005, p. 389). Nesse sentido, o depoimento de Mônica Filgueiras de Almeida – que trabalhou na primeira casa de leilões a comercializar os modernos, a Selearte, de Giuseppe Baccaro – nos ajuda a visualizar como as práticas de comercialização ao longo dos anos 1960 contribuíram para a recuperação e reposicionamento do legado modernista nos anos 1970.

Quando comecei a trabalhar com Baccaro [em 1967], **os modernistas não eram mais proprietários de sua produção; ela já se encontrava toda na mão dos marchands**. Na casa de Baccaro já estava estocada toda a história da arte brasileira (moderna). Sabia-se que estava lidando com uma produção cultural e histórica importante. Essas pessoas tinham uma formação cultural muito sofisticada¹³⁹ e trabalhavam com obras de artistas completamente desconhecidos: como o acervo de Gomide e de Ismael Nery, que Baccaro juntou e que, até então, ninguém tinha conhecimento deles. Baccaro tinha uma sala com uma mesona. Ele ia abrindo as gavetas e jogando os trabalhos em cima. (...) me fazia separar Di Cavalcanti, de Tarsila, de Gomide, de Ismael Nery... Eu não sabia nada. Estava vendo a maioria daqueles nomes praticamente pela primeira vez na minha vida, **não tinha um livro ou um curso para estudar História da Arte Brasileira**. Eu aprendi ali. (Mônica Filgueiras de Almeida apud BUENO, 2005, p. 396. Grifos nossos)

¹³⁹ Cabe destacar, como propõe Maria Lúcia Bueno (2005), a existência de dois perfis de galeristas no processo de formação do mercado de arte brasileiro. O primeiro, atuante ao longo dos anos 1960, “levado por uma conduta operacional espontânea, estava mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade” (BUENO, 2005, p. 390). Esse era o caso de Pietro Maria Bardi e Giuseppe Baccaro, que “vieram para trabalhar como técnicos especializados na organização dos museus e das bienais de arte no início dos anos 50” (BUENO, 2005, p. 390) e que em 1964 criaram, respectivamente, a Mirante das Artes e a Selearte, em São Paulo, ou seja, não eram meros comerciantes de arte, mas pessoas efetivamente conectadas ao meio (BUENO, 2005). A partir da década 1970 surge a figura do comerciante profissional, interessado, sobretudo, em obter lucros nas transações com obras de arte.

O monopólio que os primeiros comerciantes de arte¹⁴⁰ possuíam no controle do acervo modernista será decisivo para que – ao longo dos anos 1970, em uma conjuntura marcada pelas debilidades e inconsistências da história da arte e dos paradigmas culturais – marchands e galeristas, mobilizando, manipulando e operando com o acervo histórico da geração modernista, investissem na constituição de um circuito mercantilizado no qual o modernismo, e as obras a ele associadas, emergiam como mito fundador de uma modernidade artística e, portanto, paradigma e ponto de inflexão de uma arte efetivamente brasileira. Para tanto, foi necessário produzir significados, assegurando por meio de um discurso atual, inteligibilidade, legitimidade e valoração para a produção comercializada.

Desse modo, foi fundamental o estabelecimento de espaços de interações profissionais com as demais esferas institucionais da arte. Desse diálogo resultou que muitas das ações, empreendidas por galeristas e leiloeiros, voltadas para a recuperação e reposicionamento da produção modernista tenham sido realizadas em parceria com críticos de arte, artistas e instituições reconhecidos no meio cultural.

Se analisarmos a mostra *Arte/Brasil/Hoje – 50 anos depois*¹⁴¹, realizada pela galeria *Collectio* em comemoração ao cinquentenário da *Semana de Arte Moderna*¹⁴², em 1972, conseguiremos ter uma dimensão das estratégias e mecanismos utilizados pelo mercado de arte tanto para atrair colaboradores quanto para a construção de significados que lhes fossem favoráveis em torno do legado e tradição modernistas.

Já na introdução do catálogo, o crítico de arte Roberto Pontual, organizador da mostra e assessor cultural da galeria, enfatizou as condições – tanto materiais quanto em termos de autonomia e liberdade de atuação – privilegiadas de trabalho de que dispôs para a realização do projeto. Nesse sentido, o crítico declara que, ao planejar e coordenar a exposição, “atuou com absoluta independência” de decisões e que “jamais disp[ôs] de condições [profissionais] tão adequadas para a concretização de qualquer tarefa”, uma vez que a *Collectio*, “durante quase um ano, se preocupou permanentemente em me fornecer o apoio institucional básico em torno de todas as minúcias que passam a constituir uma manifestação como esta” (PONTUAL, 1973, p. 11-12).

Esse depoimento nos ajuda a visualizar como, diante de um cenário pouco profissionalizado, da precariedade material e limitações orçamentárias de nossas instituições culturais, o espaço aberto por galerias de arte tornava-se extremamente atrativo. Também evidencia a importância de críticos na construção de significados e na legitimação dos processos de recuperação empreendidos pelo mercado de arte.

Nesse ponto cabe destacar que o movimento de “recuperação” do modernismo ao longo da primeira metade da década de 1970, como demonstra Rachel Vallego (2005), foi capitaneado, sobretudo, pela *Collectio*.

¹⁴⁰ Até os anos 1970, o caráter diletante dessas atuações, o reduzido volume de transações, a pequena margem de lucro e o acesso restrito a uma pequena parcela da elite burguesa do país, não foram capazes de ativar instâncias necessárias a constituição de um mercado de arte.

¹⁴¹ Para uma análise aprofunda dessa exposição, consultar o capítulo que a pesquisadora Rachel Vallego dedicou, em sua dissertação, à análise dessa mostra e à ideia de modernismo a ela atrelada. Cf. VALLEGO, 2005, p. 81-108. Conferir também o catálogo da mostra PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: *Collectio Artes*, 1973.

¹⁴² A comemoração dos 50 anos da *Semana de Arte Moderna* faziam parte das celebrações, abrangendo as mais diversas áreas, associados dos 150 anos da Independência do Brasil providas por meio de uma espetacular celebração de cunho marcadamente nacionalista durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici, período mais duro da ditadura militar.

A galeria foi a principal responsável pela especulação gerada em torno do acervo modernista, inflacionando os valores das obras, influenciando o comportamento do mercado e pressionando também as instituições de arte e a crítica em geral. Isso foi possível porque, além de uma conjuntura econômica extremamente favorável, a Collectio lançou mão de uma agressiva e inovadora estratégia publicitária e estabeleceu parcerias com instituições financeiras que possibilitaram a venda de obra de arte como investimento, algo que ampliou consideravelmente o volume de trabalhos negociados (VALLEGO, 2015).

Um aspecto fundamental, e ainda pouco discutido, nesse processo foi o papel de Roberto Pontual. O crítico, atuando como assessor cultural da galeria, organizou mostras, deu conferências e apresentou ao público obras presentes em leilões realizados pela Collectio. Além disso, muitas das atuações de Roberto Pontual foram capitalizadas pela Collectio, caso da mostra do Carlos Scliar que o crítico organizou em 1971, concomitante à publicação de um livro sobre o artista, no MASP. Um dia após a abertura, a Collectio anunciou um leilão com dezenas de obras do artista. Ou então do *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil*, organizado por Pontual, que era recorrentemente utilizado nos anúncios da Collectio para enfatizar o valor de determinado artistas – “É tão importante que aparece citado no *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil*, do Roberto Pontual” (VALLEGO, 2005)¹⁴³.

A partir do exposto, é possível considerar que Pontual, atuando como assessor cultural, foi um elemento chave nas construções discursivas e na legitimação das recuperações operadas pela galeria. Desse modo, parece razoável propor que, para além dos interesses financeiros, a relação estabelecida entre a Collectio e Roberto Pontual se sustentava em um entendimento comum acerca do marco que fundava a arte brasileira, o modernismo, e o papel permanente e fundamental que possuía na constituição de uma arte nacional.

Para além das estratégias especulativas da Collectio presentes em ações como essa, é importante destacar, como aponta Tadeu Chiarelli, que Pontual “se filia[va] à vertente de críticos que, desde o início do século passado, intentava direcionar a produção brasileira para uma única orientação, e que teria como um dos pioneiros o escritor e crítico modernista Mário de Andrade” (CHIARELLI, 2010, p. 98). Nesse sentido, Chiarelli demonstra como, no intuito de evidenciar “o suposto renascimento de uma arte brasileira típica” (CHIARELLI, 2010, p. 101), Pontual em *Explode Geração* (1985)¹⁴⁴ tenta “sintetizar matrizes tão opostas como o ‘método antropofágico’ e o ‘método construtivo’” na constituição da geração 80 (CHIARELLI, 2010, p. 101).

Esse esforço em conectar a produção contemporânea à matriz fundacional de uma arte nacional também está presente na exposição Arte/Brasil/Hoje – 50 anos depois que, como mencionado, foi promovida pela Collectio e organizada por Roberto Pontual em 1972. A mostra contou com a participação de 175 artistas vivos e foi acompanhada por um livro-catálogo com mais de 400 páginas, ilustrado com fotografias de cada

¹⁴³ Todas essas informações foram retiradas da pesquisa de Rachel Vallego. Para detalhes de cada uma dessas iniciativas, conferir VALLEGO, 2005.

¹⁴⁴ No livro, Roberto Pontual analisa o percurso da chamada “geração 80” enfocando, para tanto, a produção de Leonilson, Daniel Senise, Leda Catunda e Sérgio Romagnolo. Cf. PONTUAL Roberto. *Explode Geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

uma das obras selecionadas e verbete de cada um dos artistas participantes (PONTUAL, 1973)¹⁴⁵. Para Aracy Amaral,

O registro histórico desse período [das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna] ficou na publicação *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, catálogo livro da exposição com o mesmo nome organizado por Roberto Pontual para a “Collectio”, galeria de José Paulo Domingues, em 1973¹⁴⁶. Dessa mostra participaram, praticamente, todos os artistas vivos brasileiros reconhecidos (AMARAL, 1987, p. 336).

Em relação à mostra, Roberto Pontual enfatiza que “não se queria marcar a data com louvor ou negação, mas com pesquisa dinamizadora”. Nesse sentido, pensada como uma “amostragem táctica”, a exposição buscou fornecer uma “máxima amplitude de tendências diversificadas que vieram forjando, disseminando e atualizando”, ao longo desses 50 anos, a Semana de Arte Moderna. Contando “com artistas de todas as regiões, gerações, tendências e técnicas”, a mostra se propunha como “um corte transversal no que se está criando hoje, no Brasil” (PONTUAL, 1973, p. 11-12), para tanto foram selecionados 175 artistas vivos, cada um participando com uma obra, realizada em 1971 ou 1972 e previamente comprada pela Collectio. Ainda de acordo com o organizador:

Em primeiro lugar, tratava-se de um modo não convencional de referir, em diálogo, a Semana de Arte Moderna de 1922, dispensando a pompa comemorativa e o círculo vicioso de discussões exangues para, didática e funcionalmente, evidenciar possíveis elos entre aqueles momentos de plena eclosão da ideia modernista e a nossa própria atualidade mais viva e vivenciada de hoje (PONTUAL, 1973, p. 11).

Em outra parte do catálogo, Pontual declara:

Insisto no aspecto tático. Cada artista escolhido permitiu-me situar problemas e, não só a própria obra por ele concretizada ou proposta. Quis estabelecer certos relacionamentos entre obras aparentemente díspares para deixar claro que nada se encontra por completo isolado do resto, nesse confronto contínuo de opostos, nessa superposição de passado e presente, nessa integração de regiões distintas e distanciadas (PONTUAL, 1973, p. 13).

Analisando o texto do catálogo, fica evidente como a exposição foi conceitualmente estruturada a partir de uma linearidade histórica na qual o modernismo foi tomado como ponto de partida e paradigma para pensar o amplo panorama da arte brasileira apresentado na exposição. No panorama, pensado enquanto uma

¹⁴⁵ Participaram da mostra 175 artistas. Dentre os quais nomes como Abelardo Zaluar, Abraham Palatinik, Alcides Santos, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Aloísio Magalhães, Amelia Amorim Toledo, Amílcar de Castro, Anamélia Lopes de Moura Rangel, Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Maia, Farnese de Andrade Neto, Fayga Ostrower, Flávio de Resende Carvalho, Flávio Tavares, Francisco Brennand, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Frederico Jayme Nasser, Frederico Moraes, Fúlvio Pennacchi, Gastão Manoel Henrique, Gilvan Samico, Glauco Rodrigues, Humberto Espíndola, Iaponi Araujo, Iberê Camargo, Inimá José de Paula, Ivald Granato, Ivan Freitas, Ivan Serpa, João Câmara Filho, Arcangelo Ianelli, Arthur Luiz Piza, Ascânio Maria Martins Monteiro, Carlos Alberto Fajardo, Carlos Vergara, Carybé, Cícero Dias, Claudio Tozzi, Darcílio Lima, Darel Valença Lins, Djanira da Motta e Silva, Eduardo Sued, Emanuel Araújo, Emiliano Di Cavalcanti, Luiz Paulo Baravelli, Lula Cardoso Aires, Lygia Clark, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Maria Leontina Franco da Costa, Milton Dacosta, Montez Magno de Oliveira, Nelson Leiner, Raymundo Colares, Rubem Valentim, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno, Vanda Pimentel, Vera Chaves Barcellos, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee. Para uma lista completa dos artistas participantes, conferir o catálogo da mostra: PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

¹⁴⁶ A exposição ocorreu em 1972. O livro catálogo, no entanto, só foi publicado em 1973, conforme a autora indica.

representação da totalidade da produção artística brasileira atual, as obras oriundas de diferentes contextos, linguagens e vocabulários – concretismo, neoconcretismo, nova figuração, arte pop, arte experimental, arte popular, etc. – foram reunidas tendo como lastro os pressupostos e possibilidades abertos pelo modernismo.

Nessa moldura conceitual, essas produções são destituídas de suas especificidades, sendo unificadas pela única conexão histórica possível, o modernismo. Desse modo, nas relações empreendidas pelo crítico, o compromisso dessas produções com uma certa atualidade/contemporaneidade ficam um tanto esmaecidas. Também, as especificidades das questões que cada obra suscitava são apresentadas de maneira quase indiferenciadas, e suas potências enquanto conhecimento específico são neutralizadas, quando não invisibilizadas.

Desse modo, fosse para fortalecer a ideia de uma tradição artística e/ou a existência de uma arte nacional, fica evidente como a proposta conceitual não apresentou nenhum tipo de questionamento ou revisão crítica da “tradição” instaurada pelo modernismo, pelo contrário. O papel central desse legado na constituição de uma história da arte brasileira não só foi fortalecido como teve sua validade atualizada na medida em que, de certa forma, na perspectiva desenvolvida pelo crítico, subsidiava o desenvolvimento de novos valores plásticos nas artes visuais brasileiras.

Muito embora essa perspectiva canônica do modernismo estivesse em consonância com o caráter mitificador presente em diversas revisões e retrospectivas realizadas na primeira metade da década de 1970¹⁴⁷ – e aqui cabe mencionar, apenas para demonstrar o aspecto consensual desse enfoque, que foi somente com a publicação do livro *A querela do Brasil*¹⁴⁸: *a questão da identidade da arte brasileira: as obras de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*, em 1982, que, de acordo com Sônia Salzstein, “pela primeira vez na história da arte brasileira [uma reflexão] descreveu o *moderno como problema*” (SALZSTEIN, 1997, p. 8) – essas recuperações por se distanciarem de qualquer debate crítico ou de um reexame dos impasses e limites de uma modernidade estética brasileira, tampouco ajudavam a pensar a atualidade no meio das artes visuais, suas produções e questões. Ou seja, na medida em que essa construção compreendia a história da arte como uma positividade exemplar, favorecia, sobretudo, ao mercado de arte, indo ao encontro de sua ideologia.

Nesse sentido, considerando que, como comentado no início dessa discussão, o mercado de arte foi estruturado a partir de obras que, de certo modo, já estavam institucionalizadas, sua atuação como instância ativadora e agenciadora da produção não se efetivou. Do mesmo modo, como atuou como agente de apropriação de trabalhos preexistentes, não se preocupou em construir uma história da arte para além daquela que pudesse capitalizar os bens que comercializava, ou seja, não se constituiu como uma instância de institucionalização do trabalho de arte.

Esse *modus operandi* foi rapidamente detectado pelos artistas, como é possível perceber nos debates presentes nos editoriais e em diversos textos da revista *Malasartes* (1975-1976), caso de “Análise do circuito”

¹⁴⁷ Dentre as quais, destacamos a mostra retrospectiva de Di Cavalcanti realizada no MAM (SP) e a de Rego Monteiro no MAC-USP, ambas em 1971. A individual de Volpi no MAM (RJ, em 1972); a de Rebollo no MAM (SP) e a de Pennacchi no MASP, ambas em 1973; a de Volpi no MAM (SP) e a de Guignard no MAM (RJ), ambas em 1974. Nesse sentido, conferir o levantamento realizado por Rachel Vallego em VALLEGO, 2005.

¹⁴⁸ Cabe destacar que essas reflexões foram iniciadas em meados da década de 1970 e publicadas com o título “A querela do Brasil”. A esse respeito, conferir ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976.

(1975), de Ronaldo Brito, e “A formação do artista no Brasil” (1975), de José Resende; em manifestos como “A velha Arte Agora” (1976); em análises como “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” (1980), de Paulo Venâncio Filho, ou ainda no diagnóstico produzido por Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltércio Caldas em “O boom, o pós-boom e o dis-boom” (1976).

Nesse texto, que podemos considerar um misto de análise de conjuntura, tomada de posição e manifesto, Zílio, Resende, Brito e Caldas dedicam dois tópicos para discutir a relação do mercado, respectivamente, com a história da arte e com a produção contemporânea. Refletindo sobre o propalado “boom” do mercado e suas possíveis implicações na constituição de um meio de arte no Brasil, os autores vão ao cerne da questão: “ele não foi suficiente para materializar um verdadeiro *mercado de arte* no Brasil, uma instância que transacione com a produção local e se interesse pela construção de uma História da Arte Brasileira” (ZÍLIO, 1976, p. 26).

No entanto, de acordo com a análise dos autores, o desinteresse do mercado pela produção contemporânea, longe de deixá-la livre de suas interferências, institui-se como um mecanismo para manipular, neutralizar e silenciar essa produção. Dessa configuração resulta que a produção contemporânea tinha, naquele momento, duas opções: se legitimar na sua própria prática ou passar “quase sempre um tempo considerável imobilizada, à espera de uma veiculação por parte do mercado, numa situação por assim dizer marginal” (ZÍLIO et al., 1976, p. 26). Quando, finalmente, o mercado se dispunha a recuperá-la, havia “passado muitas vezes o tempo de sua pertinência histórica: ela não será mais informação para o presente, não terá chances de participar ativamente do processo de transformação das linguagens” (ZÍLIO et al., 1976, p. 26).

Ou seja, o processo de institucionalização da produção operada pelo mercado dissociava a produção de sua inscrição no processo histórico e, via de regra, essa institucionalização se dava por meio do apagamento do diálogo crítico que a obra estabelecia com o processo histórico da arte, bem como com o contexto no qual emergia. Decorrência direta dessa desconexão com a produção, para os autores, seria o alheamento do mercado em relação à construção de uma história da arte local. Para Zílio, Resende, Brito e Caldas, inclusive, os “esforços” empreendidos pelo mercado nesse sentido não passariam de “uma crônica grosseira atualizada constantemente nos leilões. Para os efeitos especulativos almejados, é suficiente” (ZÍLIO et al., 1976, p. 27).

Nesse sentido, ao mercado, interessava, sobretudo, uma história da arte que legitimasse seu processo especulativo e reafirmasse o valor de uma produção já institucionalizada. Essa estratégia, assim como a tentativa de neutralização da produção contemporânea, também foi rapidamente identificada pelos artistas. Como é possível perceber no manifesto “A velha Arte Agora”, de 1976¹⁴⁹.

Nesse texto-manifesto, assinado por mais de 50 artistas¹⁵⁰, a discussão acerca da ideologia do

¹⁴⁹ MAIOLINO, Anna Maria et al. A velha arte agora. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 15-21 mar. 1976, p. 5. Esse texto foi posteriormente reproduzido na 3ª edição da revista *Malasartes*. Cf.: HERKENHOFF, Paulo et al. Manifesto. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 28-29, abr.-jun. 1976. A esse respeito, ver discussão no capítulo 3 dessa pesquisa.

¹⁵⁰ O manifesto recebeu o endosso dos seguintes artistas: Anna Maria Maiolino, Mauro Kleiman, Mônica Barbosa, Fernando Cocchiarale, M.C. van Scherpenberg, Waltercio Caldas, Carlos Zílio, Ronaldo do Rego Macedo, Rogerio Luz, Denise Weller, Amador de Carvalho Perez, Cristina Tati, Ivens Machado, Sérgio Augusto Porto, Umberto Costa Barros, Sonia von Brüsky, Josias Benedito de Moraes Neto, Vera Roitman, Guilherme Vaz, Dileny Campos, Maria do Carmo Secco, Paulo Herkenhoff, Mônica Barreto Rodrigues, Anna Bella Geiger, Amelia Toledo, Alfredo Fontes, Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Essila Burello Paraíso, Jorge R. Pontes, Martha Pires Ferreira, Evany Franzeres, Odila Ferraz, Regina Braga, Celina Richers, Carlos Vergara, Osmar Fonseca, Maria Lucia Luz, Maria Luiza Saboia Saddi, Tunga, Angelo de

mercado se concentrou em dois aspectos: a produção teórica e a organização de mostras. Em relação à produção teórica, os artistas enfatizaram como a falta de rigor nos métodos e nas análises empreendidas por críticos resultavam em produções teóricas nas quais “a fetichização da análise do trabalho de arte (voltado para o sensível em detrimento do trabalho de arte) e a recuperação (orientando para a leitura do trabalho para o âmbito da ideologia do mercado)” (MAIOLINO, 1976, p. 4) construía um tipo de análise “mais envolvida numa aparência literária”, textos que “impediam uma apreensão objetiva do trabalho” (MAIOLINO, 1976, p. 4). Expressando essa estrutura de pensamento, a maioria das mostras organizadas pelo mercado, em associação com setores da crítica, via de regra, promoviam a “diluição do sentido crítico, sabotando a intencionalidade dos trabalhos de arte” (MAIOLINO, 1976, p. 4).

Como esse manifesto foi estruturado em duas partes – na primeira buscava fornecer uma análise geral da ideologia de mercado e na segunda, dava uma resposta à organização da mostra Arte Agora¹⁵¹ – o texto nos ajuda a pensar a mostra Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois e a visualizar como esses “eventos” eram percebidos no meio artístico contemporâneo. Para os artistas,

Ao organizar uma mostra, essa crítica [os setores que se associavam ao mercado] obedece a uma lógica que visa a uma neutralização da leitura. Assim, o trabalho fica dissolvido pelo significado mais determinante no contexto. Em nome de uma visão panorâmica da arte, apresenta-se ao público uma mistura de técnicas, tendências e procedimentos provocando um acúmulo de informações impossíveis de serem processadas e assimiladas (MAIOLINO, 1976, p. 4-5).

Essa ingerência do mercado era potencializada por um contexto destituído de um meio de arte amadurecido, marcado pela inconsistência da história da arte e dos paradigmas culturais. Nessa conjuntura, esse *modus operandi* do mercado em relação às linguagens contemporâneas não encontrava contrapontos, resistências ou limites, como perspicazmente é identificado pelos autores de “O boom, o pós-boom e o dis-boom” (1976):

Do modo como se apresenta, o meio de arte tem uma infinita capacidade de *abrigar* (mas nunca de *negociar*, *compreender* ou *veicular*) todo e qualquer tipo de linguagem, na medida em que isso não implica um compromisso mais sério de ordem econômica ou cultural. É **exatamente porque não existe uma História da Arte Brasileira, porque não está formalizada essa entidade institucional, que se pode manipular indistintamente todas as linguagens**: elas em princípio estão silenciadas. Não há a rigor uma *recuperação* – esta pressupõe um incentivo à produção e em seguida uma apropriação comercial e ideológica dessa mesma produção –, mas uma *prévia neutralização* (...) as diferenças entre as

Aquino, Renato Landim, Raul Córdula Filho, Lygia Pape, Antonio Manuel, Artur Alipio Barrio, Letícia Parente, Paulo Roberto Mesqueu, Samaral, João Carlos Sampaio, Pedro Lessa, Peo, Sami Mattar e Ascânio Monteiro.

¹⁵¹ A mostra, promovida pelo MAM-RJ, Light e Jornal do Brasil e organizado pelo crítico Roberto Pontual, substituiria o Salão de Verão, que vinha sendo apresentado desde 1969. Pretendia-se iniciar um novo ciclo de exposições que fornecesse um panorama com um levantamento geracional da produção jovem e recente em artes visuais (1970-1975). Essa primeira edição contou com representantes de 16 estados e cerca de 400 obras entre pintura, desenho, gravura, escultura, objeto, tapeçaria, ambiente, fotolingagem e audiovisuais. Sobre a mostra, ver: PONTUAL, Roberto. Arte Agora I: As tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores. Sequência de preparativos. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (orgs.). **Roberto Pontual**: Obra crítica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. p. 317-321. Conferir ainda: PONTUAL, Roberto; ARAÚJO, Olívio Tavares de; SAMPAIO, Márcio; CÂMARA FILHO, João; FIGUEIREDO, Aline. Um panorama brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3-4, 1976. Para uma crítica à perspectiva dos organizadores, ver: BRITO, Ronaldo. Agora, a arte. In: LIMA, Sueli de (org.). **Ronaldo Brito**: Experiência crítica, textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 64-69. [Texto originalmente publicado no semanário Opinião, em março de 1976]

linguagens são apagadas, tudo se resume em um *mesmo* insofrito opaco. Posições e significados culturais radicalmente diversos cumprem um trajeto idêntico, indiferenciado. O circuito é indecifrável (ZÍLIO, 1976, p. 27. Grifos nossos).

No texto “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” (1980)¹⁵², Paulo Venâncio Filho – refletindo, quatro anos depois, sobre a atuação do mercado na produção de significados e sobre a relação que este estabeleceu com a história da arte – nos ajuda a compreender o impacto dessas operações na obliteração de um pensamento em torno da produção contemporânea. Para o autor, como os significados produzidos sob a chancela do mercado tinham um objetivo especulativo definido – capitalizar as obras que comercializavam – e a produção contemporânea exigia “um tipo de reflexão que vai além da superficialidade dos conceitos postos em circulação pelo mercado”, a “pretensa classificação da produção”, convertida em história da arte justamente “porque uma real História da Arte não existe” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 219), pode “construir mitos aleatórios, estabelecer ordenações esotéricas da produção, possibilitar a extrema redundância das linguagens” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 220).

O quadro fornecido pelo então jovem crítico de arte Ronaldo Brito no texto “Análise do circuito” (1975), ajuda-nos a visualizar a configuração do meio e a perceber o porquê da crescente percepção em torno da necessidade de se formular uma história crítica da arte brasileira:

Feita de um modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial da arte, resultante em última análise de uma ideia acerca da função da arte na sociedade. A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (BRITO, 1975, p. 6).

A partir do exposto, percebe-se como o mercado, mesmo atuando como instância intensificadora do processo de comercialização de arte, sem manter (ou talvez por isso) qualquer compromisso com a produção, manipulava ao seu favor as duas principais instâncias de institucionalização e legitimação da produção contemporânea. Na ausência de um mercado – ou qualquer outra instituição – que atuasse como instância de institucionalização, ativação e de agenciamento da produção contemporânea e que representasse e atualizasse a história da arte, se fortalece, no meio artístico contemporâneo, o desejo de se constituir mecanismos que fornecessem um contraponto a essa “hegemonia” da ideologia de mercado.

¹⁵² VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: **Arte brasileira contemporânea**. Cadernos de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 23-25. Posteriormente, esse texto foi republicado em BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 216-223.

É nesse contexto que setores jovens da crítica de arte e artistas vinculados à produção contemporânea, tal qual exposto aqui, lançam escritos, verdadeiros manifestos, explicitando os mecanismos de funcionamento da ideologia de mercado e apontando a necessidade de, como propõe Ronaldo Brito, uma “formulação de uma história crítica da arte brasileira descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras ‘oficiais’” (BRITO, 1975, p. 6).

Ou de posicionamentos como o divulgado no manifesto contra o Salão Arte Agora, no qual os artistas declaram que têm o “poder de compreender e denunciar” todas as ações de neutralização e manipulação empreendidas pelo mercado em associação com a crítica de arte e onde defendem categoricamente que o debate que levantavam em torno da mostra Arte Agora, bem com as reflexões acerca da ideologia de mercado que acompanharam o manifesto, “contribuía[m] de maneira mais efetiva para o estudo do processo de produção da arte no Brasil” do que os debates promovidos pela crítica. Desse modo, os artistas se contrapunham abertamente às instâncias discursivas vigentes e, simultaneamente, se autoinstituía[m] como legítimos enunciadores e formuladores de um pensamento e debate críticos acerca do sistema da arte e da produção (MAIOLINO, 1976, p. 5).

É ainda nesse contexto que o artista Ricardo Resende lança o texto-manifesto “A formação do artista no Brasil” (1975)¹⁵³, no qual, como discutido anteriormente, não só propõe o reposicionamento da arte como campo de conhecimento e, como tal, sua inserção na universidade, como também reivindica um espaço de atuação intelectual para o artista nesse ambiente. Mas, também – e sobretudo – o aspecto que nos interessa destacar é que a presença da arte em um “centro de produção, [que] levanta critérios e [que] estabelece referências”, como era a universidade, asseguraria o desenvolvimento de uma reflexão especializada que fosse capaz de fornecer balizas e equilibrar o poder das principais instâncias responsáveis por repercutir socialmente, institucionalizar e conceituar a arte: o mercado, a crítica, o museu e a universidade.

É desnecessário lembrar ainda que o Museu e a Crítica, calços importantes do circuito, são englobados neste processo de formação profissional, o que pressupõe, de um lado, desmistificar a instituição Museu, remetendo-a a uma função informativa, articulada por uma atividade crítica reconhecível; e pressupõe, de outro, o embasamento teórico a uma Crítica que se afirme especulativa e, desta forma, corretamente entendida na sua postura frente ao circuito. Furtar-se a arte deste processo significa correr o risco de, cada vez mais, esvaziar-se conceitualmente. A falta de uma perspectiva estimulante e a impossibilidade de uma gratificação objetiva nas atuais condições de trabalho são visíveis hoje, ao longo do circuito (RESENDE, 2005, p. 27).

Na tentativa de modificar essa conjuntura, começam a ser desenvolvidas, a partir de meados dos anos 1970, reflexões, pesquisas e análises que se propunham, por um lado, a produzir e a empreender um reexame e sistematização de um pensamento crítico em torno do legado/tradição modernista no meio das artes visuais e, por outro, reflexões que tentavam formular critérios, avaliar e compreender e posicionar a produção contemporânea. Esses esforços visavam, sobretudo, assegurar a constituição de uma instância que fornecesse

¹⁵³ Esse texto foi originalmente publicado em RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 24-25, set-nov. 1975. Posteriormente o texto foi republicado em RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 5, p. 22-29, 2005.

uma base referencial e sistematizasse, minimamente, o processo histórico da arte no Brasil. Caso efetivado, esse “empreendimento” também forneceria parâmetros e balizas, para além das providenciadas pelo mercado e pelo discurso crítico vigente, para a compreensão, contextualização, legitimação e institucionalização do trabalho de arte.

Podemos citar como exemplos de pesquisas que buscaram reexaminar o ideário e a tradição modernista, bem como a questão do nacionalismo na arte brasileira, a dissertação de mestrado “Catiti catiti na terra dos brasis” (1980), de Lygia Pape; as pesquisas “Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil” (1984), de Aracy Amaral, e “A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945” (1982) e *Da Antropofagia à tropicália* (1982) de Carlos Zílio; o ensaio “A Semana de 22. O trauma do moderno” (1983), de Ronaldo Brito; e as coletâneas *Sete ensaios sobre o modernismo. Semana de Arte Moderna: 60 anos* (1983), *Cultura brasileira: Tradição/contradição* (1987) e *Aspectos da arte brasileira* (1981).

Já como exemplos de pesquisas que buscaram instaurar novos parâmetros para se pensar a produção contemporânea, destacamos as pesquisas “Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta” (1987), de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale; os ensaios “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)” e “Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, desenvolvidos por Ronaldo Brito, respectivamente em 1980 e 1985; textos como “Regressão e tradição na arte contemporânea” (1987), de Paulo Sérgio Duarte.

Com exceção, dos dois primeiros, as reflexões aqui elencadas são resultado de pesquisas que foram ou aprofundadas ou originalmente financiadas e, em sua maioria, publicadas pela Funarte. Como veremos no próximo capítulo, a demanda por uma revisão e reescrita da história da arte brasileira, quando da inserção dos ativistas institucionais no INAP/Funarte, culminará no desenvolvimento ou reformulações de linhas editoriais¹⁵⁴ que tinham como objetivo central incentivar, apoiar, financiar e publicar pesquisas e reflexões especializadas sobre a arte brasileira. Com isso, abre-se um espaço para uma reflexão crítica dissociada da ideologia de mercado e do caráter jornalístico de que se revestia grande parte das produções teóricas desenvolvidas naquele momento.

Assim, por exemplo, foram criadas as publicações: *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*, que documentou a produção de artistas¹⁵⁵ que participaram dos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da exposição Neoconcreto, no Rio de Janeiro, em 1959; *Coleção Temas e Debates*, que buscou tanto instituir novos paradigmas como fornecer revisões críticas para se pensar a arte brasileira; resultando na edição de livros como *A querela do Brasil...* (1982), de Carlos Zílio; *Informalismo e Abstracionismo* (1987), de Anna Bella Geiger e Fernando Cochiarale e *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo* (1985), de Ronaldo Brito. Ou ainda da *Coleção Cadernos de Textos da Arte Brasileira Contemporânea*, que tinha como propósito ampliar e sistematizar o trabalho em torno da arte contemporânea que vinha sendo realizado no Espaço ABC,

¹⁵⁴ A esse respeito, ver INAP/FUNARTE. Plano Editorial. S.d., 6f Mimeografado. Acervo CEDOC-Funarte.

¹⁵⁵ Foram publicados livros de Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Lygia Clark, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Lygia Pape e Antonio Manoel.

por meio da qual foram publicados ensaios como “O moderno e o contemporâneo” (1980), de Ronaldo Brito, e “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” (1980), de Paulo Venâncio, além de pesquisas como “Quase cinema” (1981), de Ligia Canongia, que examinava a relação entre cinema e artes visuais no Brasil nas décadas de 1970/80.

Por fim, cabe lembrar que a “história da arte” viabilizada pelo mercado, como visto anteriormente, não serviu apenas para a especulação mercadológica, mas também, como propõe Paulo Venâncio Filho (1980), para “recalcar qualquer tentativa de refletir a especificidade do trabalho de arte contemporânea” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 219). Esse tipo de “recalque historiográfico” foi potencializado pelos mecanismos de recuperação e apropriação das produções contemporâneas, e vice-versa, as quais, para Venâncio Filho – assim como já haviam apontado Zílio, Resende, Brito e Caldas em 1976 –, ocorriam distantes “do momento cultural e ideológico em que o trabalho foi produzido”, esvaziando-o de sua pertinência histórica (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 220).

Por meio desse mecanismo, o trabalho contemporâneo era institucionalizado “como obra auto-suficiente, fechada em si mesma, a coisa artística por excelência. Logo, a linguagem é tomada como algo não histórico, que não se transforma, resumindo-se tudo à perpetuação do ‘ato criador’” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 221), ou, como propõe Ronaldo Brito no texto “Análise do circuito”, de 1975, valorizado como “objeto-fetichê” ao invés de “produto cultural”.

Desse modo, é importante assinalar que a tentativa de se empreender uma revisão crítica de nossa história da arte, assim como a busca por novos paradigmas, ocorreu de maneira concomitante à tentativa de ativar um circuito distante da ideologia de mercado e do caráter provinciano e conservador que ela possuía; isto é, onde o trabalho contemporâneo pudesse ser institucionalizado com respeito a sua inscrição no processo histórico e suas contribuições nas dinâmicas das linguagens contemporâneas, assim como incentivasse um pensamento e reflexão em torno dessa produção.

Como veremos no próximo capítulo, esses esforços culminaram na constituição de um circuito nos quais a reflexão, o debate e a circulação do trabalho e do pensamento contemporâneos constituíam a razão de ser institucional dos espaços criados ou reformulados por artistas que lançaram mão da estratégia de ativismo institucional.

Referência

Livros

ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e Oposição no Brasil (1964-1984). Petrópolis (RJ): Vozes, 1987.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AMARAL, Aracy (1975). Meio artístico e mercado de arte. In: _____. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983. pp. 218-221.

_____. (1976). Evidências e equívocos de um meio artístico dependente. In: _____. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983. pp. 249-253.

_____. (1979). Pensando esta década. In: _____. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983. pp. 326-329.

_____. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira (1930-1970): subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.

ARAÚJO, Olívio Tavares. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 113-119.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITO, Ronaldo (1976). Agora, a arte. In: LIMA, Sueli de (org.). **Ronaldo Brito**: Experiência crítica, textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 64-69.

_____. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: INAP/Funarte, 1980. [Subsídios à História da Arte Contemporânea. Caderno de Textos 1]

_____. A Semana de 22. O trauma do moderno. In: TOLIPAN, S. et alii. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983.

_____. **Neoconcretismo**. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1985.

BULHÕES, Maria Amélia. Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BÜRGER, Peter (1974). **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALLIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: cinema de artistas no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: INAP/Funarte, 1981. [Subsídios à história da arte contemporânea. Caderno de Textos n. 2]

CAUTE, David. **The dancer defects**: the struggle for cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford University Press, 2003.

COCCHIARALE, Fernando. Os primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COUTINHO, Wilson (1985). 1964-1985: vitórias e mudanças da arte brasileira. In: _____. **Imediações**: a crítica de Wilson Coutinho. (Organização de Izabel Pucu). Rio de Janeiro: Funarte, 2008B. pp. 265-268.

_____ (1995). O Brasil era um tesouro da juventude. In: _____. **Imediações**: a crítica de Wilson Coutinho. (Organização de Izabel Pucu). Rio de Janeiro: Funarte, 2008A. pp. 305-307.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. Regressão e tradição na arte contemporânea. In: BORNHEIM, Gerd et al. **Cultura brasileira**: tradição e contradição. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 147-152.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.

_____ (1989). **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Expansão do mercado de arte em São Paulo – 1960-1980. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 173-207.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

GEIGER, Anna Bella; COCCHIARALE, Fernando. **Abstracionismo geométrico e informal**. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1987. [Subsídios à História da Arte Contemporânea. Coleção Temas e Debates].

GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of the modern art** – Abstract expressionism, freedom, and the Cold War. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex** - "Éramos o time do Rei". São Paulo: Alameda, 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____ (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MATHIAS, Suzeley Kalil. **Distensão no Brasil: o projeto militar (1973-1979)**. Campinas (SP): Papirus, 1995.

MICELI, Sergio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984^A. p. 53-84.

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

_____. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1814-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

_____. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: **CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE**. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 108-113.

MOYA, Nadia Moreno. **Arte y juventud: el Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia**. Bogotá: IDARTES, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV a XLVI (Apresentação).

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

PONTUAL, Roberto. Arte Agora I: As tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores. Sequência de preparativos. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (orgs.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. p. 317-321.

_____. Arte Agora I. Sequência de preparativos. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (orgs.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. p. 311-312.

_____. Falam os artistas. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (orgs.). **Roberto Pontual: Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. p. 313-315.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas e revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Wladimir Alves et alii. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

TOLIPAN, Sergio; BRITO, Ronaldo; TELLES, Sofia S; SANTIAGO, Silviano; WISNIK, José Miguel; HERKENHOFF, Paulo. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Semana de Arte Moderna: 60 anos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. [Caderno de Textos n. 3]

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1980. p. 23-26. [Subsídios à História da Arte Contemporânea. Caderno de Textos 1]

_____. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 216-223.

ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1982.

Teses e Dissertações

ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

CHAGAS, Tamara Silva. **Da crítica à nova crítica**: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes. Vitória, 2012. 159f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420f. – Tese (doutorado) em História. PPG-História Social-UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JORGE, Marina Soler. **Cinema novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. 2002. 184f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). 2011. 374f. Tese (Tese de Livre-Docência para concurso junto ao Departamento de História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAPE, Lygia. **Catiti catiti na terra dos brasis**. 1980. 96f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

VALLEGO, Rachel. **Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil**: percursos de uma coleção de arte. 2015. 242 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SALZSTEIN, Sônia. **Arte, instituição e modernização cultural no Brasil**: uma experiência institucional. 1994. 186f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de arte Brasil, depois dos dois pontos** – uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012.

Revistas e Jornais

ABAPP. Protesto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1978.

ARANTES, Otília B. F. De "Opinião-65" à 18a Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.15, p. 69-84, jul. 86.

ARTE HOJE. Arte é importação supérflua. **Arte Hoje**, v. 01, n. 04, p. 52-53, out. 1977B.

_____. Artistas plásticos, unidos. **Arte Hoje**, v. 01, n. 04, out. 1977A.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Soc. estado.**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, ago. 2005.

CÂMARA, João. Artes e outras. Artistas como uma classe. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 set. 1968.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 15, p. 92-103, 2010.

COUTO, Maria de Fátima Morethy; REIS, Paulo (orgs.). Dossiê Da adversidade vivemos! **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 93-96, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/893>>. Acesso em: 09 nov. 2017

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Anos 1970: da vanguarda à pós-vanguarda. In: **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas (SP), v. 1, n. 3, p. 205-216, set. 2017.

GAM. Por um Instituto Nacional de Artes Visuais. Revista **GAM**, Galeria de Arte Moderna, n. 24, s/p, 1970.

GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. Revista **GAM**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 10-13, 1967.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JAREMTCHUK, Dária. "Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS**, São Paulo, ano 14, n. 28, p. 282-296, 2016.

JAREMTCHUK, Dária. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. **VIS** Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 13 n. 1, jan.-jun. 2014.

MAIOLINO, Anna Maria et al. A velha Arte Agora. **Jornal de Debates**, Rio de Janeiro, p. 4-5, 15-21 mar. 1976.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, I (1), p. 67-80, jan.-mar. 1979.

_____. História do CPC. Depoimento. **Arte em Revista**, São Paulo, II (3), p. 77-82, mar. 1980.

MORAIS, Frederico. A caixificação da vanguarda. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966C.

_____. A institucionalização da vanguarda brasileira. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966B.

_____. Petite Galerie compra caixa a 500 mil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966A.

PONTUAL, Roberto; ARAÚJO, Olívio Tavares de; SAMPAIO, Márcio; CÂMARA FILHO, João; FIGUEIREDO, Aline. Um panorama brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3-4, 1976.

REINALDIM, Ivair. Dossiê o Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, jul. 2010.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; REIS, Paulo (orgs.). Dossiê Da adversidade vivemos! **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 98-114, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>>. Acesso em: 09 nov. 2017

RESENDE, José (1975). A formação do artista no Brasil. Revista **Ars**, São Paulo, ECA/USP, v. 3, n. 5, p. 22-29, jan. 2005.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, abr.-jun. 2001.

VALLEGO, Rachel. O mercado de arte no Brasil: o modernismo e o milagre econômico. Universidade de Brasília | Instituto de Artes | Programa de Pós-Graduação. **IV COMA – IV Coletivo da Pós-Graduação em Arte: LUGAR in COMUM**, 2013. p. 135-141.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições e instância pública. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 50, p. 382-401, mar. 1998.

_____. O prazer da experimentação. Resenha de HERKENHOFF, Paulo; MOQUERA, Gerardo & CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. In: **Jornal de Resenhas – seis anos**. 1ª ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, v. 2, p. 1872-1974.

SANT’ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. **VIS**, Brasília, v.13, n. 1, p. 1-20, jan.-jun. 2014.

STREVA, Sonia; FRANÇA, Martha. Mercado de arte ainda no tempo do faroeste? In: **Arte Hoje**, ano 2, n. 19, p. 56 -58, jan. 1979.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil na década de 1970. In: **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis. p. 219-230.

_____. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **ARS**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 174-199, jun. 2017.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O Boom, o pós-boom e o dis-boom. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 200, p. 25-28, 3 set. 1976.

_____. A querela do Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976.

Documentos

FUNARTE. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1976 A 1978. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1979 A 1980. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1981. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

Catálogos

FARIAS, Agnaldo et al. **Galeria Luísa Strina: 20 anos de arte brasileira**. São Paulo: Galeria Luísa Strina, 1994. p. 5-32.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Uma questão de gosto. In: **2 Quase Catálogo: Artistas Plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985**. (Organização de Heloísa Buarque de Hollanda; coordenação e pesquisa de Cristina Cavalcanti). Rio de Janeiro: CIEC, 1991 (Quase Catálogo; 2). p. 5-13.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

Entrevistas e Depoimentos

AQUINO, Adriano de. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em 17 de setembro de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 117- 126.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em 14 e 16 de setembro de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 185-204.

MORAIS, Frederico. Depoimento de Frederico Moraes a Fernanda Lopes. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; REIS, Paulo (orgs.). Dossiê Da adversidade vivemos! **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 115-122, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/868>>. Acesso em: 09 nov. 2017

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zílio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.

ZÍLIO, Carlos. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada no dia 01 de fevereiro de 2018, na residência no artista, no bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

ANEXO

EXPOSIÇÕES 1976-1980
(Fontes: Relatórios de Atividades da Funarte)

Quantidade de Exposições realizadas (1977-1980)

GALERIA/ANO	1977	1978	1979	1980
Galeria Rodrigo M. F. de Andrade	06	12	11	20
Galeria Sérgio Milliet	13	17	18	18
Galeria Macunaíma	10	21	17	22
TOTAL	29	50	46	60

Categorias mais apresentadas (1977-1980)

TECNICA/ANO	1977	1978	1979	1980
Pintura	10	15	11	16
Gravura	02	01	05	05
Desenho	02	06	08	10
Belas Artes (técnicas combinadas: Pintura, Desenho, Gravura, Escultura)	08	16	10	11
Propostas/Arte Contemporânea	0	0	02	06
Outros	07	12	10	12
TOTAL	29	50	46	60

Exposições Galeria Rodrigo M. F. de Andrade (1977-1980)

	1977	1978	1979	1980
1	Lembrança e Tempo de D. Pedro II (Documentação Iconográfica Clarival do Prado Valladares)	Portinari — desenhos	Premiados no I Salão Nacional de Artes Plásticas	Acervo Funarte (Brasília) — gravura, desenho e pintura
2	3.ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão	Artistas do Maranhão e do Piauí	Portinari	Gonçalo Ivo — desenho e pintura
3	Salome Berryman — tapeçarias	Lídio Bandeira de Mello, retrospectiva	Iconografia — fotografia	Eloisa Alvim e Roberta Miccoli — cerâmica e desenho
4	Um Século de Paisagem Brasileira - Acervo do Museu Nacional de Belas Artes	C.D.F.B. - Contribuição do Negro ao Folclore Brasileiro	Artistas de Goiás	Oswaldo Lioi e Gilda Reis Netto — desenho e pintura
5	I Salão Carioca de Arte, desenho e gravura	Artistas de Santa Catarina	Projeto Trindade - fotografia	Aderson Medeiros — proposta
6	Pintura Nipo-Brasileira	Artistas do Pará e Minas Gerais	Artistas de Sergipe	Celio Jesuino e Eugênio Pacelli — desenho e pintura
7		Dois Repórteres e uma Visão do Homem — fotografias de Albano Delarue e Octales Gonzales	Artistas de Alagoas e Rio Grande do Norte	Bene Fonteles e Harrigan Thereza, Coelho Cesar — proposta
8		Exposição de Arte de Deficientes Auditivos	Artistas de Pernambuco	Novas Pegas do Acervo da Funarte — pintura, desenho e gravura
9		II Salão Carioca de Arte	Nelly Gutmacher e Celeida Tostes — proposta experimental	Graciela Gomez — pintura e gravura
10		Claudio Valério — desenho	Roberta Magalhaes — gravura	Clementina de Jesus — fotografia, cartum e desenho
11		Caminhos da Tapeçaria Brasileira	Acervo Funarte de Brasília	Pernambuco de Oliveira — cenografia
12		Artistas do Rio Grande do Sul e do Ceara		Giro — gravura
13				Dimitri Ribeiro — proposta
14				Mabel Solar — pintura
15				Lourdes Cedran — pintura
16				Ivo Sergio Menschi — pintura e escultura
17				Hildebrando de Castro — desenho
18				George Racz — fotografia
19				Mina Marx — batik
20				Suzana Evelina Zielki e Roberto Scorzelli — desenho

Exposições Galeria Sérgio Milliet (1977-1980)

	1977	1978	1979	1980
1	Maria Kikoler — fotogramas	Menezes — joias	Samira Bittencourt — tapeçaria	I Bienal de Arte Infanto-Juvenil — coletiva
2	Parodi — tapeçaria	Ex-Votos — artesanato	Humberto Siqueira — desenho	Simas — pintura, desenho e objeto
3	Artesanato Afro-Brasileiro	Wilson Georges Nassif — pintura	Ronaldo Miranda — pintura	Yara Pia Converse — proposta
4	Pancetti — pintura e desenho	Francisco Resende — pintura, desenho e guache	Carlos de Moraes — desenho	Emilio Goncalves Filho — pintura
5	Constable — Bicentenário, reproduções didáticas	Sergio Ribeiro — pintura	Inês de Sa — desenho e transparências luminosas	Georgette Melhem — pintura
6	Jorge Cresta Guinle — pintura	Inácio Rodrigues — desenho e aquarela	Aldir Mendes de Souza — pintura	Walderedo de Oliveira — desenho
7	Bustamante Sa — pintura	Maria Tereza Vieira — desenho e aquarela	Delton de Sousa — fotografia	Hélio Siqueira — pintura
8	Rapoport — pintura e desenho	Thais A. — pintura	Jose Barbosa — aquarela e talha	Newton Navarro — desenho
9	D'Avila — pintura, desenho e vidro	Helena Wong — pintura	Tereza Brunnet — pintura	Caricaturas Hoje — cartuns
10	Paixão — gravura	Fernando Casas — montagens em madeira	Newton Mesquita e Takashi Fukushima — pintura	Carlo Barbosa — pintura e desenho
11	Péricles Rocha — desenho	Artistas do Espirito Santo	Jesuino Leite Ribeiro — pintura	Tancredo de Araújo — pintura
12	Miranda — pintura	Yeddo Titze — batiques	Centro de Arte Contemporânea — coletiva	Elifas Andreatto — varias técnicas
13	Luiz Claudio — pintura	Urian — pintura e desenho	Lygia Palombini — desenho e gravura	Rui Meira — pintura
14		Vicco — cerâmica	Fernando Diniz (Museu de Imagens do Inconsciente) — pintura e desenho	Susan L'Engle, John Nicholson, Nilce Eiko Hanashiro, Cristina Salgado, Leucena, Valdir Alves, Luis Antonio R. Noroes (A nova geração) — desenho e gravura
15		Artistas de Curitiba	Fulvia Gongalves — desenho	Serpa Coutinho — pintura
16		Artes das Rendeiras de Bilro do Rio de Janeiro	Dora Parentes, Tilde Canti, Cecília Andrade e Cristina Sabre — pintura e gravura	Luis Henrique Chiwanke — desenho
17		Silvia — pintura	Jorge Bandeira Brasil — pintura	Helena de Sa Fontaine — gravura e desenho
18			I Bienal de Arte Infanto-Juvenil — diversas técnicas	Paulo Andrade — proposta

Exposições Galeria Macunaíma (1977-1980)

	1977	1978	1979	1980
1	Exposição em homenagem a Mario de Andrade	Julius Gorke — pintura	Erico de Freitas — pintura	Manoel Messias — gravura
2	Ana Ladeira, Osman, Moacyr, Pedro Paulo, Mercedes Ferreira — xilogravura e desenho	Tito de Alencastro — pintura	Eraldo Mota — pintura	Arruda Sales — pintura
3	Otacília — pintura	Exposição do acervo da FUNARTE	Paulo Simoes — desenho	Malu Santiago — pintura
4	Dimitri Ribeiro — desenhos /objetos	Susan L'Engle e Luiz Falcão — gravura	Fernando Barata — decalque	Fernando Pedrosa — desenho
5	Anna Carolina — xilogravura	Ana Maria Moura — pintura	Jose Freitas — pintura	Guido Heuer — relevo em metal
6	Dei'Core — pintura	Kleber Figueira — pintura	Angela Shilling — gravura	Norberto Stori — aquarela
7	Alex Nicolaeff — desenho	Marcelo Lopes — pintura	Luis Trimano — desenho	Minnie Sardinha — pintura
8	Regina Jáder — pintura	Gomes de Souza — pintura	Hamilton Cordeiro — pintura	Jose Lima — gravura e desenho
9	Maria Bandeira — pintura	Sonia Rangel — guache	Gastão Castro Neto e Regina Kasiaz — desenho e gravura	Claudia Lewinsohn — pintura
10	Fernando V. da Silva — pintura	Mabel Solar e Roberto Botelho — pintura e desenho	Fernando Duval — desenho	Brito Velho — pintura
11		Leo Arle — desenho	Cristina Tati — desenho	Valeric Rodrigues — gravura
12		Nelson Padrella — desenho	Roberta de Vieq e Luisa Interlenghi— desenho	Martha Pires Ferreira — desenho
13		Victorina Sagboni — pintura	Zeldi Akerman — gravura	Wilson Piran — proposta
14		Fabiula Tavares e Vera Lucia Arbex — pintura	Marinete Dantas — joias	Lena Bergstein — gravura
15		Lula Wanderley — desenhos	Fernando Uchoa — fotografia	Aldo Luis e Urbano — pintura
16		George Racz — fotografia	Luis Sergio de Oliveira e Alex Gama — gravura	Maria Beatriz Medeiros e Aurea Katsurem — pintura
17		Reginald de Miranda — pinturas e gravuras	Marcia Magno — gravura	Anna Carolina — xilogravura
18		Murilo — pintura		Bel Borba — desenho
19		Clecio Penedo — desenho		Josias Benedicto — desenho
20		L. C. Cruvinel — pintura		Solange de Oliveira — gravura
21		Vladimir Machado — pintura e desenho		Vera Roitman — desenho
22				Ragnar Lagerblad — pintura

**Programação Espaço ABC (Projeto Arte
Brasileira Contemporânea) - 1980**

Cursos, Palestras, Conferências

Carlos Nelson dos Santos — Conferência "Razões das transformações do espaço urbano"
José Arthur Giannotti — Conferência – arte e filosofia: "A Nova teoria da representação"
Gérard Lebrun — Conferência "A Mutação da obra de arte através dos meios de comunicação"
Emmanuel Carneiro Leão — palestra "O Papel da obra na criação artística"
Gerd Bornhein — palestra "O Novo teatro contemporâneo"
Debate – Arquitetura: um problema. 1a mesa: História social da arquitetura, Edgar Graef; Formas arquitetônicas, Glauco Campello; Apropriação do espaço pela comunidade, Orlando Mollica; Arquitetura e comunicação, Paulo Mendes da Rocha 2a mesa: Evolução da arquitetura rural e urbana, Alfredo Brito; Relações da tecnologia e atividade artística, Júlio Katinsky; Planejamento participativo, João Batista Serran, Edgar Graef, Glauco Campello, Orlando Mollica, Paulo Mendes da Rocha, Alfredo Britto, Júlio Katinsky, Jose Luiz Pinto e Joao Batista Serran
Debate sobre música popular: Música como espaço, Jorge Mautner; Tropicalismo e artes plásticas, Celso Favaretto; Mercado e tradição na música, Antonio Carlos de Brito [Cacaso]; O discurso mágico da música popular, Matina Suzuki Jr.
Debate sobre música erudita: Consciência da historicidade da música, Ênio Squeff; Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus, Miguel Wisnik e Willy Corrêa
Debate sobre literatura: Duas constantes da linguagem nos anos 70: desbunde e parajornalismo, Silviano Santiago; A exceção e a regra, Geraldo Carneiro; O problema da ficção, Luís Costa Lima
Cinema - O Outro Cinema (mostra e debates de filmes brasileiros de nenhuma ou precária circulação comercial): Palestra: Discussão de linguagem – o cinema ausente, Jean Claude Bernadert; filmes: Matou a família e foi ao cinema, longa-metragem de Júlio Bressane; Serafim Ponte Grande, Tesouro da juventude, O ano de 1978, Vocês, Congo, curtas-metragens de Arthur Omar; O bandido da luz vermelha, longa-metragem de Rogério Sganzerlla; Nostalgia do branco, Fragmento de um discurso amoroso, curta e longa-metragem de Ricardo Miranda; Blá- blá-blá, Bang-bang, curta e longa-metragem de Andrea Tonacci
Teatro - Contato com o Teatro do Oprimido – método de Augusto Boal, introdução prática com Maria Esmeralda e Beth Pacheco; Plano de conversão de todo e qualquer espectador em ator; leitura da peça Escorrega no sabão âmbar – uma história de amor como outra qualquer, de Aline Molinari, direção de Maria Lúcia de Mendonça Lima

Exposições

Sonia Andrade - Situações negativas
Essila Paraíso - História da arte
Paulo Herkenhoff – Geometria anárquica, a má vontade e construtiva e mais nada
Sérgio Camargo – O método Sérgio Camargo
Waltércio Caldas – O é um
Antonio Manoel – Frutos do Espaço
Tunga – Escultura e Desenhos
Jose Resende - Esculturas
Lygia Clark – Pinturas, relevos e esculturas

Shows

Arte dos sons – imagem: princípio do tímpano profano, Aluísio Arcela Jr. e Rodolfo Caesar
Grupo Um, Lelo Nazário, Zeca Assumpção, Carlinhos Gonçalves, Zé Eduardo Nazário e Mauro Senise
K-Ximbinho e quarteto de clarinetas, José Botelho, Netinho, Celso e Paulo Moura
Filho predileto de Xangô, Jorge Mautner e sua banda: Robertinho do Recife, Nelson Jacobina, Ronald Pinheiro e Waldecir
Prólogo – música e dança, Virgínia Monteiro, Paulo Russo e Paulo Lajão
Hermeto Pascoal
Hélio Delmiro e Paulo Russo
Pé ante pé, Caito Marcondes, Tavinho Fialho, Betão Caldas, Jarbas, Teco, Mané, Xico Guedes e Homero
Mistérios da Amazônia, Carioca e o Grupo Devas: Ronaldo Leite de Freitas, Paulo Rodrigues, José Eduardo Nazário e Francisco Guedes
Lançamento do disco Frevo de Índio, de Celso Mendes, Celso Mendes, To- más Improta, Mini Paulo, Celso Guima, Márcio Batista e Zé Luís

Pesquisas

Pesquisa: Subsídios à História da Arte Contemporânea: Informalismo e Abstracionismo Geométrico: duas vertentes da arte brasileira nos anos 50 (entrevistas e texto de Anna Bella Geiger, Fernando Barata e Fernando Cocchiarale)
Subsídios à História da Arte Contemporânea: O Moderno e o Contemporâneo (textos de Ronaldo Brito e Paulo Venancio Filho)

Publicações

Caderno de Textos n. 1: O Moderno e o Contemporâneo (textos de Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho)
Sônia Andrade: Situações negativas (catálogo com texto de Andréas Hauser: Situações negativas – Ensaio; fotos: Sônia Andrade; Edições Funarte)
Essila Paraíso: A história da arte (catálogo com texto de Fernando Cocchiarale: Em arte nada se cria, nada se perde, tudo se transforma; fotos: sem crédito; Edições Funarte)
Paulo Herkenhoff: Geometria anárquica, a má vontade construtiva e mais nada (catálogo concebido pelo artista em torno do projeto da exposição; fotos: Ana Vitória Mussi; Edições Funarte)
Sérgio Camargo: O método de Sérgio Camargo (catálogo com texto de Ronaldo Brito: Uma lógica ao acaso; fotos: Júlio S. B. Alcântara, S. Angelotti e Michel Desjardins; Edições Funarte)
Waltercio Caldas: 0 é um (catálogo com texto de Rodrigo Naves, sem título; fotos: Sérgio Araújo; Edições Funarte)
Antonio Manuel: Frutos do espaço (catálogo com textos de Silvano Santiago e Antonio Manuel, sem título; fotos: Sebastião Barbosa; Edições Funarte)
Tunga: Esculturas e desenhos (catálogo com texto de Ronaldo Brito: Experiência flutuante; fotos: Pedro Oswaldo Cruz; Edições Funarte)
José Resende: Esculturas (catálogo com texto de Ronaldo Brito: Certeza estranha; fotos: Miguel Rio Branco; Edições Funarte)

Em busca de uma contexto para a arte contemporânea

A estratégia “malandra” de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgressivo dos trabalhos isoladamente, significa de fato aceitar as regras do jogo, cair na armadilha do mito da arte (...) Na medida em que apenas deposita o seu trabalho em algum espaço do circuito obedece às suas regras e não interfere sobre o eixo linguagem-leituras. E é obviamente sobre esse eixo que se está obrigado a produzir transformações: não basta a produção de linguagens contemporâneas, é preciso produzir leituras contemporâneas (...) investir sobre as formas de veiculação existentes em um questionamento estranho a elas.

Carlos Zílio,
José Resende,
Ronaldo Brito e
Waltércio Caldas, 1976

Como vimos no capítulo anterior, ao longo dos anos 1970, a precariedade das instituições do meio de arte, bem como o fato do mercado pouco promover, institucionalizar e difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas fundamentou uma lúcida percepção – por parte de artistas e críticos vinculados a essa vertente artística – de que era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções.

Esse processo foi potencializado a partir de 1974 quando se inicia – em mútua implicação com a crescente mobilização das entidades de classe e as lutas da sociedade civil pelas liberdades democráticas – o processo de abertura política. Nesse novo momento político, o regime, sem abrir mão de instrumentos coercitivos, restituiu alguns direitos individuais e políticos, promoveu um relaxamento da repressão e da censura e buscou, por meio de uma ampliação significativa dos investimentos no âmbito cultural, se aproximar dos segmentos artísticos e intelectuais de oposição, alargando as possibilidades de atuação e participação institucional desses atores no processo de redemocratização.

Em um contexto marcado pela rearticulação e o empenho dos setores progressistas, dentre os quais os meios culturais e intelectuais, na reconstrução democrática, na reorganização da sociedade civil e na remodelação das esferas institucionais¹⁵⁶, artistas visuais e críticos de arte, muitos dos quais recém chegados ao Brasil, começam a se rearticular e a relacionar criticamente os aspectos políticos, ideológicos e financeiros presentes nas relações estabelecidas entre as instituições da arte e o mercado. A análise fornecida por Carlos Zílio, favorecida pelo distanciamento de quarenta anos, nos ajuda a visualizar como se deu esse processo

Ao redor de 1974 acho que as artes plásticas foram se rearticulando politicamente. A chamada abertura ensaiava seus primeiros passos, mas não era um processo de concessões. Nós, artistas, **buscamos formular projetos e conquistar espaços** para a circulação de nosso trabalho. A censura era algo que a gente ia forçando para testar suas resistências e formular maneiras de superá-la. **Houve uma politização do espaço artístico no sentido de perceber melhor que a criação, a circulação e o consumo da arte compreendem necessariamente instâncias políticas e ideológicas que envolvem instituições e mercado.**¹⁵⁷.

Nessa conjuntura de rearticulação, começa a ser desenvolvido um *contexto de sociabilidade artística contemporânea*, no interior do qual o sistema da arte e o papel de seus agentes e instituições, sobretudo no que diz respeito às linguagens associadas à arte

¹⁵⁶ A esse respeito ver capítulo 1

¹⁵⁷ ZÍLIO, Carlos. Depoimento, Carlos Zílio: “Os desenhos saiam da prisão com as visitas”, concedido a Audrey Furlaneto para O Globo e disponibilizado no Caderno Cultura, 23 mar. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/carlos-zilio-os-desenhos-saiam-da-prisao-com-as-visitas-11956907>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

contemporânea, são reexaminados criticamente. Ao posicionar a arte contemporânea e suas questões como objeto de reflexões, questionam e tornam visíveis uma rede de relações, especificidades, contradições e limites do sistema de arte vigente. Nesse processo, artistas e críticos, também “problematizam todos os fatores que legitimam a obra: o artista como criador original, os métodos e técnicas de produção e/ou a estrutura institucional” (TORRES; TELLES, 2008, p. 224).

O interesse em questões que extrapolavam o âmbito da linguagem, da obra em si, expressaria, como comentado anteriormente, uma nova sensibilidade política e a percepção ampliada do político nas artes visuais. Dito de outro modo, essa nova sensibilidade política, se por um lado se distanciava do político em sentido partidário, por outro politizava, e compreendia de maneira interdependente, todas as instâncias do circuito de arte. Como enfatizava Ronaldo Brito em 1975, nesse momento, era urgente politizar todas as instâncias da prática cultural

Politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia de arte vigente (BRITO, 1975, p. 6)

Em 2014, avaliando esse período, Carlos Zílio propõe que a necessidade de politizar a prática cultural estaria diretamente relacionada com um entendimento segundo o qual “entre o artista e o público [existiriam] várias instâncias, como museus, escolas, mercado, enfim, vários agentes que [influenciariam] ideologicamente sobre o significado da obra” (ZÍLIO, 2014, p. 8). Esses artistas tinham muito claro que não existe arte fora do sistema de arte e que esse sistema era essencialmente político e ideológico. Nesse sentido, se no sistema de arte vigente existia pouco espaço para o experimental, caberia à eles, atuando de maneira articulada e estratégica, modificar, ou pelo menos, contribuir para a modificar esse cenário.

Ao longo da redemocratização, percepção da arte como parte de um sistema de correlações aliada à necessidade, percebida como uma urgência, de intervir no circuito e de formular uma política para/da arte, culminará no desenvolvimento de uma “definição operacional para esse complexo de linguagens que se pode denominar de produção contemporânea” (ZÍLIO *et.al*, 1976, p. 27. Grifos nossos). Essa definição foi apresentada no texto *O boom, o pós-boom e o dis-boom* – formulado conjuntamente por Carlos Zílio, José Resende, Waltércio Caldas e Ronaldo Brito em 1976 – e propunha que a produção contemporânea

Estaria centrada não em propriedades estéticas ou em um conjunto de procedimentos formais análogos, mas em **uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico**. O que parece especificar o desejo crítico dessas linguagens é o

desmascaramento, a desmistificação do sentido social dessa instituição que pretende levar a efeito. Menos por meio de qualquer linguagem de denúncia do que pela **utilização de uma inteligência sistemática que possa, por assim dizer, desarticular o mito da arte**. Está patente que as linguagens emergentes com os anos 70 não pretendem (...) promover rupturas formais e sim construir *um ponto de vista diferente* acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Este ponto de vista, **sobretudo político, não implica obviamente submissão à programas partidários, nem significa uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas em que aparece (...)** O pólo (sic) de referência para essas linguagens permanece sendo, inevitavelmente, a História da Arte. O que mudou foi o modo de encará-la: ela deixou de ser uma entidade quase sagrada, um patrimônio fechado em si mesmo, para aparecer como uma construção das ideologias dominantes. **A discussão arte-sociedade, eixo central de todas as vanguardas, passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema da arte**. O debate no trabalho e por meio do trabalho desse solo institucional talvez seja mais eficaz do que a retórica com a qual se costumava investir contra o tipo de circulação social imposto à arte (ZILIO *et.al*, 1976, p. 27. Grifos nossos.)

A partir dessa definição, intrinsecamente política, parece razoável considerar que o que movia e posicionava esses artistas como ‘contemporâneos’ e, conseqüentemente, suas produções como ‘contemporâneas’ era um tipo de trabalho/atuação que, percebidas como uma ‘inteligência estratégica’, assumiam uma postura crítica e propositiva diante dos processos de institucionalização e do meio de arte. Dito de outro modo, o ser ‘artista contemporâneo’ não se expressaria apenas na campo da linguagem, nos objetos de arte em si, mas também em certo tipo de posicionamento e de atuação no circuito de arte. Essa redefinição do lugar social do artista, está diretamente relacionada com a produção de uma autoimagem e com os aspectos que constituiria a formação de uma identidade ‘artista contemporâneo’, a qual, naquele momento, se associava aos artistas que buscavam intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos. Ou seja, artistas que estavam comprometidos com a estruturação de uma base institucional mínima para suas produções.

Esse entendimento, nos ajuda a compreender porque nesse momento, a maioria dos artistas contemporâneas, não assumem qualquer posição ‘anti’ institucional, nem se recusam a expor em galerias comerciais e museus oficiais de maneira definitiva. As recusas aconteciam de maneira pontual e de um modo geral, marcavam um posicionamento de defesa da produção artística contemporânea e explicitavam tentativas de neutralização, manipulações críticas, dirigismos institucionais e/ou mercadológicos em exposições, mostras, salões e prêmios¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Para um exemplo concreto ver a elucidativa análise de Francisco Bittencourt sobre a recusa dos artistas experimentais em participar do Salão Arte Agora, organizado por Roberto Pontual no MAM-RJ. BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. Tribuna de Notícias, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1979. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt/Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamandará_Arte, 2016. p. 232-235.

Com uma acentuada consciência histórica e efetivo conhecimento das dinâmicas do meio artístico, esses artistas compreendiam que as inscrições sociais de suas atuações e produções se davam em um precário sistema de arte, instituído e sustentado por uma ideologia conservadora e pouco aberta às práticas experimentais. Diante dessa configuração, se empenham para abrir espaços – tanto nas esferas institucionais quanto em contextos alternativos – que fossem capazes de assegurar uma dimensão pública, certa circulação e inteligibilidade às produções contemporâneas.

O protagonismo e empenho dos artistas visuais em criar um contexto e efetivar uma base institucional mínima para a arte contemporânea nos leva a propor que, nesse momento, foi instituída uma *'frente' contemporânea de ação*, a qual, fundamentada por afinidades afetivas e eletivas, foi dinamizada e potencializada por meio da instauração de uma rede que conectava *contextos de sociabilidade artística contemporânea* em diversas capitais brasileiras. Desse modo, os integrantes dessa *'frente' contemporânea de ação*, muito embora também estivessem motivados por interesses pessoais – veicular e debater suas próprias produções – fundamentavam suas atuações em debates, conceitos e estratégias de intervenções que tinham como propósito comum tanto abrir espaços para difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade dessas produções.

Quando as estratégias de intervenção no circuito artístico aconteciam fora das esferas governamentais culminavam na criação de espaços que muito embora se posicionassem 'à margem' são melhores compreendidos quando pensados como proposições que surgiam no e a partir do meio de arte vigente, buscando instaurar nesse circuito, e não à margem dele, um contexto de sociabilidade; de formulação e enunciação de um debate crítico especializado; de formação, reflexão e produção; de circulação e exibição dos trabalhos associados às linguagens contemporâneas. Como parece ser o caso do Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (SP); da revista *Malasartes* (RJ); da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais do Rio de Janeiro (RJ); do grupo Nervo Óptico (RS) e do Espaço N.O. (RS), dos Centros da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (PE, PB, RN) e do Centro Cultural PAUBRASIL (RN), os quais discutiremos a seguir.

Em 1970, diante da precariedade, da defasagem (conceitual, estrutural, pedagógica e curricular) e da incapacidade do sistema formal de ensino de artes visuais ativar um ambiente de formação, criação, reflexão e produção em arte contemporânea na cidade de São Paulo, os

artistas Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser e Luiz Paulo Baravelli decidem criar o Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (1970-1974)¹⁵⁹.

A escola surgiu como uma alternativa ao formato 'belas artes' e trazia implícita em sua proposta uma crítica ao sistema de ensino vigente. Dos quatro artistas fundadores da Brasil:, três – Fajardo, Nasser e Resende – haviam sido alunos de Wesley Duke Lee e participaram da Rex Gallery & Sons (1966-1967)¹⁶⁰. De acordo com Thais Assunção Santos, as práticas de aprendizado, artísticas e sociais, decorrentes dessas vivências teriam sido decisivas para “o ponto de partida do problema arte” e para “contato com outros artistas e debates do meio local”.

Além disso, cabe mencionar que, entre 1967 e 1970, Fajardo, Resende, Nasser e Baravelli “organizaram cursos de arte em seus ateliês, trabalharam como professores em cursos preparatórios para o vestibular e profissionalizantes, como o Instituto de Artes e Decoração, à época conhecido pelo currículo pouco habitual” (SANTOS, 2012, p. 11). As vivências com Duke Lee e a atuações no âmbito educacional, seguramente forneceram um conhecimento mais aprofundado do sistema das artes visuais e das lacunas vigentes no contexto de formação do artista visual, contribuindo para o delineamento dessa proposta.

Nesse sentido, apesar da curta duração e dos limites de sua inserção social, quando relacionamos a experiência institucional e a proposta pedagógica da Escola Brasil: com os debates travados no contexto de sociabilidade artística contemporânea, percebemos como a Escola Brasil: estava conectada às reivindicações e anseios dos artistas associados às linguagens contemporâneas.

A pesquisadora Santos em dissertação na qual examina os pressupostos conceituais e a experiência social da Escola Brasil: propõe que para seus fundadores aquele espaço teria sido “um projeto artístico que fazia do convívio formativo (...) uma estratégia de intervenção no campo da arte alternativa ao mercado e às “obras”, suprimindo ao mesmo tempo expectativas de afirmação profissional por parte dos quatro jovens artistas, antes dadas no contato com galerias e museus” (SANTOS, 2012, p. 12).

Considerando a Escola Brasil: como uma estratégia de intervenção no campo da arte destacamos como uma de suas principais contribuições nos esforços para criar um contexto para a arte contemporânea e seus agentes, a implementação – no interior do sistema formal de ensino, onde ainda imperava o formato belas artes – de uma proposta de acompanhamento

¹⁵⁹ A respeito do projeto Escola Brasil: Ver: SANTOS, Thais Assunção. **Escola de arte Brasil, depois dos dois pontos** – uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012. Ver ainda a análise de Fernanda Lopes em LOPES, Fernanda. A Escola Brasil: e o Ensino de Arte. In: _____. A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 194-206.

¹⁶⁰ Ver LOPES, Fernanda. A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.

artístico e “convívio formativo” mais coerente com as práticas e conceitos contemporâneos de arte, os quais, no contexto paulistano, vinham sendo institucionalizados pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

No período em que surge a Escola Brasil:, o MAC/USP – “pela amplitude de sua programação, pela defesa de novas expressões artísticas, pela exibição de obras de cunho mais crítico e pela política de formação de acervo”, fornecia “um modelo alternativo e crítico em relação ao paradigma tradicional de museu”¹⁶¹ (JAREMTCHUK, 2012, p. 85). Sob a gestão do professor Walter Zanini (1963 a 1978), “em um período com muito poucas escolas de arte”, os encontros, palestras, cursos e debates promovidos pelo Museu, forneceu “escopo crítico e teórico para toda uma geração” (JAREMTCHUK, 2012, p. 70).

Foi justamente por meio de uma mostra realizada nessa instituição, *Baravelli Fajardo Nasser Resende (1970)*, que foi anunciada “publicamente a fundação da Escola” (SANTOS, 2012, p. 12). Nesse primeiro posicionamento público, a recém criada Escola Brasil:, se filiava simbolicamente à um modelo institucional que, como bem posicionou Jaremtchuk, “em um dos períodos políticos mais conturbados da história do país [...] tornou-se referência na cena artística brasileira” e transformou-se “em um agente crítico no ainda incipiente sistema das artes do país” (JAREMTCHUK, 2012, p. 69). Também anunciava, para os artistas e o público que frequentavam o museu, a criação de uma escola que tentaria institucionalizar práticas e conceitos formativos coerentes com as dinâmicas e exigências das linguagens associadas às práticas contemporâneas.

Nesse sentido, a Escola Brasil: – “registrada legalmente como empresa cujos fins eram oferecer cursos de arte, dar assessorias didáticas e artísticas aos alunos e a diversos campos da comunicação” (SANTOS, 2012, p. 41)¹⁶² – ao fundamentar sua atuação em um conceito pedagógico que privilegiava a experimentação e a investigação do processo criativo como método, se distanciou do modelo instrumental e técnico vigente no sistema belas artes.

A crítica e o distanciamento desse formato, inclusive, foram expressos no catálogo da Escola Brasil:

A nosso ver, a educação nas escolas de arte existentes é extremamente acadêmica e fragmentária. É Acadêmica na medida em que a relação aluno-professor é autoritária: o aluno aprende o que o professor ensina, não o que precisaria ou desejaria saber. O aluno acaba vendo a realidade através dos olhos de seu professor, o aluno acaba assimilando imperfeitamente a experiência-modelo de seu professor. O aluno nunca é incentivado a inventar, mas a repetir com pequenas variações e superficiais alterações alguns dos

¹⁶¹ De acordo com Jaremtchuk “A partir de uma agenda qualitativa e quantitativamente consistente, aspecto relevante se consideradas suas então acanhadas dimensões, a instituição se transformou em um agente crítico no ainda incipiente sistema das artes do país. Organizavam-se exposições temporárias, mostras a partir do acervo, atividades para jovens artistas, exibições de música, de grupos de expressões corporais e de dança, ciclos de cinema, palestras, debates, cursos de história da arte, além de mostras itinerantes levadas à inúmeras cidades brasileiras” (JAREMTCHUK, 2012, p. 69)

¹⁶² De acordo com Thaís Santos essas informações foram retiradas do Contrato Social do Centro de Experimentação Artística Escola de arte Brasil: no arquivo pessoal de José Resende.

modelos já presentes no repertório do professor. Esse tipo de educação é tão confortável para o professor quanto estéril para o aluno. (...) Abolimos as cadeiras, as matérias, as divisões estanques, a fragmentação do conhecimento artístico. Criamos quatro grandes estúdios, cada um dirigido por um dos quatro artistas da escola. A descrição básica do programa de cada um dos quatro estúdios poderia ser a mesma: fazer desenvolver a capacidade de compreensão e criação do aluno, usando todos os materiais e técnicas artísticas, desde as mais tradicionais até as mais modernas, através de uma experimentação constante¹⁶³

Ao materializar uma proposta educacional na qual os processos criativos eram indissociáveis da investigação intelectual, a Escola estabeleceu um formato que, para além dos conhecimentos específicos sobre a feitura objetual, reconhecia os vínculos inexoráveis entre a produção e suas esferas de circulação, conceitualização e comercialização. Cabe mencionar ainda que no conceito pedagógico e no método experimental adotados pela escola, o interesse pela profissionalização e pelas reflexões enunciadas e formuladas pelos artistas visuais possuíam centralidade.

Outro aspecto relevante foi o fato da Brasil: surgir como empreendimento comercial, concebido e operacionalizado por quatro artistas visuais, os quais passam a atuar não como professores mas como ‘artistas profissionais’. Como destaca Santos, “os quatro [fundadores da Escola Brasil:] recusavam a função de professores, insistindo em suas presenças como artistas” (SANTOS, 2012, p. 45). Por um lado essa recusa estava coerente com a relação horizontal que os artistas-professores buscaram estabelecer com os artistas em formação e com o entendimento de que na Brasil: o modelo era diferente, o foco estaria em acompanhar os processos criativos e de amadurecimento intelectual dos frequentadores/artistas daquele espaço.

Por outro lado, a ênfase na imagem dos fundadores da escola como artistas-empREENhedores e em suas atuações como artistas-professores estava em consonância com a necessidade de dissociar a imagem do artista da do amador, diletante. Esse esforço, em parte, estava relacionado com a crescente presença de artistas visuais no mercado cultural, nas agências de publicidade, no campo do design gráfico e nos meios de comunicação, ou seja, com um contexto no qual os artistas associados às linguagens contemporâneas, muito embora não tivessem mercado para suas obras, eram cada vez mais solicitados a atuarem como profissionais em áreas afins, experiências que certamente contribuíram para uma percepção mais aguçada e crítica sobre as relações amadoristas que estruturavam e fragilizavam o meio das artes visuais.

Considerando a Brasil: como uma contribuição nos esforços de constituição de um contexto para arte contemporânea, cabe destacar, que a escola atuou não só no âmbito da formação prática e das investigações das linguagens, mas também e de maneira integrada, na

¹⁶³ “Das propostas”. Retranscrição do catálogo da Escola Brasil:. In: Arte em São Paulo, n. 26, São Paulo, out. 1984 (Edição especial dedicada à Escola Brasil:) *abud* LOPES, 2013, p. 25.

esfera da reflexão crítica. Nesse sentido, a reivindicação pelo protagonismo discursivo dos artistas visuais, era acompanhada da valorização do debate especializado e do enaltecimento de uma formulação conceitual consciente e situada, como é possível perceber na apostila *Dois Pontos* lançada em 1973, por meio da qual os fundadores da Escola propõe a intervenção do artista no campo da crítica de arte:

Temos a pretensão de manter um nível de qualidade e especialização superiores às críticas de arte a que estamos acostumados. Não pretendemos, porém, agir como críticos, no sentido tradicional da palavra, mas como artistas que temporariamente preenchem um vazio em nosso panorama. Apesar de os artigos serem assinados, só publicaremos opiniões com as quais concordamos, procurando, com essa parcialidade, **introduzir um elemento de consciência na neutralidade reinante**. Um escolher de lados” (citado em D’HORTA, 1973. Grifos nossos)

Logo, também esteve no horizonte da Brasil: abrir espaço para a atuação profissional do artista enquanto especialista que se diferenciava do crítico “no sentido tradicional da palavra”, na enunciação de bases teóricas que contribuíssem para a elaboração de reflexões e problematizações especializadas sobre a realidade contemporânea da arte brasileira. Ou seja, ao artista também caberia contribuir – “introduzi[ndo] um elemento de consciência na neutralidade [crítica] reinante” –, de maneira parcial e posicionada, na inteligibilidade dos processos criativos e das produções associadas às linguagens contemporâneas. Com isso, a Brasil: não só abria espaço para os debates instaurados pelos artistas visuais mas também legitimava o caráter especializado e imprescindível de suas formulações conceituais.

Quase um ano depois do encerramento da Escola Brasil:, no contexto de *sociabilidade artística contemporânea carioca*, José Resende e Luiz Paulo Baravelli se envolveram na criação de uma plataforma que, privilegiando o ponto de vista e a atuação do artista visual, buscou examinar e interferir no sistema de arte brasileiro. Juntamente com os artistas Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meirelles, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, o poeta Bernardo de Vilhena e o crítico Ronaldo Brito, conceberam e editaram os três números da *Malasartes* (1975-1976)¹⁶⁴.

Apresentada por seu corpo editorial como “uma revista sobre a política das artes”, que “preferiu, pretensiosamente, tomar para si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativa”, a *Malasartes*, enquanto uma estratégia de intervenção no circuito de arte vigente, procurou concentrar sua atuação “no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam” (*MALASARTES*, 1975, p. 4)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ A *Malasartes* durou cerca de um ano, entre o segundo semestre de 1975 e o primeiro semestre de 1976, e lançou três números: o número um abarcando os meses de set./out./ nov. 1975; o número dois de dez./1975 a jan./fev. 1976; e o número 3 abrangendo o período de abr./mai./jun. de 1976.

¹⁶⁵ A esse respeito conferir também o anúncio de lançamento da publicação ZILIO, Carlos; VERGARA, Carlos; GERCHMAN, Rubens; CALDAS, Waltércio. “Malasartes” vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1975. p.35.

Em consonância com esse perfil, a ênfase da revista incidirá na análise crítica do sistema de arte, em debates em torno da necessidade de atualização do meio das artes e em discussões acerca dos processos de inscrição social, produção, circulação e institucionalização da produção contemporânea¹⁶⁶.

Assim sendo, uma das principais contribuições dessa estratégia nos esforços de constituição de um contexto para a arte contemporânea foi a inserção, no circuito dos meios impressos de comunicação de massa¹⁶⁷, de uma revista que atuando como plataforma de enunciação inscreveu em uma esfera pública debates e reflexões especializados em artes visuais.

Considerando que uma quantidade significativa dos textos publicados pela *Malasartes* foram formulados por artistas é razoável propor que o compromisso com a difusão de um pensamento especializado, transdisciplinar e intermídia em artes visuais foi acompanhado por um reposicionamento do artista enquanto protagonista na formulação de campos discursivos e no reexame crítico da arte brasileira.

A revista também tinha a pretensão, como informou Carlos Vergara em conversa com Francisco Bittencourt durante o lançamento da *Malasartes* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹⁶⁸, de atuar como “uma área de trânsito para toda produção que vem sendo posta nas gavetas por não ser dirigível pelo mercado” (BITTENCOURT, 2016, p. 173). Nesse sentido, cabe mencionar que além de textos reflexivos, artistas também foram convidados a publicar propostas nas páginas da *Malasartes*¹⁶⁹ e, a cada número, a revista convidava “um artista para apresentar, visual e conceitualmente, sua exposição” (MALASARTES, 1975, p. 28). Na edição número um, Carlos Zílio apresentou a mostra individual que havia realizado na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt; no número dois Lygia Pape apresentou o projeto *Eat me – a gula ou a luxúria* que havia sido exibido no MAM-RJ e no último número, Tunga apresentou trabalhos onde problematizava o tema do nu.

Com essas colaborações, a *Malasartes* esperava contribuir para “transformar a leitura de arte vigente no Brasil” (MALASARTES, 1975, p. 28) e, de fato, ao abrir espaço para que o artista apresentasse sua própria produção, *Malasartes*, ao mesmo tempo que retirava o protagonismo

¹⁶⁶ Nesse sentido, destacamos no primeiro número os textos Análise do circuito de Ronaldo Brito; A formação do artista no Brasil de José Resende e O problema do provincianismo de Terry Smith. No segundo número, Planejamento Ambiental: Desenho no impasse de Lina Bo Bardi; Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica de Carlos Guilherme Mota e Arte e o sistema da arte de Achille Bonito Oliva. No terceiro e último número, o texto Ausência da Escultura de José Resende; Sala Experimental de Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Ivens Machado, Manifesto sobre o Salão Arte Agora I, assinado por mais de 20 artistas e A educação do a-artista de Allan Kaprow

¹⁶⁷ *Malasartes* tinha uma tiragem de 5 mil exemplares por edição.

¹⁶⁸ A revista foi lançada no dia 14 de outubro de 1975. A esse respeito ver BITTENCOURT, Francisco. *Malasartes. Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 15 out. 1975. *Apud* LOPES; PREDEBON, 2016. p. 173-174.

¹⁶⁹ NA edição número um Waltercio Caldas apresentou *Leitura Silenciosa*, na edição número dois Miguel Rio Branco publicou o ensaio fotográfico “Satélites” e Carlos Vergara “Le lê ô: o Cacique é o bom...”, na última edição foram publicados alguns mail art de Mario Ishikawa.

discursivo do crítico de arte, legitimava a autoridade do artista enquanto formulador de um discurso crítico sobre sua própria produção.

O comentário de Ronaldo Brito sobre a formulação do texto *Análise do Circuito*, publicado na primeira edição da Revista, nos ajuda a ter uma dimensão do contexto produtivo que se criou ao redor da *Malasartes*. De acordo com o crítico, esse foi “menos um texto de autor do que o resultado da conversa entre os nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas” (BRITO, 1983, p. 53). Ainda de acordo com Brito, diferente da experiência no semanário *Opinião*, “muito mais reservada do ponto de vista pessoal”, no “contexto produtivo” da *Malasartes*, o crítico fez “a experiência ‘real’ do circuito de arte, sobretudo me expus ao contato com artista e demais elementos desse circuito [...]” (BRITO, 1983, p. 53).

A partir dessa experiência, chegamos em outra significativa contribuição da *Malasartes*. A revista, assim como propõe Brito, “foi mais do que a soma de suas três edições: foi um momento cultural, uma certa associação e, até certo ponto, um contexto produtivo” (BRITO, 1983, p. 53). Nesse sentido, enquanto uma “espécie de frente contemporânea”, “[...] uma deliberação, unindo elementos do Rio de Janeiro e São Paulo” (BRITO, 1983, p. 53) a revista, principalmente nos textos formulados por seus editores, tanto difundiu propostas de intervenções no circuito de arte como convocou os artistas contemporâneos a tomar parte ativa nos processos de reestruturação e reformulações conceituais do meio das artes visuais.

Desse modo, a *Malasartes*, enquanto fruto da articulação de artistas e expressão de uma tomada de posição, serviu também para a difusão de uma espécie de programa de intervenções possíveis no sistema das artes visuais. Materializando o entendimento de que não só caberia como era possível aos artistas contemporâneos estabelecerem novos modos de ação, que pensados enquanto intervenções críticas no circuito e nas políticas de arte, seriam capazes de instituir um contexto possível para suas produções.

Nesse sentido, como avalia Carlos Zílio, a *Malasartes*, enquanto uma espécie de projeto político que possibilitou e condensou a soma de esforços e energias, teria sido “a saída que nós encontramos no sentido de reunir os artistas contemporâneos dispersos e ao mesmo tempo ter uma presença pública [...] Então a nossa preocupação com a revista foi reunir esse grupo e colocar o time na rua, o time em campo. Ou seja, divulgar essa nova produção.” (ZÍLIO, 2018, entrevista).

Extrapolando o contexto da revista, o entendimento consensual entre os editores da *Malasartes* de que era necessário criar “uma maneira possível de se ter uma intervenção política e cultural” mobilizará a atuação e comprometimento de alguns de seus editores no meio artístico institucional carioca. Em agosto de 1977, foi criada a Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais do Rio de Janeiro (ABAPP) e instituída uma diretoria provisória, a cargo dos artistas

Loyo Pérsio e Carlos Vergara (ADRIANI, 2010). Como discutido anteriormente, Vergara havia sido um dos fundadores da *Malastartes* e, quase dez anos antes, em 1968, havia participado da fundação e atuado com diretor da seção brasileira da Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), filiada à UNESCO¹⁷⁰. A criação da AIAP está diretamente relacionada com o acirramento da repressão e da censura no campo das artes visuais. Criada no mesmo ano em que é instaurado o AI-5, de acordo com Frederico Moraes, a Associação teve intensa atuação política na articulação do boicote¹⁷¹ à X Bienal de São Paulo (1969), se desfazendo pouco tempo depois (MORAIS, 1995, p. 302).

Considerando a plataforma política veiculada na *Malasartes* e o caráter pontual da atuação da AIAP é possível propor que, no momento em que se fazia urgente abrir espaço no circuito de arte para a arte contemporânea e quando as políticas distensionistas do regime possibilitaram a retomada de associações de classe, as experiências nessas duas articulações tenham contribuído para que Vergara vislumbasse na criação de uma nova associação de artistas visuais uma possibilidade para desenvolver mecanismos e instrumentos jurídicos que dessem autonomia, força e base legal para a atuação e interferência concreta do artista contemporâneo nesse circuito.

Em depoimento ao pesquisador André Adriani, Vergara, afirmou que mais que uma tentativa de organizar profissionalmente os artistas visuais, a ABAPP teria sido “(...) um pretexto pra discussão de questões políticas ligadas à política cultural das artes plásticas” (VERGARA, 2010, p. 130).

A gente não tinha um organismo que representasse, que fosse representativo, representativo de uma classe. Entendeu? Uma classe ainda muito dispersa tal, mas uma classe composta de artistas que tinham visão política e não só, não existiam só alienados, pintores, mas também **artistas que tinham visão política. [...] Nós não queríamos um sindicato! Pra reivindicar coisas, melhorias financeiras só, não. Nós queríamos um órgão representativo, que a gente discutisse questões objetivas políticas e teóricas da função do artista plástico.** (VERGARA, 2010, p. 130. Grifos nossos)

À essa perspectiva, Adriani contrapõe a do Loyo Pérsio¹⁷². O artista defendia uma atuação mais sindicalista e estava preocupado com aspectos da profissionalização, em posicionar o artista como “um trabalhador intelectual especializado”, já que a profissão ainda era “juridicamente inexistente”

¹⁷⁰ De acordo com a Frederico Moraes, a AIAP foi presidida por Renina Katz e, além de Vergara, teve como membros da diretoria, Aloysio Zaluar, Pedro Escosteguy, Ferdy Carneiro e Urian Agria (MORAIS, 1995).

¹⁷¹ Sobre esse tema ver SCHROEDER, Caroline Saut. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939. Acesso em: 2018-03-21.

¹⁷² Sobre o posicionamento de Pérsio ver entrevista em BITTENCOURT, Francisco. “O artista plástico, esse fantasma”. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 26 de Dezembro de 1978.

O artista é um fantasma para os nossos legisladores. Na vida prática, é um marginal. Se identificar-se à polícia como artista, prendem-no. Essa condição, que a situação na fronteira entre o operário, o intelectual e o contraventor, leva-o, gradativamente a humilhar-se, a desvalorizar-se como ser humano, a compactuar, a aceitar o que ele sabe que é injusto, irracional e terrivelmente feio (PÉRSIO, 1978 *abud* BITTENCOURT, 2016, p. 444)¹⁷³

Ao contrapor esses dois entendimentos, Adriani procurou enfatizar o caráter democrático da Associação, já que seus dois diretores tinham posicionamentos distintos sobre qual seria o papel prioritário da ABAPP. Sobre as duas linhas de pensamento presentes na ABAPP, Carlos Vergara, comentou

a ABAPP de um certo momento ficou, teve uma posição muito sindicalista vamos dizer assim, [...] uma área muito grande dos artistas não concordavam. Entendeu? **Então esse encaminhamento pra, pra uma posição mais vamos dizer assim sindical que era representada muito por uma linha do Loyo Pérsio**, entendeu, [...] não vai aí nenhuma crítica, vai uma discordância, quer dizer não vai uma recusa, **vai uma discordância de uma linha de pensamento que tava tomando, mas que levou a associação a continuar** (VERGARA, 2010, p. 131. Grifos nossos)

Outro artista, que assim como Vergara, não concordava com o caráter sindicalista da Associação era Adriano de Aquino, que também foi presidente da ABAPP. Para Aquino, a criação da Associação teria sido motivada, sobretudo, pela necessidade de se fundar “uma instituição de diálogo político” para lidar com os “assuntos da reconstrução do MAM” e pressionar pela inserção de artistas na gestão do museu, uma vez que “havia uma separação muito grande entre os gestores e a produção que tava (*sic*) em curso, na chamada produção contemporânea” (AQUINO, 2010, p. 121).

Os posicionamentos de Vergara e Aquino, para além dos aspectos democráticos presentes na Associação, nos possibilita considerar que uma parcela dos artistas que se envolveram na criação da ABBAP, defendia uma linha de atuação que estava em consonância com a plataforma política presente no contexto de sociabilidade artística contemporânea e como tal buscaram por meio da ABAPP viabilizar a inserção de artistas contemporâneos nas esferas executivas de museus, salões, órgãos e instituições culturais. Esses artistas, por sua vez, atuando como agentes representativos, buscariam abrir espaço para as produções contemporânea nessas instituições.

Neste momento, ainda como uma estratégia que também visava o estabelecimento de uma base institucional mínima para a arte contemporânea, além da tentativa de inserir a produção contemporânea em instâncias oficiais, artistas criam e passam a gerir espaços de arte

¹⁷³ Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. “O artista plástico, esse fantasma”. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 26 de Dezembro de 1978.

em várias regiões brasileiras. Esses espaços, quando instalados em regiões distantes do eixo Rio-São Paulo, ativaram nos circuitos locais dinâmicos centros de difusão do pensamento e da produção experimental contemporânea, contribuindo para ampliar a presença pública e a circulação dessas linguagens e de seus agentes. Dispondo de recursos limitados, as dinâmicas desses espaços foram potencializadas por meio de parcerias, agenciamentos e trocas efetuadas no contexto da rede de sociabilidade artística contemporânea e da rede internacional da arte correio. Desse tipo de estratégia destacamos duas experiências que buscaram ampliar a presença pública e a circulação das reflexões e produções associadas às linguagens contemporâneas no sul do país, o Nervo Óptico (1976-1978) e Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura (1979-1982).

O Nervo Óptico (1976-1978) surgiu em Porto Alegre como desdobramento de reuniões nas quais jovens artistas, em sua maioria vinculados ao Instituto de Artes Plásticas da UFRGS, discutiam o contexto e o mercado de arte locais e compartilhavam as experimentações que vinham desenvolvendo com novas linguagens e materiais (CARVALHO, 2004; FABRES, 2015). De acordo com Vera Chaves Barcellos

Havia um grupo do Instituto de Artes [...] Eles participavam de um grupo que se reunia para discussões de arte e eu comecei a participar também [...] Começamos, então, a discutir sobre as políticas culturais da época, tomando como pauta, principalmente, a existência da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo, que tratava das duas questões de forma concomitante. [...] Então nós fizemos discussões sobre as políticas culturais do período [...] (BARCELLOS, 2015, p. 247)

Ainda em relação a criação do Nervo Óptico a entrevista concedida pela artista Ana Luísa Alegria ao jornalista Antonio Hohlfeldt, em 1976, nos ajuda a compreender outros propósitos, para além das discussões de arte e de política cultural, dessa articulação

Ter um grupo é importante. Agora mesmo, estamos visando um, cada qual com uma linguagem absolutamente diferente. Mas talvez até isto seja o melhor [...] conversamos, discutimos nossas coisas; temos ideias de conseguir algum local para trabalharmos juntos e talvez até expormos, sem depender do sistema de galerias. E isso tem dado uma força muito grande” (ALEGRIA, 1976 *apud* ALABANI, 2004, p. 30).

A partir desses dois depoimentos e considerando a ênfase no aspecto individual das produções e pesquisas realizadas – “estamos juntos apenas porque seria mais dificultoso levar esta divulgação ao público de forma individual”¹⁷⁴ – é possível considerar que esse grupo surgiu como uma frente contemporânea que buscou potencializar a formulação conjunta de estratégias

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves, Telmo Lanes e Carlos Asp ao Correio do Povo em 13 de janeiro de 1978 *abud* ALBANI, 2004, p. 42.

de intervenção e de agenciamento das produções e o compartilhamento de processos e experimentações artísticas e intelectuais.

Ainda a esse respeito, cabe mencionar, como explica Vera Chaves Barcellos em entrevista à Paola Fabres (2015), só a partir do lançamento do cartazete Nervo Óptico, em abril de 1977, que foi atribuído a esse contexto de sociabilidade e agenciamentos uma identidade artística comum. De acordo com Barcellos, Frederico Moraes, na época colunista no jornal O Globo (RJ) ¹⁷⁵ teria sido “o responsável por atribuir o nome do cartazete ao nome do grupo, associando uma coisa com a outra, uma vez que, depois disso, todas as pessoas automaticamente começaram a nos chamar de Grupo do Nervo Óptico.” (BARCELLOS, 2015, p. 248).

Considerando que uma das hipóteses dessa pesquisa é que ao longo da redemocratização foi estabelecido uma espécie de frente de ação contemporânea, posicionar o Nervo Óptico como uma articulação e não como um coletivo de artistas, é importante na medida que aproxima essa experiência de iniciativas como a *Malasartes*, a Escola Brasil: e a ABAPP e nos possibilita conectar suas ações com os esforços que vinham sendo empreendidos com o propósito de constituir um contexto para arte contemporânea ao longo da redemocratização.

A primeira aparição pública do grupo foi a exposição Atividades Continuadas, realizada nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Na mostra foram exibidos objetos, obras gráficas, documentação de ação performática, fotografias, fotomontagens, instalações, livros de artistas, projeções de slides, performance, super-8, xerox e, ainda como parte da programação, foram debatidas questões da arte contemporânea e do circuito de arte (CARVALHO, 2004; FABRES, 2015).

Durante essa mostra foi plotado, lido e distribuído, inclusive na imprensa local, um manifesto em reação à interferência do mercado no movimento artístico gaúcho e ao pouco espaço que propostas artísticas experimentais possuíam nas instituições de arte local. Os signatários¹⁷⁶ se propunham a criar “uma nova mentalidade [...] um contexto e clima abertos a manifestações [que fossem] o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e ideias.” Também se propunham a realizar trabalhos que fossem “produto de uma consciência crítica atuante”, a promoverem “operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência” e a difundir uma “visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva nesse contexto” (NERVO ÓPTICO, 1976).

Além dessa mostra, ocorreram mais três aparições conjuntas dos integrantes do Nervo Óptico. Uma em janeiro de 1977, quando foram convidados a realizar a mostra inaugural do Centro Cultural de Alegrete. Outra em novembro de 1977, na galeria Eucatexpo e a última, em

¹⁷⁵ Ver MORAIS, Frederico. ‘Nervo Óptico’: entre o museu e o mercado. O Globo 10 nov. 1977. Artes Plásticas.

¹⁷⁶ O manifesto foi assinado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos

outubro de 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes (CARVALHO, 2004; FABRES, 2015). Ou seja, nos dois anos de existência, o grupo realizou quatro mostras em instituições ‘oficiais’, algo que não pode ser desconsiderado, sobretudo, pelo posicionamento expresso no manifesto. Sobre essa presença na estrutura institucional, Telmo Lanes em entrevista à Paola Fabres (2015) comenta,

A gente fez algumas exposições com o apoio do MARGS, da Assembleia Legislativa e do Estado. Então não ficamos inteiramente fora da estrutura institucional. Tinha uma galeria chamada Eucatexpo, que tinha uma proposta nova, uma visão, nem lembro exatamente quem comprou a ideia de nos receber no espaço na época, mas foi muito bom. Talvez o marketing da galeria tivesse esse olhar mais aberto. Foi perfeito. Foi uma conjunção de interesses. O lugar dela era maravilhoso, ficava na Independência (LANES, 2015, p. 284-285)

Relacionando as presenças institucionais dos integrantes do Nervo Óptico, tanto em espaços culturais, universitários e municipal, quanto em uma galeria privada, com posicionamento expresso no manifesto e o depoimento de Lanes, é possível considerar que, enquanto uma frente de ação que se propunham a criar “uma nova mentalidade [...] um contexto e clima abertos a manifestações [...] embasada em novos caminhos e ideias”, o Nervo Óptico atuou tanto dentro das instituições – quando aproveitavam suas presenças institucionais para difundir e legitimar entendimentos ampliados de arte e manifestações “embasada[s] em novos caminhos e ideias” – quanto fora da estrutura institucional, buscando assegurar, para além dos espaços restritos de que dispunham nessas instâncias, uma esfera de exibição e circulação de suas produções e pensamentos.

Ou seja, essa atuação ‘à margem’ ou em um ‘circuito alternativo’ não implicava um posicionamento ideológico combativo à estrutura institucional vigente. Nesse sentido, é possível considerar que a posição crítica que mantinham tinha muito mais o propósito de, ao explicitar os limites, inadequações, conservadorismo e fragilidades dos museus e galerias, contribuir em processos de reformulação e amadurecimento institucional do que com um desejo de implodir ou desqualificar essas instituições. Do mesmo modo, ao criticar ingerências mercadológicas, não negavam a importância desse agente no meio de arte local, mas procuravam atuar como uma força de pressão que, pelo menos, desnaturalizasse os condicionamentos impostos aos artistas e a pouca abertura que o mercado fornecia às novas linguagens que vinham sendo desenvolvidas nesse momento.

Com isso queremos evidenciar que o posicionamento ‘anti’ e a ‘opção’ de se manter fora da estrutura institucional não esteve no horizonte das experiências aqui analisadas e implementadas ao longo dos anos 1970 por mais crítico que fosse seu programa. Essa característica também nos ajuda a perceber que as estratégias voltadas para o estabelecimento

de um contexto para arte contemporânea, mesmo aquelas que se estruturaram em um ‘circuito alternativo’ não desconsideraram as esferas institucionais.

Ao compreender o circuito de arte como um sistema ideológico, com instâncias interdependentes, sabiam que distantes ou sem uma efetiva estruturação/reformulação dessas esferas a produção contemporânea brasileira estaria “condenada a dar murros na ponta de uma faca ausente” (ZILIO, 1976). Essa compreensão, no contexto da abertura política – quando se abre a possibilidade para que agentes do meio das artes visuais pudessem atuar em instituições e órgãos culturais – contribuirá para que o meio das artes visuais estabeleça uma nova forma de relação com o Estado. Como veremos mais adiante, diversos artistas por meio do ativismo institucional buscaram reformular as instituições existentes ou criaram espaços com perfis institucionais mais coerente com a realidade da arte brasileira naquele momento.

Retomando o Nervo Óptico, os esforços em ampliar o debate e o entendimento acerca das novas linguagens, em legitimar o uso de novas mídias e materiais, em desmistificar as concepções de arte, obra e do fazer artístico, enfim, em criar um contexto para a arte contemporânea, culminaram na edição dos cartazes *Nervo Óptico: uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais (1977-1978)*¹⁷⁷. O ideário que embasou a realização da publicação e que a posiciona, claramente, como uma tentativa de abrir espaço, no circuito artístico local, para a arte contemporânea, foi divulgado na oitava edição dos cartazes

Pressupondo a necessidade do público em se manter sempre informado das modificações do pensamento artístico e, conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada Nervo Óptico. **Consideramos que esse trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço** (NERVO ÓPTICO, n. 8, nov.-dez., 1977, *abud* CARVALHO, 2004, p. 43. Grifos nossos.)

Desse modo, os cartazes *Nervo Óptico*, enquanto uma forma possível¹⁷⁸, foi a estratégia desenvolvida pelo Nervo Óptico para ampliar a presença pública e a circulação das produções de seus integrantes e de um pensamento contemporâneo em artes no sul, atuando

¹⁷⁷ Produzidos por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, “eram pequenos cartazes, que variavam entre o formato ofício e o A4 (entre 21 x 29,7 cm e 21 x 33 cm), eram impressos em uma única cor, com tiragens de cerca de 2 mil exemplares, distribuídos gratuitamente em faculdades, livrarias, galerias e, inclusive, remetidos pelo correio a artistas, críticos de arte ou demais agentes culturais de distintos centros do país e do exterior” (FABRES, 2015, p. 167). Para uma análise detalhada dos 13 cartazes publicados pelo Nervo Óptico no período de abril de 1977 a novembro de 1978, ver as análises de Paola Fabres em FABRES, Paola. Os Cartazes In: FABRES, 2015, p. 167-204.

¹⁷⁸ Segundo Vera Chaves Barcellos, em entrevista à Paola Fabres, a escolha pelo formato do cartaz também teve relação com a falta de recurso materiais e financeiros do grupo na época: “todos contribuíam um pouco, assim não ficava muito pesado” (BARCELLOS, 2015).

como uma plataforma de difusão e circulação, não só no contexto local, mas também, no nacional e internacional, e não só no circuito alternativo, mas também em universidades, instituições artísticas e órgãos culturais¹⁷⁹.

Nesse processo de circulação e internacionalização, Vera Chaves Barcellos teve um papel relevante. A artista quando começou a participar dos encontros do Nervo Óptico, além de já ter uma trajetória sedimentada e, de desde os anos 1960, vir fazendo experimentações com outras linguagens e materiais, havia morado na Europa e frequentemente viajava ao exterior. As temporadas que passava fora lhe possibilitava ter contato com agentes e cenas artísticas internacionais. Esse trânsito, aliado à sua participação na rede de arte correio, potencializou a difusão do Nervo Óptico em outros circuitos e geografias (FABRES, 2015).

A artista também teve um papel significativo como intermediadora nos diálogos e trocas que o Nervo Óptico estabeleceu com artistas, produtores, agentes, instituições, espaços culturais nacionais e internacionais, como é possível perceber na carta enviada por Barcellos ao Nervo Óptico.

Prezados amigos! Já na Europa há dois meses, sinto a necessidade de escrever uma carta mais fundamentada, comentando coisas a respeito do mundo da arte no velho mundo [...] Temos a chance de expor num espaço alternativo (como chamam um espaço fora do circuito comercial de galerias). Será uma exposição de documentação, tudo o que se possa enviar pelo correio, o que vem ao encontro, acho eu, a muitas coisas que estamos fazendo. O espaço chama-se Laboratório e é dirigido pelo artista Fernando de Fillipi, que é casado com uma artista, Nicole Gavia. Nicole faz um trabalho com os meios de comunicação (com os chavões das fotonovelas italianas) e está convidada e aceitou fazer um material para o *Nervo*. Também Yole de Freitas [sic], mulher de Antonio Dias, adorou a ideia de ter um trabalho publicado no *Nervo Óptico*, e vai mandar material em março. Antonio Dias está convidado também. (BARCELLOS, 1978, carta enviada pela artista ao coletivo, dia 8 de fevereiro de 1978 *abud* FABRES, 2015, p. 203)

Essa correspondência nos ajuda a visualizar o *modus operandus* de Barcellos e nos dá uma dimensão do empenho da artista em ampliar o escopo e a abrangência dos cartazes, convertendo-os, efetivamente, em “*uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*”. E nos ajuda a perceber como a rede e o contexto de sociabilidade artística contemporânea foram fundamentais não só para criação de espaços e plataformas de difusão e circulação da produção contemporânea mas também para a dinamização e ampliação da abrangência dessas experiências.

Nesse ponto cabe mencionar, que apesar dos cartazes Nervo Óptico divulgarem, quase que exclusivamente¹⁸⁰, as produções e pensamentos dos integrantes do grupo e de terem

¹⁷⁹ Assim por exemplo, o cartazete “Relatos Urbanos” (n. 10, mar./abr., 1978), foi distribuído na edição n. 9 da publicação holandesa *Ephemera* de Ulises Carrion, Para maiores informações sobre o trânsito de correspondências dos cartazes em contexto nacional e internacional ver levantamento realizado por Paola Fabres (2015, p. 314-319).

circulado, sobretudo, em circuitos e círculos artísticos, foram importantes para difundir, localmente, nacionalmente e internacionalmente, via rede de sociabilidade artística contemporânea, uma produção que por seu caráter intermídia se distanciava do vocabulário regional e para assinalar a presença de uma cena contemporânea no sul do país.

Tal qual a *Malasartes*, os cartazes, enquanto uma plataforma que por ter sido concebida e agenciada por artistas, possibilitou uma maior autonomia sobre o processo de produção, agenciamento e circulação de suas obras, algo significativo em contexto institucional e mercadológico pouco aberto às novas linguagens. Tanto é assim, que de um modo geral, a participação no Nervo Óptico é apontada como um marco nas trajetórias dos artistas integrantes do grupo, como é possível perceber na avaliação de Telmo Lanes

Teve muita abertura de portas. Tínhamos um mailing de amigos, artistas, museus e galerias, críticos e jornalistas, enfim, quem demonstrava alguma afinidade com o que fazíamos. Críticos de Rio e São Paulo começaram a olhar o trabalho, e isso possibilitou uma continuidade. Isso abriu portas. As pessoas começaram a conhecer nossos trabalhos, começaram a conhecer nossos nomes, assim como o tipo de trabalho que se desenvolvia aqui no Sul. Tratava-se de uma outra produção. Não era a produção dos centros, Rio-SP. A distância naquela época era ainda maior. A gente ficava ilhado aqui. Ilhado e sem um reconhecimento maior, porque é natural que um país, grande como o Brasil, não tenha acesso a todos os cantos, a todas as regiões em que se produz. Isso possibilitou dar um respeito à nossa produção e mostrar o nível do trabalho que existia por aqui, que era desconhecido em São Paulo e Rio de Janeiro. Claro, abriu muitas portas. Até hoje é um cartão de visitas. (LANES, 2015, p. 281).

Como demonstram as pesquisas de Carvalho (2004) e Fabres (2015), ao longo de dois anos, atuando, simultaneamente, como uma força de pressão externa e interna aos espaços institucionais locais, o Nervo Óptico potencializou um processo de experimentação de linguagens artísticas, ampliando a presença de trabalhos com mídias não recorrentes como o xerox, a performance, intervenções, super-8, intervenção gráfica sobre imagem fotográfica, fotomontagem e fotografia na cena acadêmica, artística e institucional da cidade, contribuindo ainda para adensar o debate que questionava o protagonismo dos suportes tradicionais nesses espaços. Nesse sentido, certamente contribuiu para, naquele momento, ampliar a presença pública, o interesse e a circulação das reflexões e produções associadas às linguagens contemporâneas no e do sul.

Um dos primeiros desdobramentos, ou ampliação, das experiências do Nervo Óptico no contexto local pode ser identificado na criação do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura

¹⁸⁰ Além dos integrantes, ocuparam os cartazes as artistas Maria Tomaselli (Cartazete n. 9, fev mar 1978) e Liliana Porter (Cartaze n. 13 set 1978). FABRES, 2015.

(1979-1982) em outubro de 1979¹⁸¹. O Espaço N.O. foi concebido por ex integrantes do Nervo Óptico – como Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes – e englobou outros idealizadores, entre eles, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, Cris Vigiano, Rogério Nazári, Milton Kurtis, Mário Röhne, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi, Sergio Sakakibara (CARVALHO, 2004)

Apesar de ser designado como um ‘Centro Alternativo’, o Espaço N.O. atuou, desde sua fundação, como uma instituição cultural, tendo suas características, objetivos, funções, direitos e deveres definidos e organizados em um estatuto¹⁸² (CARVALHO, 2004). Nesse aspecto, se assemelha ao formato jurídico da Escola Brasil: Assim como a Brasil: inseriu no sistema formal de ensino uma escola que se apresentava como um “Centro de Experimentação Artística” – o Espaço N.O. se estabeleceu, no circuito institucional de Porto Alegre, como um ‘Centro Alternativo’.

Nos dois casos, a fundamentação desses espaços em algum tipo de aparato jurídico pode estar relacionado com os esforços de profissionalização do meio das artes visuais, uma vez que ao implantar essas iniciativas no âmbito institucional e na esfera pública, as distanciavam das experiências amadorísticas – muitas das quais desenvolvidas no espaço privado do ateliê de artista – e reposicionavam os artistas contemporâneos envolvidos na gestão desses espaços, como artistas profissionais, como vimos no caso da Escola Brasil:

Do mesmo modo, a inserção dos termos “experimental” e “alternativo” no nome desses espaços, pode ser pensado, por um lado, como uma estratégia de diferenciação em relação às instituições ‘oficiais’ e às galerias existentes, já que mais do que adjetivos, esses termos aparecem como conceitos operativos dessas experiências. Por outro lado, ao trazer em seus nomes “experimental” e “alternativo” respaldavam seus perfis institucionais com termos vinculados a processos criativos e estratégias de circulação associados à práticas artísticas contemporâneas, deixando claro o perfil e posicionamento institucional.

Nesse sentido, é importante considerar que os esforços em ‘criar um contexto para a arte contemporânea’ que observamos nesse período também passava por um processo de nomear (ou renomear) as instituições de modo que estas já expressassem em seus nomes tanto a reformulação institucional que materializavam como a abertura para outras práticas e possibilidades artísticas. Ou seja, tratava-se também de legitimar na nomenclatura institucional vigente, denominações, termos, conceitos diretamente associados ao vocabulário/contexto

¹⁸¹ A pesquisadora Ana Albani de Carvalho fez o percurso que culminou na fundação do Espaço N.O. por meio do qual fica claro como essa experiência é, em parte um desdobramento, em parte uma ampliação das experiências do Nervo Óptico. Inclusive o nome do Centro é uma referência literal ao Nervo Óptico. A esse respeito ver CARVALHO, 2004, p. 50-51.

¹⁸² Os dois primeiros capítulos do Estatuto do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura foi transcrito em CARVALHO, 2004, p.63-68. e pode ser consultado na íntegra em CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Nervo Óptico” e “Espaço N.O.”: A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, UFRGS, 1994.

artístico contemporâneo, reforçando no âmbito da linguagem e na esfera pública sua razão de ser institucional. Não por acaso, a primeira medida tomada por Rubens Gerchman quando iniciou o processo de reformulação do Instituto de Belas Artes foi renomeá-lo de Escola de Artes Visuais. Do mesmo modo, quando Paulo Sergio Duarte concebeu o primeiro espaço do INAP/Funarte voltado para a arte contemporânea, denominou-o Espaço Arte Brasileira Contemporânea, ou, ainda, quando o artista intermídia Jota Medeiros inicia suas atividades na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e lá estabelece um espaço voltado para difusão de práticas artísticas experimentais, denomina-o de Setor de Multimídia do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN.

Enquanto uma instituição que pretendia atuar como um centro cultural alternativo, o Espaço N.O. surge como um lugar de sociabilidade, intercâmbio, debates, documentação, editoração e exibição da produção contemporânea, intermídia e multidisciplinar. No contexto do Sul, foi pioneiro como local expositivo que, se posicionando à margem, estabeleceu ao redor dos espaços institucionais um centro voltado à produção experimental e intermídia que vinha ocorrendo no Brasil. Permitiu, assim, aproximações entre pesquisas artísticas do Sul com outras localidades e um maior diálogo entre os agentes envolvidos com o pensamento contemporâneo. Também atuou com um centro de atualização da cena artística local, já que viabilizou o intercâmbio com artistas de outras regiões e países, promoveu eventos, cursos, palestras e mostras que enfocavam a produção contemporânea, enaltecendo seu caráter experimental e intermídia.

A cronologia realizada por Ana Albani de Carvalho nos ajuda a dimensionar a dinâmica e a atuação dessa instituição. De acordo com os levantamentos de Carvalho, nos dois anos de atividades, entre outubro de 1979 e 1982, o Espaço N.O. promoveu em média “duas exposições por mês, com duração em torno de 15 dias”

organizou e apresentou 22 mostras coletivas e 19 individuais [...] além de oito participações, como equipe, em eventos tais como a XVI Bienal de São Paulo, IV Salão Nacional de Artes Plásticas/MAM-RJ, 12 encontros com artistas e intelectuais [...] também promoveu várias atividades, palestras e cursos na área de teatro, dança, música e literatura, em um total de 18 eventos, além de sessões de filmes e audiovisuais de artistas e/ou sobre arte em geral (CARVALHO, 2004, p. 52)

Percebe-se na trajetória e perfil institucionais como o Espaço N.O., de certo modo, pode ser pensado como uma tentativa de institucionalizar o ideário que embasou a realização dos cartazes e pautava a atuação do Nervo Óptico. Assim, por exemplo, o desejo de converter esses cartazes em uma plataforma de “divulgação de novas poéticas visuais” aparece no primeiro objetivo do estatuto do Espaço N.O. “criar um espaço alternativo para promover manifestações artísticas e portadoras de novas linguagens e de caráter experimental”.

Do mesmo modo, a aspiração do cartazete atuar como “um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformador da cultura” está implícito na finalidade do Espaço N.O., “estimular o intercâmbio, a distribuição e a divulgação de produtos e ideias artísticas-criativas, congregando artistas visuais, teatrais, músicos, escritores, poetas e outros criadores, assim como pessoas com atitudes abertas em relação aos fenômenos artísticos e culturais contemporâneos”¹⁸³.

Também foi nesse espaço que muitas das trocas, proposta, parcerias, diálogos iniciados por Vera Chaves Barcellos no contexto da divulgação dos cartazes foram viabilizadas. Nesse sentido, cabe destacar que, por exemplo, a mostra inaugural do Espaço N.O., em outubro de 1979, foi realizada com uma exposição de arte correio, filmes, projetos e publicações organizada por Paulo Bruscky, de quem a artista havia se aproximado via rede de arte correio na época de divulgação dos cartazes (FABRES, 2015). Foi ainda por meio da rede de sociabilidade artística contemporânea que a Vera Chaves colocou o Nervo Óptico e o Espaço N.O. em contato com o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba e o Setor de Multimídia do NAC/UFRN, duas propostas que buscaram, por meio do ativismo institucional, criar um contexto para a arte contemporânea, respectivamente em João Pessoa e em Natal.

Até agora foram apresentadas estratégias que por meio da criação de espaços físicos ou plataformas impressas buscaram instaurar uma zona de sociabilidade; de formulação e enunciação de um debate crítico especializado; e de circulação da produção associada às linguagens contemporâneas, ou seja, que buscaram construir no circuito de arte vigente um contexto para a arte contemporânea e seus agentes. Nesse sentido, a criação do Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (1970-1974) colocou em operação uma proposta de acompanhamento artístico e “convívio formativo” mais coerente com as práticas e conceitos contemporâneos de arte. A revista *Malasartes* inscreveu em uma esfera pública debates e reflexões especializados em artes visuais. A Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP) forneceu base legal para a atuação e interferência concreta do artista no circuito de arte. O Nervo Óptico e o Espaço N.O. ampliaram a presença pública e a circulação das produções associadas às linguagens contemporâneas.

Em todos os casos citados, observamos uma preocupação com aspectos da profissionalização e em legitimar o artista contemporâneo com um enunciador e formulador de um pensamento especializado em arte. Do mesmo modo, a tomada de posição que percebemos nessas iniciativas, enquanto expressão de uma crescente percepção de que caberia aos artistas estabelecerem novos modos de ação que, pensados enquanto intervenção crítica, fossem

¹⁸³ Ver: NERVO ÓPTICO. Cartazete n. 8, nov.-dez., 1977, *abud* CARVALHO, 2004, p. 43. e Capítulo I do Estatuto do Espaço N.O. em CARVALHO, 2004, p. 64.

capazes, simultaneamente, de instituir um contexto produtivo e de interferir no circuito e nas políticas de arte vigentes, nunca se posicionou ideologicamente contra o circuito, o mercado e as instituições de arte vigente.

Como vimos ao longo dessa pesquisa, existia uma aguçada consciência de que era importante estruturar o meio de arte e essa estruturação passava, necessariamente, pela reformulação das instituições (crítica, museu, galerias, espaços de formação, etc) existentes. Portanto, quando se abria possibilidade para atuar nas esferas institucionais, os artistas não se eximiram do compromisso tacitamente estabelecido no contexto de sociabilidade artística contemporânea e buscaram, no pequeno espaço que lhes cabiam nessas esferas, abrir um espaço para suas produções.

Esse parece ser o caso da atuação de Jota Medeiros no suplemento cultural *CONTEXTO* do jornal *A República* em Natal (1976-1980) e das atuações de Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Cildo Meireles e Ronaldo Brito, editores da *Malasartes*, na Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978) e no processo de instalação da Área Experimental (1975-1978) no MAM-RJ. Experiências que discutiremos a seguir.

Em 1976, no mesmo ano em é publicada a terceira e última edição da *Malasartes*, outra estratégia de intervenção no circuito dos meios impressos de comunicação de massa pode ser localizada na atuação do artista intermídia Jota Medeiros no suplemento cultural *CONTEXTO* (1976-1980)¹⁸⁴ de Natal (RN). Apesar de atrelado a um jornal privado subsidiado pelo governo estadual, *A República*, o suplemento dominical foi conduzido por poetas, militantes culturais, artistas e intelectuais vinculados à cena vanguardista e experimental natalense¹⁸⁵. Para Medeiros, sempre esteve claro que a inserção em um jornal oficial se por um lado possibilitaria fazer um “suplemento revolucionário”, por outro, exigiria certas concessões

É, sei que é necessário sermos coniventes com determinada coisas, porque senão a gente morre, a gente perece. O *Contexto*, da forma como ele era feito, publicado por um jornal oficial, nós tínhamos que fazer ‘guerrilha cultural’, num veículo oficial. Ao mesmo tempo em que nós temos que abrir espaço para a oficialidade, para os acadêmicos e irmos à guerra. Imagine só: um jornal oficial onde o espaço, já é eminentemente acadêmico, a gente fazer um suplemento revolucionário tanto estético como formalmente. Eu fui posto para fora três vezes. Graças a Sanderson Negreiros que era

¹⁸⁴ Para quem tiver interesse, nove edições do *Contexto* – publicadas nos dias 23/10/77; 19/02/78; 14/05/78; 04/06/78; 11/06/78; 13/08/78; 10/09/78; 29/10/78 e 12/11/78 – foram adquiridas com recursos da reserva técnica FAPESP e doadas à biblioteca da ECA/USP, onde estão disponíveis para consulta.

¹⁸⁵ O suplemento dominical *Contexto* do jornal *A República* (Natal/RN) foi publicado pela primeira vez em 24 de outubro de 1976 e foi editado durante quatro anos, de 1976 a 1980. Atuaram como editores do *Contexto*, o jornalista Tarcísio Gurgel (24.10.76 – 16.04.78), na sequência assumem a editoria Jota Medeiros, Eduardo Antonio Gossion e Nelson Patriota (16.04.78 – 16.07.78). De 23.07.78 a 28.01.79 assume a editoria o jornalista e dramaturgo Racine Santos. Nesse período a edição de 13.08.78 foi integralmente elaborada por Osório Almeida. De 04.02.79 a 13.05.79 assume Talvani Guedes da Fonseca. De 20.05.79 a 30.09.79 assume Marcílio Farias. De 07.10.79 a 28.09.80 jornalista Nelson Patriota. Ver: JATOBÁ, 1989.

secretário especial do governador Tarcísio Maia, imediatamente ele mandava eu voltar e diagramar o suplemento. Existia esse aspecto, ou seja, uma guerrilha, uma batalha, era vontade de fazer (MEDEIROS, 1987, p. 197. *Grifos nossos*).

Esse depoimento reforça os argumentos, apresentados anteriormente, que propõe que o posicionamento ‘anti’ e a ‘opção pela via alternativa’ – no sentido ideológico de se manter fora da estrutura institucional – não esteve no horizonte das experiências implementadas pela “frente contemporânea” ao longo da redemocratização. Justamente por entenderem o circuito de arte como um sistema ideológico, com instâncias interdependentes, sabiam que distantes ou sem uma efetiva estruturação/reformulação dessas esferas, não teriam meios materiais e financeiros de operar as estruturações que se faziam necessárias. Desse modo, por mais crítico que fossem seu programa, as estratégias voltadas para o estabelecimento de um contexto para arte contemporânea, sempre tiveram em seu horizonte o fortalecimento e a reformulação das esferas institucionais e nunca se eximiram dessa tarefa.

De acordo com seu primeiro editorial, *CONTEXTO* atuaria como um espaço aberto aos novos autores e como um veículo para divulgação das “criações artístico/literárias” do Rio Grande do Norte¹⁸⁶. Muito embora não tivesse uma linha editorial definida e fosse veiculado como um espaço agregador e aberto à várias tendências artísticas, analisando suas edições é possível perceber a recorrência de debates identificados com o universo da vanguarda literária norte-riograndense, como indica a publicação de poemas, contos, crônicas, memórias, análises e críticas literárias (JATOBÁ, 1989).

Desse modo, é possível afirmar que foi por meio da intermediação e das interferências de Jota Medeiros, único artista visual na equipe *CONTEXTO*, que debates e produções associados ao experimentalismo intermídia nas artes visuais foram difundidas no suplemento. Uma das primeiras intervenções de Medeiros nesse sentido foi o estabelecimento da seção CAMBIU - Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (1976-1978)¹⁸⁷

Cabe destacar que o CAMBIU surgiu também, simultaneamente, na forma de um boletim informativo e de um agrupamento de produção experimental e agenciamentos artísticos constituído por artistas visuais vinculados à rede de sociabilidade artística contemporânea

¹⁸⁶ Ver GURGEL, Tarcísio. Acabou o marasmo. *A República*, Natal, 24 out. 1976, Suplemento Contexto, p. 11.

¹⁸⁷ A CAMBIU, muito embora não tivesse uma periodicidade definida, funcionou por quase dois anos –de 24 de outubro de 1976 a 21 de maio de 1978 – e foi co-editada por Anchieta Fernandes, poeta, escritor e pesquisador potiguar que nos anos 1960 participou ativamente do movimento poema processo e na década de 1970 foi um importante integrante no grupo vinculado ao quadrinho de vanguarda em Natal, e Eduardo Antonio Gosson, na época estudante de sociologia na UFRN, editor do jornal Equipe (1975) e colaborador do jornal Letreiro (1977). Desse modo, as contribuições de Fernandes e de Gosson aconteciam de maneira pontual e enfocavam o experimentalismo literário, sobretudo, o poema processo e a literatura e poesia marginais. Entrevista de Jota Medeiros a Fabrícia Jordão realizada no período de 14 a 17 de junho de 2016 no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

baseadas em três capitais nordestinas: Recife, João Pessoa e Natal¹⁸⁸. Os principais articuladores da frente de ação e contexto produtivo que constituía o CAMBIU foram Unhandeijara Lisboa (PB), Jota Medeiros (RN), Falves Silva (RN), Paulo Bruscky (PE) e Leonhard Frank Duch (PE), os quais se reuniam regularmente na Vila 777¹⁸⁹. A Vila, ainda hoje residência e ateliê de Lisboa, por estar localizada em João Pessoa, capital posicionada entre Recife e Natal, foi eleita como ponto de encontro e de produção da CAMBIU como explica o artista¹⁹⁰

Através de Paulo [Bruscky], conheci Daniel Santiago, que estava terminando Belas Artes. O grupo de Pernambuco que se envolveu com arte-correio, Silvio Hansen, Marconi Notaro, Marco Cordeiro. Do Rio Grande do Norte, apareceu Jota Medeiros e Falves, que, apesar de morarem lá, são paraibanos. Eu tinha terminado de construir minha casa, essa aqui. Aqui a gente se reunia quase todo sábado, tinha festa entre esse grupo de artistas. Com esse mesmo grupo criamos o CAMBIU¹⁹¹

Nesses encontros foram viabilizados, por exemplo, as revistas Gaveta, editada por Marconi Notaro e Silvio Hansen; Povis/Projeto de Jota Medeiros; MultiPostais, da equipe Bruscky & Santiago; e Karimbada, de Unhandeijara Lisboa. Ainda como desdobramentos das reuniões, trocas e do contexto criativo do CAMBIU, Paulo Bruscky passou a editar, a partir de 1977 o CAMBIU Informativo, um tipo de boletim bilíngue (PT/IN) que difundia os eventos, ações, projetos e proposições concebidos por artistas, integrantes e colaboradores do CAMBIU e da rede internacional de arte correio¹⁹².

Desse modo, é possível considerar que a seção CAMBIU, o CAMBIU Informativo, bem como o agrupamento CAMBIU, materializaram uma tentativa gestada por um grupo de artistas em ativar uma rede para a circulação e, simultaneamente, instituir um contexto para suas produções nas três capitais nordestinas. Nesse sentido, cada uma das células do CAMBIU – CAMBIU-PE, CAMBIU-PB e CAMBIU-RN – atuando de maneira descentralizada e autônoma, muito embora interconectada, funcionou como uma plataforma de criação, irradiação e difusão das experimentações foto-gráfico-poético-visuais do/no nordeste brasileiro. Tanto é assim que no primeiro número do CAMBIU Informativo, editado por Bruscky, o termo ‘Centro’ aparece grafado no plural “Centros da arte marginal brasileira de informação e união”. Ainda nesse número é

¹⁸⁸ Os diálogos, o contexto criativo e produtivo instituído por artistas baseados nessas três capitais levou, inclusive, Jomar Muniz de Brito a denominar essa região como “triângulo amoroso”. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto com Unhandeijara Lisboa nos dias 01 e 02 de dezembro de 2015 na residência do artista em João Pessoa.

¹⁸⁹ SILVA, Falves. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 28 e 29 de novembro de 2015 no ateliê do artistas em Natal. MEDEIROS, Jota. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 26 e 27 de novembro no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

¹⁹⁰ Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto no dia 01 e 02 de dezembro de 2015 na residência do artista em João Pessoa.

¹⁹¹ Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto no dia 01 e 02 de dezembro de 2015 na residência do artista em João Pessoa.

¹⁹² A esse respeito ver comentários de Paulo Bruscky no texto A arte correio e a grande rede, sobretudo na página 15. Em: TEJO, Cristiana (Org.) Arte e Múltiplos: Paulo Bruscky. Recife: Zoludesign, 2010, p. 11-16.

possível identificar o aviso solicitando aos interessados em publicar no CAMBIU Informativo n. 2 que enviassem notas sobre exposições, livros, revistas para a caixa postal do CAMBIU-PB, onde este seria editado.

Do mesmo modo, a recorrência de divulgações, trabalhos e convocações, simultâneas e idênticas, nas três células do CAMBIU nos possibilita considerar esse empreendimento como uma estratégia de constituição de uma rede que por está vinculada à rede internacional de arte correio ampliou a abrangência e a circulação dessas produções, instituindo, um contexto de circulação internacionalizado para os experimentos intermídia realizados pelos integrantes e colaboradores do CAMBIU no nordeste brasileiro.

Retomando as contribuições e atuação de Jota Medeiros no suplemento *CONTEXTO*, as quais extrapola a seção CAMBIU, é possível perceber como, ao longo dos 4 anos de existência do suplemento, Medeiros procurou instituir, tal qual as demais células do CAMBIU, um espaço para uma circulação da produção intermídia e das proposições experimentais realizadas pelos integrantes do CAMBIU. No entanto, a presença em um suplemento que estava associado a um veículo de massa, o jornal *A República*, por um lado possibilitou ao artista estabelecer, no contexto local, uma razoável esfera pública e certa inteligibilidade para as produções e proposições de artistas associados ao CAMBIU e à rede de arte correio, extrapolando o universo especializado nos quais essas produções circulavam. Por outro lado, por dispor de um espaço razoável, o artista pode publicar textos e reflexões, que conjugavam questões internacionais e nacionais do meio das artes visuais às especificidades regionais.

Essas duas ações, quando pensadas em conjunto e relacionadas com os CAMBIUs evidenciam tanto um desejo de desprovincianizar o meio artístico local quanto instaura um contexto no qual a produção experimental e intermídia pudesse circular e ser debatida. Grosso modo, a busca por um contexto de difusão, circulação e discussão da produção artística experimental e intermídia serão os pilares da intervenção de Jota Medeiros no *CONTEXTO*. A atuação de Medeiros no suplemento, a sistemática presença de pautas associadas às atividades e produções dos integrantes dos CAMBIU's também evidenciam que essa articulação não esteve ideologicamente contra o sistema e que o lugar à margem era menos uma escolha e mais situação contingencial que, inclusive, os próprios artistas, ao atuar em esferas institucionais, buscavam transformar.

Esse esforço foi radicalizado durante o período de 16 de abril a 16 de julho de 1978, quando o artista, juntamente com Eduardo Antonio Gosson e Nelson Patriota, assumiu a editoria do *CONTEXTO*, ficando responsável pelo segmento das artes visuais. Nas 14 edições que durou a co-editoria de Jota, percebe-se a maior presença de trabalhos conceituais, fotografias, colagens,

experimentações gráficas, debates sobre o contexto artístico regional, nacional e internacional e de convocações para os mais diversos tipos de proposições artístico-experimentais.

Nesse período, acompanhando as modificações conceituais expressas na ampliação da presença das artes visuais, o suplemento passa por transformações gráfico visuais. Na reformulação, realizada não por acaso por Jota Medeiros, a diagramação, a fonte e o cabeçalho foram modificados, deixando o suplemento com um aspecto menos amador, mais arrojado e dinâmico. Nesse nova fase, a primeira página do suplemento, de um modo geral, passou a ser inteiramente ocupada, as vezes por um único outras vezes por vários experimentos foto-gráfico-poético-visuais.

Como mencionado anteriormente, outro aspecto relevante da intervenção realizada por Jota Medeiros no *CONTEXTO* foi o esforço de atualização da cena artística local, quer fosse por meio de textos que buscavam simultaneamente conceituar o que seriam as linguagens contemporâneas e legitimar o uso das novas tecnologias/mídias nas artes visuais, quer fosse por meio da difusão dos debates travados no meio das artes visuais nacional e internacionalmente.

A coluna CAMBIU de 23 de outubro de 1977¹⁹³, por exemplo, é iniciada com dois poemas-processo, o *Alfabismo* de Álvaro de Sá e uma versão de *Alfabismo* por Jota Medeiros. No texto principal, Medeiros utilizando como ponto de partida as XIII e XIV Bienais de São Paulo, faz uma análise retrospectiva do uso do vídeo e da tv nas artes visuais. Apresentando as proposta e principais abordagens em vídeo de artistas como Nam June Park e Vito Acconci passando por Ira Schneider, Joan Jonas, Nancy Holt, Korot, o artista finaliza a reflexão mencionando as contribuições de artistas como José Roberto Aguilar, Sônia de Andrade, Ângelo de Aquino, Paulo Herkenhoff, João Ricardo Modesto, Regina Vater e a relevante atuação do CAYC em Buenos Aires nesse segmento, uma vez “que já realizou, de 1973 até hoje 7 Encontros Internacionais de Vídeo”.

Já no texto COPYART (Arte/Cópia)¹⁹⁴ Medeiros, após uma breve conceituação na qual posiciona o xerox como uma estratégia de democratização da arte, comenta o livro Copy Art (1978), organizado por Claudia Katayanagi e Lester Alexander e recém publicado nos Estados Unidos. Após descrever alguns procedimentos e experiências obtidas via “arte/cópia”, o artista se detém em dois trabalhos que, segundo informa, receberam destaques na publicação e que foram realizados por dois integrantes do CAMBIU. Um poema visual de Paulo Bruscky que consistia na cópia xerográfica da mão de Bruscky sobrepostas inúmeras vezes e *Xadrez com J. Medeiros* de Leonhard Frank Duch, no qual Duch simulava, a partir de uma narrativa fotográfica e de legendas, uma partida de xadrez com Medeiros.

¹⁹³ MEDEIROS, Jota; FERNANDES, Anchieta. CAMBIU – Informações Nordestinas. *A República*, Natal, 23 out. 1977, Suplemento Contexto, p. 14.

¹⁹⁴ MEDEIROS, Jota. Copyart (Arte/Cópia). Suplemento Cultural Contexto, *A República*, 29/10/78, p. 20.

Ainda nesse texto, Jota Medeiros enaltece o fato de ser no nordeste “onde as condições de sobrevivência artística são precaríssimas” que “emerge uma arte de resistência...uma anti-arte...anti-burguesa...anti-provincia, que é reconhecida no exterior e divulgada nos mais fortes e expressivos [espaços] de referências da arte contemporânea desta aldeia global”. Finalizando, o artista anuncia em caixa alta “ARTE/CORREIO ... ARTE/POSTAL ... ARTE POR CORRESPONDENCIA – (MAIL ART): uma nova forma de expressão que encurtou as distâncias entre os ARTISTAS DO MUNDO”, e convocava os leitores a enviar arte pelo correio para os “praticantes mais ativos da ARTE/POSTAL no nordeste e no Brasil”, divulgando os nomes e os respectivos endereços de Leonhard Frank Duch (PE), Jota Medeiros (RN), Paulo Bruscky (PE), Daniel Santiago (PE), Unhandeijara Lisboa (PB), Falves Silva (RN), Vânia Lucila Valeria (PB), Pedro Osmar (PB), Maynad Sobral (CE), Carlos Humberto Dantas (RN) dentre outros.

Outro aspecto extremamente relevante da atuação de Jota Medeiros no *CONTEXTO* foi a ativação de um espaço para difusão e circulação de experimentalismos foto-gráfico-poéticos-visuais realizados por artistas vinculados à arte correio. Inclusive, o suplemento foi apresentado na cronologia presente no catálogo da mostra *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80* organizada por Daisy Peccinini em 1985, como “porta-voz da arte-correio até princípios de 1980 em Natal (PECCINI, 2010, p. 45)

Nesse sentido, passaram pelas páginas do *CONTEXTO* poemas visuais, livro-poemas, registro de performances, fotografias, colagens de artistas como Jota Medeiros, Falves Silva, Álvaro de Sá, Neide de Sá, Julien Blaine, Leonhard Frank Duch, Samaral, Pinheiro Neto, Tomaz Schuiz, Almandrade, Marconi Notaro, Genésio Vieira, Edgardo Antonio Vigo, Manoel Gastão, Bené Chaves, Paulo Bruscky, Carlos Humberto Dantas, Marcelo Coelho, Horacio Zabala, Gastão Magalhães, Joaquim Branco, Unhandeijara Lisboa, Falves Silva e tantos outros. Desse modo, Jota Medeiros, ao abrir espaço para a veiculação da produção realizada por artistas experimentais converteu o *CONTEXTO* em uma plataforma que conectou artistas de várias partes, viabilizou a criação de redes de comunicação, circulação e consumo de arte.

O *CONTEXTO* também foi utilizado por Medeiros para divulgar exposições, convocações, projetos e proposições artísticas. Em 13 de agosto de 1978, por exemplo, Jota Medeiros publicou na primeira página do *CONTEXTO*, em seção intitulada Informart/INFORM (ART (E) – Projetos e Publicações, uma convocatória bilíngue (PT/IN) para seis proposições: a *I Exposição Internacional da Dor*; a revista internacional *POVIS*; os livros-poemas *Projeto/Variável* e (*DIMEEEEE ESSÃO (0x0)*); a solicitação para o envio de material teórico ou prático para o ensaio crítico sobre arte contemporânea e os atuais meios de comunicação *DA COMUNICAÇÃO A ARTE/ DA ARTE A COMUNICAÇÃO* e, por fim, a convocatória para participação no “PROGRAMA (((((((VIDEO/ARTE))))))))” para a qual, era solicitado em caráter de urgência, “o envio de vídeo tapes (ARTE) para

darmos início ao projeto que entrará no ar a partir de novembro de 1978” com a “I Exposição Internacional d’arte/correio pela TV”.

Nos diversos textos e trabalhos publicados por Jota Medeiros nos quatro anos em que atuou no *CONTEXTO*, é possível perceber um método analítico recorrente que expressava o esforço de, num veículo de massa e para um público heterogêneo, dar inteligibilidade a uma produção que muito embora fosse realizada por artistas baseados no nordeste não só era fruto das trocas e colaborações realizadas na rede de arte correio como também tinha nessa plataforma internacional de circulação, colaboração e produção sua principal esfera pública e de inteligibilidade.

A ênfase com que Medeiros pontua o caráter internacional dessa produção, muitas vezes realizadas por artistas que sequer tinham saído do nordeste, parece expressar uma tentativa de simultaneamente familiarizar a provinciana cena local com a produção contemporânea e com a própria ideia de contemporaneidade nas artes visuais. Essa tentativa de contribuir para atualização da cena local passava ainda pela divulgação de mostras que, via de regra, também serviam para o artista debater aspectos conceituais, materiais e/ou poéticos associados as linguagens contemporâneas contribuindo não só para uma melhor compreensão do evento divulgado, uma vez que o situava nas dinâmicas e debates que estavam ocorrendo em outros circuitos de arte, mas também para legitimar, junto a um público heterógeno, o experimentalismo e o uso dos novos medias nas artes visuais.

Os aspectos de atualização, formação, reflexão e difusão da arte intermídia promovidos por Jota Medeiros no *CONTEXTO*, a tomada de poder do artista não só com relação à produção e distribuição de seu trabalho, mas também na teorização da arte e de sua própria produção, ambas pensadas e articuladas com o contexto artístico local e em sintonia com o que estava acontecendo em outras partes do mundo foram potencializadas com a criação do Centro Cultural PAUBRASIL em 1980.

O Centro Cultural PAUBRASIL (1980-1981), assim como o Espaço N.O., surgiu a partir da articulação dos artistas interessados em ampliar a presença pública e a circulação das produções associadas às linguagens contemporâneas. Idealizado por Jota Medeiros, Paulo Cesar Cardoso, Paulo Barossi, Jorge Ricardo da Silva, Fátima Xavier de Almeida e Venâncio Pinheiro, apesar do caráter efêmero do empreendimento, ao longo de quase um ano o Centro atuou como um espaço de difusão do experimentalismo com ênfase nas produções intermédias, de democratização e de formação na capital potiguar.

A iniciativa foi contextualizada e justificada no folder distribuído durante a inauguração do espaço: “passamos por um período de ‘anestesia cultural’, toda uma prática artística ficou ‘alijada’ no processo histórico-cultural [...] Diante de tal situação surgem frentes de ação com um

único objetivo: o combate à mediocridade”. Esse empenho em combater a mediocridade se estruturava nos quatro propósitos que fundamentava a atuação do PAUBRASIL:

1. A divulgação e promoção de projetos culturais que se realizem com e para a ‘comunidade’; 2. Promoções de cursos e exposições itinerantes que integrem homem/comunidade ao processo cultural contemporâneo; 3. A cultura popular integrada a prática cultural contemporânea sem intenções ‘folcloristas’; 4. Desenvolver o processo cultural num constante ato de experimentação, trans/formação¹⁹⁵.

Na abertura do PAUBRASIL foram lançadas as edições de artistas “Livro de bolso” de João da Rua, um dos ícones da poesia marginal do Rio Grande do Norte, e Furo de Unhandeijara Lisboa. Também foram lançados três livros de artistas editados pelo Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB): A Feira de Campina Grande de Francisco Pereira Jr, Política ele não acha mais graça no público das próprias graças (1979) de Antônio Dias e Fac-símile (1979) de Artur Barrio¹⁹⁶.

Também foram exibidos slides de Paulo Barossi, o super 8 “A Bolha – Projeto (Penetrável) Inflável de Marcelo Nietsche” realizado pelos artistas Breno Mattos e Raúl Córdula por ocasião da instalação do projeto no NAC/UFPB e o audio-visual “NAC-1979/1980” que documentava o primeiro ano de atuação do NAC/UFPB¹⁹⁷. A programação contemplava ainda a exposição *Fac-Símile* de Artur Barrio – que consistia na ampliação e deslocamento das fotografias presentes no livro *Fac-Símile* para a verticalidade do espaço expositivo – e o lançamento da terceira edição do livroobjeto *Statuscu* de Jota Medeiros.

A programação realizada no dia da inauguração do PAUBRASIL nos ajuda a compreender a dinâmica do espaço e a perceber como, tal qual o Espaço N.O., esse Centro se inseria e foi dinamizado a partir da rede de sociabilidade artística contemporânea. Se como vimos a criação dos CAMBIUs (1976-1978) e a presença de Medeiros no suplemento cultural *CONTEXTO* criaram uma rede de agenciamentos, de irradiação e circulação entre artistas baseados em três capitais nordestinas – Recife, João Pessoa e Natal – com o PAUBRASIL, apesar do *modus operandus* continuar o mesmo – a articulação em rede e a veiculação de uma produção que chegava, sobretudo, via correios – o diálogo com o NAC/UFPB, não por acaso, o grande colaborador na mostra inaugural, foi fundamental para dinamizar e potencializar a atuação do Centro.

Por ora, cabe destacar, que o NAC/UFPB – concebido e implementado por Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias, via parceria INAP/FUNARTE/UFPB –materializou a estratégia de ativismo institucional em âmbito federal. E, como tal, atuando como o primeiro espaço voltado

¹⁹⁵ CENTRO CULTURAL PAUBRASIL. Apresentação. Documento Mimeografado. 1f Natal, 21 de dezembro de 1980. Arquivo Jota Medeiros.

¹⁹⁶ A esse respeito ver JORDAO, Fabricia Cabral de Lira. O livro de artista no NAC/UFPB. In: JORDAO, 2012, p. 175-210.

¹⁹⁷ Ver JORDÃO, 2012.

prioritariamente para a arte contemporânea em João Pessoa, ampliará a presença pública da produção e do pensamento contemporâneos em artes visuais, dinamizará e atualizará a cena artística local e inserirá a arte contemporânea na universidade. Nesse sentido, cabe destacar ainda, que sua proposta institucional ecoará não só no PAUBRASIL, mas também no formato institucional do Setor de Multimídia (1983), concebido e coordenado, ainda hoje, por Jota Medeiros na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e, tal como o NAC/UFPB, desdobramento de uma estratégia de ativismo institucional, como demonstraremos mais adiante.

Anteriormente propusemos que a criação da ABAPP estava em parte relacionada com as discussões instituída no contexto produtivo da *Malasartes* e a presença de Carlos Vergara, como um de seus primeiros presidentes, poderia ser pensada como uma tentativa de, extrapolando o contexto da revista, interferir de maneira mais prática e de modo articulado no meio artístico institucional carioca. O mesmo raciocínio nos ajuda a pensar as presenças Carlos Vergara, Waltércio Caldas e Ronaldo Brito, editores da *Malasartes*, na Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978) e no processo de instalação da Área Experimental (1975-1978) no MAM-RJ¹⁹⁸ como uma tentativa de, por meio da intervenção direta nas esferas administrativas, assegurar um espaço para a produção contemporânea.

Como demonstra Fernanda Lopes (2013), no contexto de reorganização administrativa e cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro iniciado por Heloisa Lustosa, diretora-executiva do museu, foi instalada em 1974 a Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978)¹⁹⁹. Além da diretora-executiva e de funcionários do corpo técnico do Museu, a comissão contou com a participação de Roberto Pontual, à época diretor de exposições; dos artistas Alair Gomes, Anna Letycia, Carlos Vergara, Sergio Camargo e Waltércio Caldas; dos críticos Aracy Amaral, Frederico Moraes, naquele momento responsável pelo setor de cursos do Museu, Olívio Tavares de Araújo e Ronaldo Brito (LOPES, 2013).

Uma das principais funções dessa comissão era assessorar a direção-executiva na formulação e implantação de uma programação cultural para o MAM e foi, justamente, em meio a esse processo que começou a tomar corpo a reivindicação de um ambiente para abrigar trabalhos que por seu caráter experimental não encontravam espaço para exibição no circuito institucional e comercial vigente (LOPES, 2013). Apesar dessa reivindicação ter o apoio dos integrantes da comissão, o processo de instalação e de ativação da Área Experimental foi

¹⁹⁸ As formulações referentes a Sala Experimental e a Comissão Cultural tomaram por base a pesquisa realizada por Fernanda Lopes e a conversa com Carlos Zílio (2018). Os documentos administrativos, os boletins, os textos de jornais disponibilizados pela pesquisadora foram fundamentais na elaboração da perspectiva interpretativa aqui apresentada. Ver LOPES, 2013.

¹⁹⁹ Uma primeira comissão foi instalada e atuou no período de 1971-1973. Dela participaram nomes como Anna Bella Geiger, Aloísio Carvão, Frederico Moraes e de Cosme Alves Netto. Alguns anos antes, 1969, foi instalada a Unidade Experimental concebida por Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Frederico Moraes que, muito embora, também buscasse abrir espaço no MAM para poéticas experimentais tiveram outras motivações (LOPES, 2013).

permeado por tensões “sobre o que seria esse ‘experimental’, qual produção o conteria de fato e qual seria seu lugar dentro da instituição (se é que de fato teria espaço ali).” (LOPES, 2013, p. 38)

Em depoimento à Roberto Pontual, Carlos Vergara²⁰⁰ nos ajuda a compreender como essas tensões acerca do que seria o experimental, expressavam o embate, no interior da comissão, em torno de entendimentos distintos não apenas sobre a “atuação do MAM, mas também [sobre os] métodos de trabalho, perspectivas críticas, teorias, gostos e concepções diversas de política cultural” (VERGARA, 1975 *abud* LOPES, 2013, p. 41). Ainda de acordo com Vergara, nesse momento, foram formalizados dois posicionamentos táticos no âmbito da comissão: um reducionista, outro abrangente.

[...] em linhas gerais, a posição reducionista defendia uma atuação comprometida do MAM que pudesse marcar uma interferência crítica no circuito de arte brasileiro. Essa interferência visava entre outras coisas um combate aos valores estabelecidos de um mercado sem preocupações culturais mínimas. **Em particular, segundo a tese reducionista, o MAM deveria servir sobretudo como veículo de arte contemporânea, marginalizada pelo mercado.** Ainda que de certa forma se mantivesse fiel às tarefas sacralizadoras tradicionalmente atribuídas a um museu, **o MAM poderia enfatizar mais os seus vínculos com a chamada área experimental, de modo a permitir a volta dos debates em torno da arte e a possibilitar o surgimento público do trabalho de jovens artistas.** Contra essa posição reducionista, a posição abrangente ou cumulativa, lembrava o caráter necessariamente neutro do museu como instituição cultural, considerando parcial a orientação do MAM num sentido predominantemente contemporâneo. Tratava-se de abrigar todos os discursos artísticos que fossem julgados qualitativamente bons. **Sem se recusar a incentivar a produção contemporânea, a posição abrangente considerava necessário manter um equilíbrio neutral. O MAM se recusaria, assim, a tomar esta ou aquela posição nos debates e se encarregaria apenas de promovê-los.** Da mesma forma, essa posição considerava não ser tarefa do MAM atuar criticamente em relação aos valores do mercado. Some-se a isso um fato estrutural importante – a necessidade do MAM ter uma programação contínua, sem intervalos – e pode-se avaliar as dificuldades de chegar a acordos” (VERGARA, 1975 *abud* LOPES, 2013, p. 41-42. *Grifos nossos*).

Analisando a ata da reunião realizada em 1º de abril de 1975 – da qual participaram Heloisa Lustosa, Carlos Vergara, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Pontual, Ronaldo Brito e Sergio Camargo – Fernanda Lopes destaca três propostas para a atuação do Museu em relação a área experimental.

Tanto Carlos Vergara quanto Ronaldo Brito indicam a importância de dar ênfase à área experimental [...] Entre as propostas de Olívio Tavares de Araújo, está: “Que se defina melhor os termos empregados pelos membros da comissão ▯ ‘área experimental’, ‘contemporaneamente importante’, etc...”. Já para Roberto Pontual, é importante que “não se delimite em termos

²⁰⁰ VERGARA, Carlos. Depoimento a Roberto Pontual. In: PONTUAL, Roberto. “O museu em questão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1975. *apud* LOPES, 2013.

de espaço a ‘área experimental’” e “que seja elaborado um primeiro momento englobando todas as sugestões propostas durante esta reunião, tentando uma melhor definição de cada item e conceituando sumariamente os termos empregados (LOPES, 2013, p. 43. *Grifos nossos*).

Em outro documento localizado pela autora, Ronaldo Brito reivindica, como tarefa principal da Comissão, “trabalhar para a fixação de uma política cultural – algo mais portanto do que um simples programa cultural” (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 45). Já que, para o crítico, uma política cultural seria o único parâmetro capaz de orientar uma leitura e possibilitar “uma escolha rigorosa em meio à massa complexa e desigual da produção que chega ao mercado” (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 45). A partir dessa perspectiva, o crítico definirá possíveis diretrizes para a ação cultural do MAM ao longo do ano de 1976.

A minha proposta nesse sentido é a de que o MAM **siga uma linha de intervenção rigorosa e agressiva dentro do chamado circuito da arte [...] ele pode assumir uma posição ao mesmo tempo didática e crítica em relação à arte em nosso país. O seu rigor estaria no fato de não aceitar as “verdades” estabelecidas por um mercado notoriamente distorcido. A sua agressividade estaria em sua atenção inteligente, embora não exclusiva, às manifestações mais agudas da produção contemporânea. É importante ficar claro que a política cultural do MAM, como a entendo, estaria comprometida prioritariamente [...] com a situação concreta do circuito de arte brasileiro. É a partir da análise desse circuito que chegaríamos a conceituar uma política cultural [...]**Para combater os efeitos da prática dominante desse mercado nos últimos anos, a política cultural do MAM para 1976 traria uma ênfase nos seguintes aspectos: [...] II. Divulgação e apoio à Produção Experimental. Isso seria feito através da abertura de um espaço permanente para abrigar essas produções e de possível auxílio material para que possam ser realizadas (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 44-47. *Grifos Nossos*.)

Uma política cultural cujo enfoque incidisse sobre “o apoio à atividade experimental” teria para o crítico, “reflexos positivos sobre o comportamento geral do mercado de arte no Brasil e até sobre a atitude do público em relação à arte” (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 47). Ainda nesse documento, Ronaldo Brito, propõe uma definição para o termo ‘experimental’ que se aproxima da “definição operacional” de arte contemporânea elaborada conjuntamente pelo crítico, Carlos Zílio, José Resende e Waltércio Caldas, apresentada no início desse capítulo. Para o crítico, o experimental, assim como o contemporâneo, mais do que um suporte inovador, traria em si uma “crítica a todo sistema de arte”, “uma proposta de reformulação desse sistema”:

O experimental, é óbvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – **mas no conjunto de uma proposta**. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. **Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte** – a sua posição e função dentro da sociedade – **e traz**

implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 47. *Grifos nossos*).

A tentativa de Ronaldo Brito de fundamentar um programa de atividades em uma política cultural era, ao mesmo, tempo expressão do lugar institucional incerto que essas práticas possuíam e dos esforços de institucionalizar – na estrutura física, administrativa e financeira do Museu – um espaço para a arte contemporânea, seus agentes e suas questões. Essas reivindicações se inserem no quadro anteriormente delimitado e se soma aos esforços de diversos artistas e agentes em criar um contexto para a arte contemporânea. Inclusive, as inserções de Carlos Vergara, Waltércio Caldas e Ronaldo Brito, editores da *Malasartes*, na Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978) e no processo de instalação da Área Experimental (1975-1978)²⁰¹ no MAM-RJ seriam para Carlos Zílio um desdobramento, estratégico, de intervenções que já vinham sendo realizadas na *Malasartes*

“[...] há um desdobramento de Malasartes que é já a nossa atuação na prática, quer dizer, no interior do sistema de arte mesmo onde a gente passa a fazer uma política muito ativa junto ao Museu de Arte Moderna aqui do Rio e se conquista um espaço, um conselho cultural do Museu, que era composto por sei lá, por 10 pessoas, aproximadamente, a gente consegue três vagas, que vão ser ocupadas pelo Ronaldo, pelo Waltércio e pelo Vergara. E aí a gente propõe um espaço dentro do Museu que seria um espaço ocupado por essa nova produção, reservado para essa nova produção, assim como se a gente realmente abrisse dentro do espaço do Museu uma delimitação capaz de influenciar por contaminação o restante do Museu. A gente consegue um espaço que vai chamar Área Experimental. E essa área experimental tem várias exposições que vão até o incêndio do Museu, 78. Eu mesmo fiz uma exposição em 76, eu acho que as exposições começaram, possivelmente, se não me falha a memória, em 74. Eu me lembro que o Waltércio expôs, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff, enfim, vários artistas (ZÍLIO, 2018, entrevista. Grifos nossos)

Desse modo, a tentativa de Brito de implementar uma política cultural no MAM-RJ, pelo caráter representativo que possuía, pode ser pensada como um tentativa de assegurar politicamente a presença da arte contemporânea no Museu. Essa estratégia visava também, caso fosse implementada, afastar a sensação de que a ‘pauta experimental’ vinha sendo incorporada, neutralizada e instrumentalizada pela direção do MAM, como é possível perceber no texto manifesto “Sala Experimental” publicado na *Malasartes* e assinado por Paulo Herkenhoff, Ivens Machado e Anna Bella Geiger.

Em consonância com a reivindicação de Brito, tanto Anna Bella Geiger, quanto Ivens Machado e Paulo Herkenhoff cobravam do MAM um posicionamento claro e a definição de uma política cultural. Nesse sentido, Geiger questiona “qual estaria sendo realmente a posição do

²⁰¹ Para uma análise abrangente dessas duas experiências ver LOPES, 2013

MAM quanto a essa ‘alternativa?’” e cobra do Museu “uma conceituação que deixasse claro em que se baseia o seu critério de atuação, de contemporaneidade” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p. 25). Do mesmo modo, Paulo Herkenhoff enfatiza a importância de “constatar se a abertura da ‘Área Experimental’ representa uma atitude no sentido de apoio à ‘experimentação’ ou de tentativa de uma recuperação e neutralização da atividade contemporânea” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p. 27). Já para Ivens Machado estava claro que a existência de uma “política cultural não cristalizada” viabilizava no MAM “uma indisfarçável tendência para minimizar a importância de novas linguagens, dissolvendo assim os possíveis impactos que poderiam perturbar” seu ambíguo perfil institucional (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p. 26).

Além da reivindicação de uma postura clara e profissional da Instituição, nesse texto, os artistas enfatizam que a Área Experimental era, sobretudo, uma conquista política e institucional, dos artistas visuais. Desse modo, as presenças de Brito e Vergara, assim como Caldas e Meireles, na Comissão Cultural do MAM, expressavam uma clara tentativa dos artistas contemporâneos tomarem parte ativa nas definições, reformulações e rumos do principal museu de arte do Rio de Janeiro e um dos principais museus do Brasil. Nesse sentido, como pontua Paulo Herkenhoff, a Área Experimental seria decorrência de um “momento em que a produção contemporânea de arte, pelo seu peso e seriedade de questões colocadas, forçava algum tipo de resposta do circuito de arte” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p. 27). Na avaliação de Herkenhoff

A ‘Área Experimental’ também uma consequência na relação entre muitos artistas. Serviu de elemento aglutinador e aprofundou contatos que não se resumiram ao número restrito de expositores. Assim, juntamente com outros fatores, **impulsiona a política da arte e testa nos artistas a sua consciência de arte como uma atividade social** (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p. 27. *Grifos nossos*).

Percebe-se como a Área Experimental foi também o resultado das pressões exercidas pela frente contemporânea e como no contexto de sociabilidade artística contemporânea, política e arte estavam imbricadas. Nesse sentido, o “ser artista contemporâneo”, identidade que começava a se constituir, estava associado à uma atuação crítica e propositiva frente aos processos e instâncias de institucionalização de seus trabalhos. Não por acaso, Ivens Machado terminava sua análise convocando os artistas a efetivarem “alguma tipo de ação coletiva e individual” para que “essa conquista não venha a ser diluída” e lembrava que “convencionou-se que artistas falam pela sua obra, mas certos campos de ação exigem outras respostas” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 1976, p.26).

A partir das experiências da Comissão de Planejamento Cultural do MAM e da instalação da Área Experimental ficou evidente que assegurar a presença de obras experimentais e a

representação artística em uma comissão cultural de caráter consultivo, logo sem poder decisório, apesar de ser uma importante conquista, não seriam suficientes para implementar uma efetiva reformulação do âmbito institucional. Como enfatizou Ivens Machado, “certos campos de ação exigem outras respostas”.

Esse outro tipo de resposta vinha sendo ventilada em diversos texto e posicionamentos presentes no contexto de sociabilidade artística contemporânea, muitos dos quais foram discutidos no capítulo três dessa pesquisa, e se expressou concretamente na tentativa de reformulação institucional firmada na política cultural proposta por Ronaldo Brito para o MAM. Como discutido, estava claro para o crítico, que para fazer frente ao mercado e interferir concretamente no circuito era fundamental a definição e implementação de uma política cultural que tivesse como ênfase o estímulo e a difusão da produção experimental, a qual por está comprometida “com uma crítica a todo o sistema de arte”, trazia “implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema”.

Como vimos anteriormente, em nenhuma das experiências aqui analisadas foi possível identificar um posicionamento ideológico combativo à estrutura institucional vigente. Muito pelo contrário, sempre buscaram, explicitar os limites, inadequações, conservadorismo e fragilidades dos museus e galerias, e pressionar “por fora” para que processos de reformulação e amadurecimento institucional fossem realizados. Nesse sentido, se por um lado, como discutido anteriormente, as estratégias voltadas para o estabelecimento de um contexto para arte contemporânea inegavelmente contribuíram para ampliar a presença pública, o interesse e a circulação das reflexões e produções associadas às linguagens contemporâneas e de seus agentes, por outro, como denunciam o caráter efêmero e a limitada inserção social dessas iniciativas, por mais críticas e agressivas que fossem suas atuações, não teriam meios materiais e financeiros de operar as estruturações e reformulações que se faziam necessárias.

Essa limitação, não por acaso, já vinha sendo apontada em textos, que direta ou indiretamente, evidenciavam que sem um circuito de arte amadurecido, dificilmente uma ‘outra via’, poderia existir, tencionar e contribuir para transformações e avanços do circuito como um todo. Do mesmo modo, a experiência da Comissão Cultural e da instalação do Área Experimental, demonstrou que no interior de instituições privadas, mesmo aquelas de interesse público como era o caso do MAM, não seria tão fácil assegurar um espaço para a produção contemporânea, atuar criticamente e opor resistência as novas estruturas e formatos econômicos e culturais que vinham se consolidando no meio das artes visuais.

É justamente nesse momento que o Estado autoritário, como demonstrado nos capítulo 1 e 2, abre a possibilidade para que agentes do meio das artes visuais pudessem atuar, inclusive ocupando postos decisórios, em instituições e órgãos culturais. Diante desse quadro, ao longo da

redemocratização, vai se fortalecendo a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições culturais ‘oficiais’ – instancias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria o desenvolvimento e implementação de políticas culturais para as artes visuais, mas também forneceria os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea.

Desse modo, a partir de 1975, começa a se fortalecer a associação da atuação institucional com os esforços de reformulação do sistema de arte, culminando no desenvolvimento de uma nova estratégia de interferência no âmbito das artes visuais: o ativismo institucional²⁰². Por meio do qual, mais do que criar um contexto, os artistas buscaram assegurar a institucionalização da arte contemporânea, como demonstraremos a seguir.

²⁰² Esse conceito foi desenvolvido no capítulo 3 dessa pesquisa.

Referências

Livros

BITTENCOURT, Francisco. “O artista plástico, esse fantasma”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 26 de Dezembro de 1978. LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 442-448.

BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. *Tribuna de Notícias*, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1979. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt/Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 232-235.

BITTENCOURT, Francisco. *Malasartes*. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 15 out. 1975. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 173-174.

BITTENCOURT, Francisco. O espaço dos Museus. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 23 abr. 1975. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 118-119.

CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) Espaço N.O., Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

JAREMTCHUK, Dária. “MAC do Zanini: o museu crítico do museu”. IN: OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (Orgs.) *Instituições da arte*, Porto Alegre, Zouk, 2012, p. 69-86.

LOPES, Fernanda. A Escola Brasil: e o Ensino de Arte. In: _____ A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 194-206.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PECCININI, Daisy (Org.) *Arte novos meios: Multimeios: Brasil 70/80*. 2ª edição. São Paulo: FAAP, 2010. [Edição Fac-simile do catalogo de exposição publicado originalmente pela FAAP em 1985].

Teses e Dissertações

ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

FABRES, Paola Mayer. Do Sul: o caso *Nervo Óptico*. In: FABRES, Paola Mayer. **Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, agentes e cenários**. 2015. 333f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. p. 151-217.

JATOBÁ, Annamaria da Rocha. **Leituras jornalísticas e estéticas do suplemento cultural CONTEXTO**. 1989. 211f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de arte Brasil, depois dos dois pontos** – uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012.

SANTOS, André Andrade dos. O projeto político pedagógico da escola de música Villa Lobos. 2000. 64f. (Monografia). Centro de Letras e Artes. Curso de Educação Artística (Hab. Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

Revistas e Jornais

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

BRITO, Ronaldo. Malasartes: um depoimento pessoal. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, p.. 53-54, ago. 1983.

CONTEXTO Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 29 set. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 04 jun. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 10 set. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 11 jun. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 12 nov. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 13 ago. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 14 mai. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 19 fev. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 23 out. 1977.

CORRÊA, Patrícia. Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, s/d, pp. 74-83.

D'HORTA, Arnaldo Pedrosa. Da arte e da técnica. O Estado de S. Paulo, 14 dez. 1973.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF. Sala Experimental *Malasartes*. Rio de Janeiro, no. 3, Abr.- Jun. 1976, p. 25-27.

GURGEL, Tarcísio. Acabou o marasmo. *A República*, Natal, 24 out. 1976, Suplemento cultural *Contexto*, p. 11.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 2, dez.-jan.-fev. 1976.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Editorial n. 1. Rio de Janeiro: Imprinta, set/out/nov 1975.

MEDEIROS, Jota; FERNANDES, Anchieta. CAMBIU – Informações Nordestinas. *A República*, Natal, 23 out. 1977, Suplemento cultural *Contexto*, p. 14.

MEDEIROS, Jota. Copyart (Arte/Cópia), *A República*, Natal 29 out. 1978, Suplemento Cultural *Contexto*, p. 20.

MORAIS, Frederico. 'Nervo Óptico': entre o museu e o mercado. *O Globo*. Rio de Janeiro. 10 nov. 1977. Artes Plásticas.

PONTUAL, Roberto. Sistema da Arte em Questão. O que fazer?. Revista **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 8, fev. 1978, p. 51-55.

RESENDE, José (1975). A formação do artista no Brasil. Revista **Ars**, São Paulo, ECA/USP, v. 3, n. 5, p. 22-29, jan. 2005.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil na década de 1970. In: **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis. p. 219-230.

_____. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **ARS**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 174-199, jun. 2017.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio. O Boom, o pós-boom e o dis-boom. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 200, p. 25-28, 3 set. 1976.

ZILIO, Carlos; VERGARA, Carlos; GERCHMAN, Rubens; CALDAS, Waltércio. "Malasartes" vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1975. p.35.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976.

Documentos

CENTRO CULTURAL PAUBRASIL. Apresentação. Documento Mimeografado. 1º Natal, 21 de dezembro de 1980. Arquivo Jota Medeiros.

NERVO ÓPTICO. Manifesto. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dezembro de 1976. In: CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) Espaço N.O., Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 61-62.

Catálogos

Entrevistas e Depoimentos

AQUINO, Adriano de. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em 17 de setembro de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 117-126.

BARCELLOS, Vera Chaves. Entrevista à Paola Mayer Fabres. Realizada em 11 de abril de 2014, na Fundação Vera Chaves Barcellos, localizado em Viamão/RS. In: FABRES, Paola Mayer. **Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, agentes e cenários**. 2015. 333f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. p. 246-254.

DARIANO, Clóvis. Entrevista à Paola Mayer Fabres. Realizada nos dias 6 de maio e 22 de dezembro de 2014, no estúdio do artista no bairro Cidade Baixa de Porto Alegre. In: FABRES, Paola Mayer. **Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, agentes e cenários**. 2015. 333f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. p. 267-277.

LANES, Telmo. Entrevista à Paola Mayer Fabres. Realizada em 26 de fevereiro de 2015, no estabelecimento comercial Café Cantante de Porto Alegre. In: FABRES, Paola Mayer. **Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, agentes e cenários**. 2015. 333f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. p. 278-287.

LISBOA, Unhandeijara. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto com nos dias 01 e 02 de dezembro de 2015 na residência do artista em João Pessoa.

MEDEIROS, Jota. Entrevista à Annamaria Jatobá. Realizada em março de 1987 na cidade de Natal. In: JATOBÁ, Annamaria da Rocha. **Leituras jornalísticas e estéticas do suplemento cultural CONTEXTO**. 1989. 211f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. p.193-201.

MEDEIROS, Jota. Entrevista realizada no período de 14 a 17 de junho de 2016 no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

MEDEIROS, Jota. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 26 e 27 de novembro no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

SILVA, F Alves. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 28 e 29 de novembro de 2015 no ateliê do artistas em Natal.

VERGARA, Carlos. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em 14 de outubro de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 127-133.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento. In: TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zílio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.

ZÍLIO, Carlos. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada no dia 01 de fevereiro de 2018, na residência no artista, no bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

GERCHAM, Rubens. Entrevista a Roberto Magalhães. GERCHMAN, Clara (Org.) Rubens Gerchman: o rei do mal gosto. São Paulo: J.J. Carol, 2013. P.75-90.

O ativismo institucional em ação

obrigou com que/a gente fazia o trabalho, escrevia o texto e levava no jornal, quer dizer, a gente fazia tudo.[...] a gente tinha que fazer o trabalho e criar o contexto pro trabalho não ficar oco, perdido do espaço, então a criação do contexto/nós não estamos sozinhos. [...] As aproximações foram feitas por essa vontade de criar um contexto onde o trabalho da gente pudesse crescer

Carlos Vergara

5.1 Em busca da institucionalização da arte contemporânea

Em consonância com as ações de aproximação do campo cultural politizado que vinham sendo empreendidas pela gestão do general-presidente Geisel desde 1974²⁰³, o reconhecido diretor teatral, com trajetória de militância junto ao CPC e ex redator no Jornal do Brasil, Paulo Afonso Grisolli foi convidado por Floriano Peixoto Faria Lima, governador do recém criado Estado do Rio de Janeiro, para assumir a chefia do Departamento de Cultura (1975 a 1979).

A nomeação de Grisolli pode ser considerada um espelhamento, no âmbito das políticas estaduais, das estratégias de aproximação do campo cultural politizado implementadas no âmbito federal. A presença de um nome respeitado na oposição cultural chefiando o Departamento de Cultura, além da credibilidade que imprimia ao processo de transição política, possibilitaria ao recém instituído governo do Estado do Rio de Janeiro se aproximar dos setores artísticos e intelectuais do campo cultural politizado. Como vimos nas gestões de Roberto Parreira na Funarte, de Roberto Farias na Embrafilme e de Orlando Miranda no Serviço Nacional de Teatro²⁰⁴, também Grisolli teve certa margem de autonomia para implementar uma reformulação institucional e pode montar uma equipe com nomes representativos do meio cultural.

O maestro e compositor Aylton Escobar (1975-1979) foi convidado para dirigir a Escola Estadual de Música. Sob sua gestão, além da reformulação conceitual, “a escola sofreu uma grande reformulação física e institucional. Recebeu a denominação atual [Escola de Música Villa-Lobos] e iniciou uma atualização geral do ensino, incorporando as metodologias que mais inovaram o panorama musical da época” (SANTOS, 2000, p. 49). Para a direção da Escola de Teatro Martins Pena foi nomeado o bailarino e coreógrafo Klauss Vianna. Assim como Escobar, Vianna também mudou o nome da escola, que passou a se chamar Escola Livre de Teatro Martins Pena, e fez uma ampla reformulação conceitual e pedagógica (MICHALSKI, 1975)²⁰⁵, como explica Vianna na entrevista concedida à Ida Flores Dias em dezembro de 1976

Assumi as funções em início de 76 e propus uma reformulação em tudo. A primeira providência foi eliminar o vestibular [...] A nossa proposta seria um Curso Livre, em que os candidatos a ator teriam suas primeiras indagações a respeito de sua percepção, seu corpo, seu espaço, seu teatro, seu som. Partindo do princípio de que teatro, para mim, é antes de tudo um ato de vida [...] Após a primeira fase, do Núcleo Básico [...] o aluno passa a frequentar o Núcleo de Complementação [...] com matérias que vão desde Oficinas do Corpo (anatomia, expressão corporal, teoria do movimento, improvises).

²⁰³ Para uma discussão sobre os mecanismos políticos e institucionais que viabilizaram a inserção de agentes do campo cultural politizado nos aparelhos de Estado ao longo da redemocratização ver capítulos 1 e 2 dessa pesquisa. Já para uma análise do campo das artes visuais nesse momento ver o capítulo 3.

²⁰⁴ A esse respeito, ver capítulo 1 e 2

²⁰⁵ A carta de contratação, o relatório de atividades e outros documentos podem ser acessados em [http://www.klaussvianna.art.br/obra_detalhes.asp?id_evento=190#\[showDet\]127](http://www.klaussvianna.art.br/obra_detalhes.asp?id_evento=190#[showDet]127)

Oficinas de Som (dicção, laboratórios de som, música para teatro etc.) passando por matérias teóricas, como História do Teatro, Iluminação, Teatro de Bonecos, Criação de Personagem. Com a bagagem adquirida [...] podem se inscrever no Núcleo de Pesquisa [...] Seminários de Dramaturgia complementarão esse Núcleo. [...] paralelamente às atividades da escola, grupos de alunos poderão apresentar projetos para desenvolverem durante o período letivo, com apresentação do resultado, no final de ano. Professores e diretores também poderão apresentar seus projetos (VIANNA, 1976 *abud* DIAS, 1976).

No caso das artes visuais a indicação de um nome para assumir a gestão do Instituto de Belas Artes demorou mais um pouco. Em 23 de abril de 1975, em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, o crítico Francisco Bittencourt²⁰⁶ se recente “na verdade, as artes plásticas estão parecendo o ‘primo pobre’ no painel cultural que está se esboçando na administração do novo estado. Fala-se muito em música e em teatro e quase nada em artes plásticas”. E se dirigindo ao recém-empossado diretor do Departamento de Cultura, apela “depositamos a esperança de que sacuda o ambiente e dê as condições necessárias para a criatividade aberta e livre dos jovens artistas plásticos de real valor dessa cidade e do estado do Rio de Janeiro” (BITTENCOURT, 2016, p. 118).

Quase um ano depois, em 12 de abril de 1976, Bittencourt²⁰⁷ anuncia que a Escola de Artes Visuais, vinculada ao Ineat (Instituto Estadual das Escolas de Arte), já estava em funcionamento no Parque Lage. Na avaliação do crítico era “inegável que foi instaurada uma mentalidade contemporânea de programação”. e como ponto alto, destacava “a contratação de professores em dia com o que está acontecendo no mundo das artes” (BITTENCOURT, 2016, p.236).

O responsável pela instauração de uma mentalidade contemporânea no Parque Lage foi Rubens Gerchman. A nomeação do artista para dirigir o Instituto de Belas Artes completava o quadro de especialistas do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e asseguraria que a renovação que já vinha sendo implementada nos demais segmentos se estendesse ao âmbito das artes visuais. A gestão de Rubens Gerchman à frente da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, onde permaneceria como diretor de agosto de 1975 a março de 1979²⁰⁸, pode ser considerada uma das primeiras expressões do ativismo institucional. E como tal, a presença institucional de Gerchman, pode ser compreendida com uma estratégia para por um lado,

²⁰⁶ Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. O espaço dos Museus. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 23 abr. 1975. *Apud* LOPES; PREDEBON, 2016. p. 118-119.

²⁰⁷ Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. *Apud* LOPES; PREDEBON, 2016. p. 235-237.

²⁰⁸ Sobre a gestão do Rubens Gerchman ver os depoimentos “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. O projeto de pesquisa e entrevistas “teve como meta ampliar o acervo histórico e documental sobre o pensamento pedagógico que norteou a fundação da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage em 1975, no Rio de Janeiro, pelo artista Rubens Gerchman. Ver: <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>>

instituir, a partir das políticas de Estado e no interior de suas instituições, um espaço para a arte contemporânea (circulação, produção, formação e reflexão) e, por outro, interferir, direta ou indiretamente, no circuito já constituído (museus, galerias, mercado), como demonstraremos a seguir.

Em entrevista concedida em 2006 à Fábio Magalhães, Gerchman comenta o convite para dirigir o Instituto Nacional de Belas Artes

[...] O Paulo Afonso Grizolli, que era um autor de teatro importante, tropicalista, e cuja peça, *Onde Canta o Sabiá*, tinha feito um enorme sucesso, foi designado diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e me chamou para dirigir a escola de artes plásticas. Ele me informou que também havia convidado o maestro Aylton Escobar para a escola de música e o coreógrafo Klauss Vianna para a escola de dança. Eu pedi um tempo para decidir. **Estava recém-chegado dos Estados Unidos** e disse a ele que não era o meu perfil e que não queria me meter em atividades pedagógicas. **Ao mesmo tempo, eu sentia enorme necessidade de abrir espaços para discutir arte e refletir sobre questões culturais.** Indeciso com o convite, comentei com Lina Bo Bardi se deveria ou não aceitar, e ela imediatamente me disse: “Aceite! E, se achar que deve sair, você pede demissão.” **Então redigimos, juntos, uma carta de demissão, que estava sempre no meu bolso, assinada e pronta para ser entregue, a qualquer momento. E assim eu dirigi a escola, por muitos anos, de agosto de 1975 a março de 1979. Foi uma experiência muito rica.** Adotamos uma postura aberta, “sobre bases antropológicas”, como dizia a Lina [Bo Bardi] (GERCHMAN, 2013, p. 86-87. Grifos nossos)

Sobre o fato do Gerchman manter “a carta de demissão, [...] sempre no meu bolso, assinada e pronta para ser entregue, a qualquer momento”, a análise do crítico Wilson Coutinho, em texto escrito em 1989 sobre a Escola de Artes Visuais²⁰⁹, sintetiza bem a situação de ambiguidade, os dilemas éticos e a tensão vivida pelos artistas ao longo da redemocratização

“[...] Geisel mantinha, naquela época, uma tensão permanente, embora não explícita, em todo corpo social. Mordia e soprava. Ser artista naquele período era tráfegar na circulação desta alta tensão e oportunisticamente buscar espaços onde infiltrar seu trabalho, revitalizar os campos adormecidos da cultura, estimular a investigação que afugentava a norma paralisante. Espaço político tênue e movediço, cabia ao artista pavimentá-lo positivamente para um futuro que não sabia onde estava e nem quanto tempo iria levar para vê-lo esboçado no horizonte. Os artistas que durante o final dos anos 1960 e começo dos 1970 haviam transformado a rua no habitat mais privilegiado para uma crítica contundente [...] **a transição, em certo sentido, levava-os de volta às galerias e, sinal dos tempos, à Funarte – a outra bem menos conhecida criação de Geisel [...]**” (COUTINHO, 2008, p. 283. Grifos nossos)

²⁰⁹ Originalmente publicado em COUTINHO, Wilson. O jardim de oposição. In: _____ Gerchman. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

No entanto, mais do que agir oportunisticamente, como propõe Coutinho, se tratava de agir estrategicamente. Não só nas artes visuais mas, como é possível perceber nas reformulações realizadas por Escobar e Vianna, nos diversos segmentos do campo cultural. No caso das artes visuais, como vimos nos casos aqui discutidos, agir estrategicamente estava diretamente relacionado com a necessidade de assegurar um contexto para a arte contemporânea e seus agentes. Evidente que para implementar uma efetiva reformulação no âmbito institucional era preciso ocupar postos decisórios, definir políticas de atuação, perfis institucionais e acomodar interesses artísticos, políticos e institucionais. E a estratégia possível para viabilizar as transformações que efetivamente asseguraria uma espaço para a arte contemporânea foi condensada na forma do ativismo institucional. Por meio dessa estratégia, diversos agentes do meio das visuais, muitos dos quais já vinham intervindo no circuito, buscaram impactar diretamente no processo de reformulação institucional iniciado durante a transição política e assegurar não apenas um espaço, mas também abrir espaço nas políticas culturais do estado para a arte contemporânea, como é possível perceber nos posicionamentos de Rubens Gerchman como diretor da EAV, no conceito pedagógico e no formato institucional adotado pela escola.

Para Tunga, amigo próximo do artista, a experiência de Gerchman em Nova Iorque²¹⁰, teria sido determinante para a definição do perfil institucional da Escola

eu acho que a efervescência de Nova Iorque era um lugar fascinante para os artistas, porque parecia ser uma capital do mundo naquele momento. Então levou muita gente para se congregar lá [...] na elaboração do projeto do Parque Lage, por exemplo, [...] de certo foi determinante, porque ele tinha um modelo de escola bastante livre em Nova Iorque, que serviu como paradigma para ele trazer e adequar esse modelo, que seria importante, ele não trouxe o modelo, ele pensou a partir daquele modelo, a possibilidade de fazer uma coisa mais ampla, mais livre aqui, e mais adequada aqui²¹¹

Se a experiência em Nova Iorque, como propõe Tunga, forneceu à Rubens Gerchman um ponto de partida paradigmático, o depoimento do artista Carlos Vergara nos ajuda a pensar como esse “modelo” foi “adequado” a realidade brasileira. Para Vergara, a presença de Gerchman na EAV se inseria nos esforços “de criação de um contexto para o nosso trabalho, então não é uma coisa – oh que generosidade grande e tal. Não, **é uma visão inteligente de que você precisa de**

²¹⁰ Rubens Gerchman é contemplado em 1967 com o prêmio de viagem ao exterior no 16º Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Esse prêmio lhe possibilita viajar para Nova Iorque, onde permanece entre 1968 e 1972. Em 1978 volta para os Estados Unidos, dessa vez com os recursos da bolsa da Fundação John Simon Guggenheim. Sobre as experiências de Gerchman em Nova Iorque ver pesquisa de Dária Jaremtchuk.....

²¹¹ TUNGA. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018.

contexto para o teu trabalho repercutir”²¹². Em consonância com Vergara, Carlos Zílio considera que os debates travados no contexto da *Malasartes* foram importantes para Gerchman formular uma proposta de ensino e formação ainda hoje coerente com a cena artística carioca

ele criou uma descontinuidade, abriu um novo modelo. E esse novo modelo vem através do tempo resistindo a todas as intempéries, agora por exemplo, em uma crise fenomenal, mas a escola tem sempre conseguido, a escola de artes visuais, tem sempre conseguido se adaptar e dar a volta por cima, encontrar saídas, espero que continue. (ZILIO, 2018, entrevista)

Nesse ponto, cabe lembrar, que um ano após o encerramento da Escola Brasil; José Resende e Luiz Paulo Baravelli, dois de seus fundadores, participaram da concepção da *Malasartes* (1975-1976). Certamente as experiências acumulada com a formulação e gestão da Escola Brasil; seus pressupostos conceituais e pedagógicos, bem como os limites e falhas dessa proposta de alguma maneira foram problematizados no contexto produtivo da revista e juntamente com os demais debates de algum modo repercutiram na formulação da EVA.

Deve-se considerar também que nas estratégias aqui discutidas as tentativas de construir um contexto para a arte contemporânea sempre vinham articuladas à uma preocupação com os aspectos da formação do artista. As vezes de maneira indireta, caso da revista *Malasartes* e do suplemento cultural *CONTEXTO*, outras de maneira mais direta, caso do Espaço N.O. e do Centro cultural PAUBRASIL, os quais sempre procuraram inserir em suas programações cursos, palestras, seminários. Ainda nesse sentido, cabe recordar que – muito embora na entrevista concedida à Fábio Magalhaes, Gerchman argumente que, a princípio não queria se “meter com atividades pedagógicas” – quando de sua participação na mesa de artes visuais do Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, em abril de 1975, o artista relacionou o reduzido número de pesquisas e produção de conhecimento em torno da história da arte brasileira e da produção artística contemporânea, com a problemática do provincianismo e da dependência cultural²¹³. Ou seja, estava implícita na sua formulação a urgência de se constituir instituições de pesquisa e formação em artes visuais.

A partir do exposto é razoável considerar que muito embora a EAV não possa ser pensada como uma continuação ou ‘evolução’ da experiência Escola Brasil; sem dúvida faz parte dos mesmo esforços de se criar um ambiente formativo mais adequado à produção contemporânea. Nesse sentido, considerando a reformulação empreendida, o compromisso com o desenvolvimento de um conceito e método pedagógicos adequados às práticas artísticas

²¹² VERGARA, Carlos. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em: < <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>>. Acesso fev. 2018. Grifos nossos.

²¹³ Ver capítulo 1 dessa pesquisa

contemporâneas e o fato da EVA está vinculada ao INEART – Instituto Estadual de Escolas de Artes – subordinado ao Departamento de Cultura do Estado, e de possuir como “um dos traços mais marcantes [...] sua abertura para realização de programas significativos dentro do panorama cultural do Estado” (NEIVA, 1978, p. 50), propomos que a presença do Rubens Gerchman na gestão da EAV pode ser considerada um ativismo institucional e como tal buscou institucionalizar, na política educacional estadual, um formato de ensino e formação em artes visuais mais adequado às práticas contemporâneas.

Fundamentalmente comprometido com a produção e a condição do artista na contemporaneidade, Gerchman converte o antigo Instituto de Belas Artes – com ênfase na observação, continuidade e repetição – na Escola de Artes Visuais, um espaço que tinha na experimentação, na integração entre teoria e prática, no convívio e formação interdisciplinar o principal método pedagógico para a produção, aprimoramento e reflexão em arte contemporânea. A ideia, declara Gerchman à Wilson Coutinho em 1978, era “propiciar vivência com artistas e também equipar o aluno com uma visão do que seja arte contemporânea” (COUTINHO, 2008, p. 286).

Na tentativa de formular um método pedagógico mais adequado às práticas contemporâneas, Gerchman se debruça sobre o problema da especificidade do processo produtivo-criativo nas artes visuais, condensando-o no conceito de *lazer-criativo*, o lazer como método pedagógico. Como destaca Wilson Coutinho, Gerchman, propunha

É uma ideia estratégica de lazer. **“O primeiro problema do artista” – dizia [Gerchman] – “é trabalhar em cima do lazer criativo. Não colocar terno e gravata e não precisar ir ao centro da cidade todos os dias. Por isto mesmo muita gente ainda acha que arte não é trabalho. Faço agora a minha antiga pergunta: que fazer com o lazer?** A Escola de Artes Visuais vai sofrer mudanças em sua estrutura, a começar pelo nome. Tínhamos aqui uma ilha teórica e várias outras que eram estúdios. Tudo estanque e compartimentado. As aulas ocorriam em horários simultâneos, os alunos mal se encontrando nos corredores.” (COUTINHO, 2008, p. 285)

A associação do lazer ao processo criativo, entendido, por sua vez como fundamentalmente experimental, fundamentará o formato e método pedagógico radicais que a Escola assumirá. Lembrada ainda hoje como uma espécie de ilha de liberdade, como um jardim de oposição, o período Gerchman, foi marcado por grande liberdade, festividade, convívio, trocas afetivas e criativas entre artistas visuais, atores, músicos, poetas, escritores, intelectuais, dançarinos, cineastas. O depoimento de Luiz Ernesto, artista, que foi aluno à época e posteriormente passou a atuar como professor da EAV, nos ajuda a compreender o clima na Escola

porque você imagina, setenta e cinco era época de ditadura militar, era governo Geisel, então a existência dessa escola num momento de ditadura era uma anomalia, era uma coisa absolutamente imprevisível, porque essa escola era uma espécie de ilha de liberdade, cercada de repressão, da porta pra fora você tinha uma ditadura, e aqui dentro você tinha uma escola que tudo podia acontecer, **então a ideia de escola livre não era só no sentido de que qualquer um podia entrar [...] mas era livre também no sentido de manifestação, de criação, porque era um período de repressão, de censura.** Na saída da escola havia sempre um carro da polícia, da PM. Ficava aí vinte e quatro horas por dia e as vezes revistava alunos, então isso aqui era um lugar completamente inusitado nesse ambiente de repressão e de censura política²¹⁴

A despeito da precariedade institucional, financeira e material, a gestão de Gerchman – que nunca atuara como professor nem tampouco como gestor educacional – foi beneficiada pela rede de sociabilidade artística contemporânea, cujos integrantes foram acionados para orientar oficinas. Na apresentação da mostra *Espaço Lúdico* de Hélio Eichbauer em 1976, Gerchman escreveu “quando concebi a nova Escala de Artes Visuais, pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, onde a informação pode fluir constantemente, modificando e reorientando as diversas áreas do conhecimento. Formou-se então uma equipe para a realização dessa tarefa” (GERCHMAN *apud* NEIVA, 1978, p. 50). O depoimento do Tunga nos ajuda a compreender como foi viabilizada essa equipe interdisciplinar e como o contexto de sociabilidade artística contemporâneo carioca era reduzido naquele momento

E o Rubens chega com esse projeto, e surpreende todo mundo porque ele ocupa um lugar que era uma escola acadêmica, (...) **E ele traz uma novidade eufórica, e convoca todo mundo que estava em volta.** E quem era todo mundo? Eram as melhores cabeças que estavam querendo se concentrar, querendo uma transformação, então tinha gente de teatro, gente de dança, tinha gente de desenho, gente de pintura, e gente que estava querendo uma transformação, e esse Rubens é mais um deles (...) ²¹⁵

Essas parcerias foram decisivas para a excelência e a efetivação do caráter interdisciplinar e experimental do programa estabelecido na EAV. Oficina de Fotografia, orientada por Celso Guimarães e Roberto Maia; Artes do Fogo, por Celeida Tostes; Caracterização com Alexandre Trik; Marcos Flaksmann e Gastão Manoel de Magalhães na oficina de Cenografia; Cotidiano e Expressão orientada pelo próprio Gerchman; 2D/Desenho com Roberto Magalhães; Gravura em Metal com Isabel Pons e Ivonne Cavalcanti; Jornal/Revista orientada por Marly Bastos; Litografia com Antonio Grosso e Susan L’Engle; Matrizes/Moldagens com Jaime Sampaio; Oficinema com Sérgio Santeiro; Hélio Eichbauer com a Pluridimensional; Projeto Gráfico com Túlio

²¹⁴ ERNESTO, Luiz. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018. Grifos nossos.

²¹⁵ TUNGA. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018.

Mariante; Serigrafia, fotográfico com Maria Carmem Albanez; Serigrafia, recortes com Dionísio Del Santo; Técnicas e Materiais com Lygia Pape e Eduardo Sued; Vestuário com Rosa Magalhães; Xilogravura com Esther Neugroschel, Gravura em Metal com Gianguido Bonfanti; Joaquim Tenreiro para orientar a oficina de ensino do móvel (NEIVA, 1978; COUTINHO, 2008).

Além das oficinas, Gerchman convidava intelectuais para ministrarem cursos. Caso de Lélia González com o curso de extensão “A arte negra no Brasil”, do psicanalista M.D. Magno para discutir pensamento Jacques Lacan e de Heloisa Buarque e Cacaso com poesia marginal (NEIVA, 1978; COUTINHO, 2008). Ainda na entrevista à Fábio Magalhães, o artista relembra o período que esteve na gestão da EAV

A escola fez a exposição retrospectiva²¹⁶, das maquetes dos cenários de Hélio Eichbauer. Inclusive dos cenários de *O Rei da Vela*. A montagem foi feita pela Lina [Bo Bardi], que passou a ser uma espécie de conselheira. Os principais artistas e críticos passaram a frequentar a EAV do Parque Lage. Luís Felipe Noé artista argentino, quando vinha ao Rio passava por lá. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Roberto da Matta, estavam sempre presentes. Organizamos espetáculos inovadores, inclusive de música, como o *Verão a Mil*, com Caetano Veloso, Jards Macalé, Milton Nascimento, Gilberto Gil. Os espetáculos eram organizados em conjunto com os “poetas de mimeógrafo”. O Xico Chaves fazia parte desse grupo, o Bernardo Vilhena, também. A EAV transformou-se num espaço aberto, dinâmico, multidisciplinar. Lançamos o jornal *Lampião Gay*. Abrimos espaço para expressões que estavam reprimidas pela ditadura e sofremos as consequências (GERCHMAN, 2013, p. 86-87)

A diversidade das oficinas ministradas evidenciam o enfoque interdisciplinar do programa, o esforço em efetivamente conectar as artes visuais com segmentos como o teatro, a música, o design, cinema, etc. Aqui é importante considerar que nesse momento, o artista plástico associado às linguagens contemporâneas estava inserido em um sistema de atuação profissional ampliado e desenvolvia variadas atividades em áreas afins. Trabalhavam com design gráfico, faziam direção de arte, capas de discos, cenografia, fotografia, ilustrações, atuavam em agências de publicidade, em redações de jornais e revistas. O Hélio Oiticica fez o cenário do show e a capa do disco *Legal* (1970) da Gal Costa; Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso fizeram o cenário do show e a capa do disco *Fa-Tal Gal a Todo Vapor* (1971) também da Gal Costa. O Rubens Gerchman fez a capa e o cenário do primeiro disco do Ney Matogrosso, o *Água do céu pássaro* (1975)²¹⁷ e também a capa do emblemático *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) disco lançado

²¹⁶ Sobre a mostra Espaço Lúdico ver: BITTENCOURT, Francisco. Hélio Eichbauer. Corpo e movimento participam da arte. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 21 nov. 1976. *Apud* LOPES; PREDEBON, 2016. p. 285-293.

²¹⁷ Ver entrevista de Ney Matogrosso em MATOGROSSO, Ney. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018.

por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé - acompanhados dos poetas Capinam e Torquato Neto, e do maestro Rogério Duprat.

Para Rubens Gerchman as fronteiras entre arte pura' e 'arte aplicada' sempre foi bastante frágil. O artista desde cedo frequentou a agência de publicidade do pai, algo que repercutiu tanto em sua produção como na sua futura atuação profissional. Inclusive, o primeiro trabalho do artista foi como diagramador da revista *Manchete*

Cresci visitando a agência de publicidade que meu pai formou e ficava vendo como funcionava a parte gráfica, observando os desenhistas. [...] Ele me obrigava a desenhar letras e só depois me liberava para jogar botão ou futebol. Na minha família, muitas pessoas eram ligadas à tipografia, eu também tinha um avô calígrafo. Comecei a trabalhar em litografia desde cedo. Quando entrei na Escola de Belas Artes, me interessei em trabalhar nas pedras e também trouxe para as artes plásticas um pouco desse mundo do preto e branco, que era a publicidade na época. Os primeiros quadros que fiz foram em preto e branco, porque assim eram os jornais. Sabia que se fizesse algo bom em preto e branco, quando fosse reduzido para ser publicado ficaria bom (GERCHMAN, 2013, p. 77-78).

A atuação em áreas afins acabava sendo a saída para que muitos artistas visuais conseguissem ter alguma estabilidade financeira e continuassem a produzir. Como lembra Gerchman

Vários artistas da minha geração – ao menos eu e outros como Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica e o Pedro Escosteguy – trabalhávamos. Experimentamos um pouco dessa coisa da sobrevivência. **Para fazer “arte pura” e livros de poesia, nós tínhamos de ter um trabalho fixo.** Comecei desenhando capas de revistas, diagramando fotonovelas [...] eu estava sempre dividido entre fazer uma grana e poder fazer minha arte. Desenhar capas de revista lá por 1964 foi minha experiência como jornalista [...] Eu tinha amigos poetas, convivi muito com poetas jovens, como Armando Freitas Filho, Mauro Gama, para os quais fiz as capas de seus livros. Era outro ramo do concretismo que tinha no Rio de Janeiro. Acabei transitando entre a legenda, a imagem e desenhar letras, à mão livre – experiência que tive por conta de meu pai criar alfabetos [...] Eu queria ter uma visão da realidade brasileira. Havia as histórias em quadrinhos, que todos nós líamos, do Antonio Dias, por exemplo, um excelente desenhista de histórias em quadrinhos. Já o Roberto Magalhães ganhava a vida fazendo rótulos de cachaça e ilustrações de bulas de remédios. O Vergara era químico, trabalhava na Petrobrás e foi o último a chegar ao grupo, dois anos depois. [...] A gente não queria fazer só uma coisa, só pintura, por exemplo. Arte não era uma profissão para nós, era um engajamento com a vida, uma opção de vida. Era uma coisa muito mais séria, mais visceral. Ninguém vendia nada, passamos mais de dez anos sem vender nada. Lembro o dia em que o Gilberto Chateaubriand entrou no ateliê e disse que havia acabado de comprar 30 desenhos do Vergara e soube que eu fazia uns objetos, queria comprar de mim. Eu estava com A Bela Lindonéia, um porta-retrato com flores de plástico, e falei que não queria vender aquilo. Ele se interessou também por uma pasta cheia de desenhos, mas falou que só

levaria a pasta se eu vendesse o porta-retrato também. Aí eu tive de ceder e a Lindonéia foi-se²¹⁸.

A partir do exposto é possível perceber como, nesse momento, muito embora o mercado de arte não assegurasse uma sobrevivência para os artistas visuais, eles tinham uma inserção profissional em áreas afins. Também é importante lembrar que, pelo menos, desde os anos 1960 a produção em artes visuais, vinha assumindo um caráter crescentemente intermídia, de modo que os artistas visuais transitavam por outros campos. Inclusive, cabe destacar, que a pouca abertura do mercado para as produções contemporâneas exigiu dos artistas uma postura mais ‘empreendedora’ em relação à própria produção. Como lembra Vergara, nesse momento, caberia ao próprio artista falar sobre o trabalho, trazê-lo para uma esfera pública, fazê-lo circular, enfim cuidar de todas as etapas de inscrição social de sua produção

obrigou com que/a gente fazia o trabalho, escrevia o texto e levava no jornal, quer dizer, a gente fazia tudo.[...] a gente tinha que fazer o trabalho e criar o contexto pro trabalho não ficar oco, perdido do espaço, então a criação do contexto/nós não estamos sozinhos. [...] As aproximações foram feitas por essa vontade de criar um contexto onde o trabalho da gente pudesse crescer²¹⁹

Portanto, essa carteira diversificada de oficinas que a EAV assegurava para o artista visual e oferecia para quem estivesse interessado em discutir arte um tipo de formação, experiência e diálogo com campos afins nos quais ele poderia atuar profissionalmente. Inclusive as oficinas de Cenografia, com Marcos Flaksman, e de Projetos Gráficos, com Tulio Mariante, visavam “objetivamente à profissionalização e tem alcançado esse objetivo graças à assimilação de ex-alunos pelos mercados artísticos específicos” (NEIVA, 1978, p. 49). Do mesmo modo, também proporcionava ao artista visual incursionar em áreas que poderiam potencializar o desenvolvimento de suas produções. Ou seja, se no antigo Instituto de Belas Artes o artista plástico era instrumentalizado tecnicamente para o exercício de sua ‘profissão’, na EAV o artista recebia um tipo de orientação que não só potencializava sua produção enquanto artista plástico, mas também lhe fornecia conhecimentos mínimos sobre áreas diretamente envolvidas na circulação de sua produção e lhe instrumentalizava para atuar no mercado de bens simbólicos.

Como discutido no começo desse capítulo a formação de uma identidade ‘artista contemporâneo’ estava diretamente associada a uma atitude de ação – a interferência dos artista

²¹⁸ Depoimento de Rubens Gerchman ao Conselho Editorial da *RevistaE* em 18 de novembro de 2005. Disponível em: < https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3607_ENCONTROS

²¹⁹ VERGARA, Carlos. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em: < <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>>. Acesso fev. 2018. Grifos nossos.

nos processos e nas esferas de institucionalização de sua produção – e a uma requalificação do político – o deslocamento do âmbito partidário e, conseqüentemente, dos instrumentos e formas de fazer política, para o sistema das artes visuais, percebido, nesse momento, como essencialmente ideológico e político. No caso da Escola de Artes Visuais essa requalificação do político se expressará na ideia de resistência atrelada ao conceito pedagógico e operativo da EAV. A esse respeito, o depoimento de Luiz Ernesto, que foi aluno da escola durante a gestão Gerchman, é elucidativo do que seria esse espaço de resistência instaurado na Escola

era uma espécie de resistência ao sistema (...) E então havia também uma/essa ideia, o Gerchman chamava a escola de espaço de resistência, **de vez em quando ele pregava umas etiquetas ai pelas paredes falando desse espaço, da resistência (...)** Eu não me lembro da escola ter tido nenhuma atitude ou projeto ou evento especificamente político, relacionado a ditadura militar, quer dizer, **eu acho que a resistência que a escola mostrava era artística, a arte é política em essência, então o que acontecia aqui era uma resistência pela arte, pela liberdade, pela criação,** pelas coisas que aconteciam aqui, mas não eram (...). É, eu acho que a resistência que a escola propunha **era uma resistência artística,** e não fazer movimentos contra ditadura, vamos pra rua, fazer passeata, talvez o evento, que não era uma questão só política, foi na época do incêndio do MAM, ai realmente houve uma manifestação enorme, os alunos foram todos pra lá com faixas, a gente passou uma tarde aqui escrevendo as faixas, preparando os cartazes, ai foi realmente uma manifestação, **mas era sempre no sentido da arte, então a resistência aqui eu acho que era no sentido da liberdade de criação, e isso se opunha a todo um ambiente político que havia, sem necessariamente, explicitamente fazer uma campanha contra** – vamos fazer manifestação política na rua – na época, o Gerchman e alguns professores tinham que ir lá explicar porque o filme tal passou, porque tal evento aconteceu, eram coisas pontuais, mas que não chegavam a ser realmente uma repressão a escola, ou uma invasão a escola. Isso realmente não aconteceu²²⁰

Ou seja, o aspecto da resistência estava relacionado com o empenho em assegurar um espaço de livre experimentação e vivência artística. Um ambiente no qual pudesse existir uma sociabilidade heterogênea, uma formação transdisciplinar em artes visuais e áreas afins. Também dizia respeito ao desejo de inscrever a produção contemporânea no processo social e lhe assegurar se não uma esfera, pelo menos um espaço público. De colocar a arte contemporânea e suas questões em perspectiva cultural, de fazê-la repercutir socialmente.

Essa ideia de resistência e foi objetificada no programa e no formato da escola. Em linhas gerais, a reformulação empreendida por Gerchman se estruturava em dois núcleo: um Depósito de Informação e um Centro Experimental de Artes Visuais. O primeiro núcleo atuaria como repositório de informação e permanente fonte de atualização sobre as artes visuais. Concentrava cursos teóricos livres, de curta duração, constantemente alterados e conectados às oficinas.

²²⁰ ERNESTO, Luiz. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018. Grifos nossos.

Prevista ainda a organização de um Centro de Documentação Brasileiro para a formação de um acervo de arte brasileira. O segundo núcleo, ofereceria cursos básicos, oficinas de experimentação e centro de lazer. Todas essas atividades, realizadas de maneira interconectada, alcançaria uma dimensão pública por meio de eventos, exposições, seminários, espetáculos, mostras (BITTENCOURT, 2016, p. 235-237). Em 1979 Rubens Gerchman deu um depoimento²²¹ avaliando sua gestão.

Imaginava-se um espaço aberto que acolhesse e incorporasse as novas tendências e o espraiar da arte contemporânea [...] novas técnicas exigidas pelo avançar da consciência plástica [...] por onde, sem dúvida, tem crescido a possibilidade e a responsabilidade do artista contemporâneo. A questão era construir esse espaço de possibilidades [...] com pouco, pouquíssimo, que nos foi dado, tornou-se possível reunir um belo acervo de intervenções sob a forma de oficinas, cursos, mostras, exposições, espetáculos, filmes [...] acreditamos ter ampliado a opção de trabalho nas artes para os que, iniciando-se, vieram buscar não tanto o saber codificado mas da gestação a um tempo da arte e do seu saber. Foi este período [...] fecundo em permitir que a Escola de Artes Visuais se tornasse, como queríamos, um espaço de emergência e um espaço de resistência (GERCHMAN, 1979 *apud* BITTENCOURT, 2016, p. 460-461. Grifos nossos.)

A partir desse depoimento é possível perceber como a atuação de Gerchman, desde o princípio, tinha um caráter estratégico e um objetivo claro: abrir espaço para a arte contemporânea. Por seu caráter representativo, pela radicalidade das reformulações implementadas e pelo fato, do artista, atuando estrategicamente em uma instituição estadual, conseguir efetivamente assegurar um espaço, ainda hoje em funcionamento, para a arte contemporânea, sua atuação pode ser considerada um ativismo institucional.

Desse modo, por meio de uma atuação institucional, Rubens Gerchman, reformulou conceitualmente, estruturalmente e pedagogicamente o antigo Instituto de Belas Artes convertendo-o em uma dinâmica Escola de Artes Visuais. O programa e o formato adotado pela EAV asseguraram a incorporação de “novas tendências e o espraiar da arte contemporânea”. Do mesmo modo, a escola, convertida em um “espaço de possibilidades”, se transformou, “como queríamos, um espaço de emergência e um espaço de resistência”, fundamentalmente comprometido com arte contemporânea e suas questões. Esse processo não foi uma tarefa fácil²²², no entanto, na medida que efetivamente forneceu respostas às reivindicações e

²²¹ O depoimento foi concedido à Francisco Bittencourt e Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979.

²²² As novas diretrizes e o a ênfase nos aspectos contemporâneos, obviamente, foi duramente criticada por alunos do antigo IBA. E, de acordo com Francisco Bittencourt, “houve de fato, contra os métodos de abertura e atualização de Gerchman, uma campanha sem tréguas movida pelos acadêmicos e reacionários do ensino” ver BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979. In: LOPES; PREDEBON,

questões que desde o início dos anos 1970 vinham sendo formuladas e amadurecidas no contexto de sociabilidade artística contemporâneo, essa proposta teve uma ampla adesão nesse seguimento.

Em matéria realizada por Graça Neiva sobre a atuação da EAV, a jornalista informa que “no segundo semestre de 1977 a EAV aceitou matrículas de 400 alunos [...] sem preocupação com nota, sem oferecer diplomas, a proposta da escola só alcança os alunos realmente interessados” (NEIVA, 1978, p. 49). Só para termos uma dimensão do que isso significa, de acordo com Fernanda Lopes, mesmo não sendo “uma escola cara” e muitos dos alunos tivessem “reduções ou bolsas totais”, “entre 1970 e 1974, calcula-se que passaram pela Escola Brasil: cerca de 400 alunos, tendo muitos deles participado durante os quatro anos de funcionamento” (LOPES, 2013, p. 26).

O levantamento fornecido por Francisco Bittencourt²²³ sobre os 4 anos da gestão do Gerchman nos dá uma dimensão quantitativa do que foi realizado. De acordo com o crítico em 1976 foram realizados 83 cursos e 49 eventos. Um ano depois, em 1977, houve 59 cursos e 88 eventos e no penúltimo ano da gestão, em 1978, organizaram-se 80 cursos e 100 eventos (BITTENCOURT, 2016, p. 459-461). Quando, em 1979, Gerchman encerrou sua gestão, EAV oferecia “65 oficinas, capacitadas para atender 1100 alunos”, com cinco áreas de atuação: “apoio, desenho arquitetônico, cênica, cinema 2D (duas dimensões), gráfica, lazer e teórica” (COUTINHO, 2008, p. 286).

O artista Rubens Breitman, ao assumir a direção da escola em dezembro de 1979, avalou a gestão de Gerchman: “ele conseguiu romper com o espírito acadêmico [...] temos alunos aqui há seis, sete anos, para quem a Escola é um útero, um lugar bonito, com empada gostosa, cigarro do amigo, e não um lugar de passagem, de produzir, de chegar a uma opção de vida” (COUTINHO, 2008, p. 287).

Do ponto de vista institucional, a iniciativa do Gerchman, na medida em que estabeleceu, simultaneamente, uma nova forma de inserção e relação da arte contemporânea com a instância pública, pode ser considerada um paradigma de inserção social da arte. Pela coerência de seu programa com as linguagens associadas à arte contemporânea e suas questões, seu formato ainda hoje serve de base para a formulação de propostas institucionais no meio das artes visuais. E, considerando caráter descontinuo e pouco duradouro das iniciativas desenvolvidos no âmbito institucional, o fato da Escola, decorridos mais de quarenta anos e a despeito de seus altos e baixos, continuar em funcionamento, mantendo, inclusive o mesmo perfil institucional, como

2016, p. 459-461. Ver ainda BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. In: LOPES; PREDEBON, 2016, p. 235-237.

²²³ Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979.

evidencia o atual plano diretor²²⁴, demonstra não só a força e a pertinência dessa proposta, mas suas contribuições no processo de adensamento institucional e, consequentemente, na constituição de um sistema de arte no Brasil. Para Paulo Sérgio Duarte

[...] Eu peguei pouco, porque eu estava fora, vim para cá em 78... para preparar minha volta eu voltei em 78, mas fui para Paraíba, mas a gente teve contato, manteve contato... essa herança do Gerchman tem sido retomada com uma certa frequência. Acho que a grande vantagem do Gerchman, na escola de artes visuais, foi ter iniciado criando alicerces que são... tem o efeito de demonstração para os sucessores, ou seja, não é um crescendo de uma... que vai em uma gênese. É um chão muito sólido, complexo, rico que serve de referência para os andares que foram montados, tanto é referência que sempre se retorna nas discussões, sobre a Escola de Artes Visuais, á esse período do Gerchman, se retorna por quê? Porque ela não começou pequena, ela começou grande, ela começou importante já. Então esse fato de ter começado importante, complexa, com uma espessura muito densa, não é uma referência de uma origem remota, mas sim de uma origem que se faz eternamente presente, entendeu?²²⁵

Em 22 de março de 1979, *O Norte* noticiava a abertura da exposição *Espaço de Emergência x Espaço de Resistência*, no Conjunto de Artes e Comunicação, no campus da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A matéria anunciava também que Rubens Gerchman e Hélio Eichbauer haviam sido convidados para “proferir conferência sobre as atividades da instituição que dirige e debate experiências de cunho artístico com docentes do Departamento de Artes e Comunicação e da Coordenação de Extensão (CoEx)”. Ainda nessa nota, era informado que “a vinda da exposição e do professor Rubens Gerchman são patrocinadas pelo Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB (*sic*) sob os auspícios da Funarte” (*O NORTE*, 1979). Essa mostra marcaria o início das atividades do Núcleo de Arte Contemporânea, concebido e implementado pelo crítico de arte Paulo Sérgio Duarte e pelo artista Antonio Dias na Universidade Federal da Paraíba em setembro de 1978²²⁶.

²²⁴ “A Escola de Artes Visuais do Parque Lage está voltada prioritariamente para o campo das artes visuais contemporâneas, com ênfase em seus aspectos interdisciplinares e transversais. Abrange também outros campos de expressão artística contemporânea (música, dança, cinema, teatro), assim como literária (literatura, poesia), vistos em suas relações com a visualidade. As atividades da EAV contemplam tanto as práticas artísticas como seus fundamentos conceituais. A EAV configura-se como centro educacional aberto de formação de artistas e profissionais do campo da arte contemporânea; como polo cultural voltado para a formação de público a partir da realização de exposições e eventos; e como núcleo de documentação, compreendendo uma biblioteca e seu arquivo de documentos históricos sobre arte e artistas. Como referência nacional, com uma consistente imagem no meio da arte, a EAV busca criar mecanismos internos e linhas de atuação externa que permitam um diálogo produtivo com a cidade e com o circuito de arte nacional e internacional” EAV. Missão e Plano. Disponível em: < <http://eavparquelage.ri.gov.br/a-escola/apresentacao/>>. Acesso fev. 2018.

²²⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”. Disponível em <<http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>> Acesso fev. 2018. Grifos nossos.

²²⁶ O NAC/UFPB foi objeto de pesquisa de minha dissertação de mestrado, desse modo, destaquei apenas alguns aspectos que nos ajude a desenvolver o argumento. Do mesmo modo, muito do que aqui está elaborado teve por base ideais originalmente esboçada nessa dissertação. Para uma análise sobre a trajetória do Núcleo ver JORDAO, 2012.

A criação do NAC/UFPB, assim como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, estava em consonância com as estratégias implementadas pelo Regime Militar para se aproximar do campo cultural e intelectual politizado durante a redemocratização. Como visto em outra parte dessa pesquisa, durante o governo Geisel foi definida a Política Nacional de Cultura, cujo documento previa, em suas normas de ação, um sistema de cooperação com as universidades. Grosso modo, essa cooperação visava promover ações de fomento e difusão da 'cultura brasileira' e de formação/ profissionalização dos produtores, técnicos e agentes culturais nas universidades (SILVA, 2001; PNC, 1975).

Aqui cabe considerar que as universidades, como um dos principais agentes na formação e produção intelectual do país, bem como na transmissão de ideias e valores, sobretudo junto à classe média e ao conjunto de oposição, tiveram um lugar importante nas estratégias de aproximação do regime. Através de diretrizes presentes na PNC elaborou-se para estes espaços novas estratégias de aproximação. No âmbito das artes visuais, as diretrizes da PNC foi implementada nas universidades por meio de parceria entre a Funarte, órgão executivo da política cultural do governo federal, e as Coordenações de Extensão Cultural das universidades brasileiras.

Considerando que nesse momento o regime estava empenhado em atrair para seus quadros artistas e intelectuais respeitados em suas áreas de atuação, capazes de mobilizar a opinião pública e contribuir, no âmbito cultural, na legitimação do modelo de transição proposto pelos militares, faz todo sentido transferir o protagonismo da implementação da PNC nas universidades para a Funarte. A mediação da Funarte nesse processo, considerando a grande presença de artistas e intelectuais em seus quadros funcionais, facilitaria a adesão de agentes do meio cultural politizado.

No caso das artes visuais, a atuação da Funarte nas universidades foi viabilizada de duas maneiras principais. Por meio Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) e do Programa Universidade (PU). No primeiro caso, foram desenvolvidas ações pontuais voltadas para a difusão e circulação da produção e de artistas nas universidades brasileiras. Caso dos Salões de Artes Plásticas, Salões Universitário de Artes Plásticas e Salões Nacionais Universitários de Artes Plásticas e das diversas exposições itinerantes que percorreram as universidades brasileiras. Já o PU, segundo Isaura Botelho, foi uma tentativa da Funarte assumir o gerenciamento de uma linha de apoio a projetos integrados, que envolvia mais de uma modalidade artística: "essa demanda era constituída por projetos como os festivais de arte, a educação artística e o trabalho de extensão cultural das universidades" (BOTELHO, 2000, p. 139). Tinha como objetivo auxiliar os setores de extensão das universidades a se tornarem "polos irradiadores de cultura para a

comunidade, através da promoção de atividades artísticas não eventuais [...] de forma a constituir um calendário anual e permanente.”(BOTELHO, 2000, p. 139-140)

O caráter ambíguo da PNC e o fato de que caberia às instituições ligadas ao MEC formular, de acordo com as peculiaridades culturais da região, projetos que estivessem – ao menos teoricamente – em consonância com os objetivos e metas da PNC, possibilitou que cada universidade definissem, de acordo com interpretações próprias, suas políticas culturais. Ou seja, se por um lado a PNC demandava a criação de “laboratórios de criatividade e comunicação das novas tendências” nas universidades, por outro, existia uma margem de negociação, e mesmo uma certa autonomia, na definição do formato institucional a ser implementado (PNC, 1975).

Foi através do Programa Universidade (PU) que o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978) e o Setor de Multimídia (1983) do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte foram criados. Esses dois projetos possuem algumas características em comum. Foram financiados pela Funarte; concebidos e implantados durante o período de redemocratização por agentes vinculados ao contexto de sociabilidade artística contemporânea; estão vinculados às universidades federais e tiveram como propósito principal inserir a arte contemporânea na universidade. Ou seja, tanto o NAC/UFPB quanto o Setor de Multimídia podem ser pensados como duas estratégias de ativismo institucional no âmbito das universidades federais.

Como discutimos em outra parte dessa pesquisa, a universidade enquanto uma instância relativamente descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e onde, no campo da arte contemporânea, tudo estava ainda por fazer, passou a ser percebida como um espaço estratégico para a atuação do artista e para a produção e desenvolvimento de um pensamento contemporâneo. Esse reposicionamento da universidade foi explicitado de maneira extremamente lúcida no ensaio *A formação do artista no Brasil* (1975) de José Resende. Diante da “falta de um espaço, comum e público, para a discussão da arte e, relativamente independente, para a atuação do artista” (RESENDE, 2005, p. 26), Resende propõe, como alternativa, a inserção e integração da arte na universidade; seu reposicionamento enquanto forma de pensamento e campo de conhecimento específicos e sua inserção em um processo cultural mais amplo.

Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isto, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento culturalmente atuante na sociedade (...) preconizar a Universidade significa a possibilidade de negar concessões ao paternalismo (...) significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerável às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige (RESENDE, 2005, p. 25-26).

A ‘alternativa universidade’ também é uma das saídas proposta por Ronaldo Brito para difundir a arte contemporânea e projetar discursos críticos

a criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (em universidades e espaços públicos) (...) importante talvez seja ter uma tática de contato com as instituições – menos comprometidas com a ideologia do mercado – que permite uma intervenção em seus espaços e permita obter delas uma projeção mais ampla para discursos críticos paralelos ao do mercado” (BRITO, 1975, p. 6.).

Portanto, quando o Estado abre a possibilidade para que agentes do meio das artistas visuais atuassem em universidades brasileiras, já existia um debate e um entendimento, no contexto de sociabilidade artística contemporânea, que reposicionava a universidade como espaço estratégico para a atuação dos agentes associados às linguagens contemporâneas. Considerando o caráter estratégico que a universidade assume nesse momento é possível propor que Antonio Dias, Paulo Sérgio Duarte e Jota Medeiros, valendo-se da falta de controle por parte do Estado, da ambiguidade da PNC, da autonomia decorrente do fato da dotação orçamentária desses projetos ficarem a cargo da Funarte, desenvolveram e implementaram duas propostas institucionais que tinha como propósito inserir no interior da universidade e em uma região periférica, um centro de difusão, produção e reflexão em arte contemporânea.

De acordo com documentos oficiais, o NAC/UFPB foi criado para suprir “a defasagem existente entre o avanço científico e tecnológico da UFPB e sua área cultural” (LUCENA, 1980). Nesse sentido, o então reitor Lynaldo Cavalcanti Albuquerque “dotou o espaço universitário de um órgão que pretend[ia], na sua ação, completar o elenco das atividades do ensino, da pesquisa e da extensão” (LUCENA, 1980). O nome indicado para concepção e implementação dessa proposta foi Paulo Sérgio Duarte, já que o crítico

[...] reunia as condições para a elaboração do Projeto do Núcleo (NAC) e detinha condições importantes para assegurar os contatos necessários ao funcionamento exitoso do NAC. De início Paulo Sérgio recomendou – e foi acatado – convidarmos o artista plástico Antônio Dias, então residente na Alemanha e em férias no Brasil, para formar a equipe de implantação. Esse time: Raul [Córdula], Chico [Pereira], Paulo Sergio e Antônio Dias, deu vida e cara ao NAC. As presenças de Antônio Dias e Paulo Sérgio, coordenados e apoiados pela PRAC, garantiram que o Núcleo se estruturasse para desempenhar importante papel na continuação das coordenações de Raul Córdula e Chico Pereira (ALBUQUERQUE, 2010, Entrevista).

No entanto, como demonstrado anteriormente, mais do que uma demanda exclusiva do reitor Albuquerque, a criação do NAC/UFPB estava diretamente relacionada com as diretrizes da Política Nacional de Cultura (PNC) para as universidades brasileiras ao longo da redemocratização.

Do mesmo modo, a escolha de um intelectual, caso de Paulo Sérgio Duarte, que “havia sido preso duas vezes” (DUARTE, 2010, p. 189) e vinha de um exílio ‘voluntário’ de “oito anos e onze meses fora do Brasil” (DUARTE, 2010, p. 189) e de um artista plástico, Antonio Dias, cuja produção poética possuía um acento político, para elaborar e implementar o NAC na UFPB, para além do mérito, evidencia como as estratégias de aproximação do campo cultural politizado implementados via Funarte eram abrangentes (JORDÃO, 2012).

Em depoimento a Roberto Conduru, Antonio Dias explicou como se deu sua participação²²⁷ nesse processo e qual era a proposta

Na Paraíba, apesar de eu ter ido lá como professor da UFPB, a ideia era realmente criar um centro de artes onde artistas mais jovens pudessem apresentar projeto. [...] Paulo Sergio e eu começamos a trabalhar para criar o Núcleo de Arte Contemporânea na UFPB [...] Dois artistas [Francisco Pereira e Raúl Córdula] e um sociólogo [Silvino Espínola] que trabalhavam na Universidade foram chamados a colaborar. A ideia era criar um centro para exposições temporárias, que seriam produzidas por nós [...] Eu fiz a primeira exposição na sede do NAC, para cumprir um acordo da UFPB com a Funarte [...] O convite era para fazer uma exposição dos meus trabalhos em João Pessoa, uma colaboração da Funarte com a UFPB. Mas não havia espaço para isso, era como partir do zero. Nem um artista jovem tinha onde expor, por exemplo, um projeto que escapasse da situação comercial da galeria privada. Precisavam ter uma estrutura assim. Tinha uma faculdade de artes lá, onde se formariam artistas, mas onde é que iriam parar? A Universidade não tinha nem galeria de arte [...] Então o artista é constrangido a ter que se deslocar. A ideia era criar ali um centro produtor de exposições (DIAS, 2010, p. 29-30).

E foi exatamente isso que Dias e Duarte, juntamente com a equipe NAC, os artistas Raul Córdula e Francisco Pereira e com o sociólogo Silvino Espínola, fizeram. Instalaram um “centro produtor de exposições” que atuou como um espaço de sociabilidade, formação, difusão e reflexão em arte contemporânea em João Pessoa. Ativando, a partir da universidade, e em uma região distante do eixo Rio-São Paulo, um espaço onde os artistas vinculados a rede de sociabilidade artística contemporânea puderam atuar e difundir suas produções. O crítico de arte Roberto Pontual, após visita ao Núcleo, fala de maneira entusiasmada sobre a proposta, destacando o impacto na universidade e no circuito artístico

primeiramente, desloca o eixo de ativação de novas atitudes e linguagens artísticas até uma região ainda mais refratária do que propícia a elas. Assim, já não se deixa intacto com o Rio e São Paulo (...) o privilégio de uma velha e

²²⁷ A participação de Antonio Dias no NAC se deu por aproximadamente seis meses, entre o final de 1978 e início de 1979, na concepção do projeto e na realização das duas primeiras ações desenvolvidas pelo Núcleo, a exposição internacional de livros de artista Livre como Arte (1978) e o projeto A Casa do Artista (1979), que consistia numa individual de Antonio Dias e na publicação de seu livro *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças*. Terminadas essas duas ações o artista deixa o Núcleo.

compacta hegemonia do sentido da experimentação, entre nós. Em segundo lugar, a célula emergente compromete o mecanismo universitário que a recebe na prática de um projeto alternativo, cuja vontade maior é suprir lacunas armadas por outros circuitos de arte (...) (PONTUAL, 1979, p. 25)

Nesse sentido, o fato das atividades do NAC serem subsidiadas pela Funarte foi decisivo para que diversos artistas se deslocassem até João Pessoa e lá desenvolvessem, de maneira comissionada, seus projetos. Além dos recursos, outro fator relevante era a infraestrutura de que dispunha. Sua sede está localizada em um casarão no centro da cidade de João Pessoa, longe do *campus* universitário e da vigilância dos que criticavam sua proposta. Dispunha de suítes para artistas convidados (quando ainda não existia o conceito de residência artística), ateliê de litografia (único existente no nordeste), ateliês para práticas artísticas, sala para cursos, palestras e conferências; biblioteca e um laboratório completo de fotografia, possibilitando que fosse desenvolvido “todo um programa de apoio a fotografia, desde o estágio de produção em laboratório até a apresentação final ao público” (PONTUAL, 2004, p. 95).

Entre 1978 a 1985, passaram pelo NAC/UFPB, sobretudo, artistas vinculados ao contexto e a rede de sociabilidade artística contemporânea. Do Rio de Janeiro destacamos as presenças de Tunga, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Artur Barrio. De São Paulo, Paulo Klein, 3NÓS3, Marcelo Nitsche, Hudnilson Jr, Claudio Tozzi, Ivald Granato. Do sul, o Espaço N.O., Vera Chaves Barcellos, Diana Domingues. E do nordeste, os integrantes da CAMBIU – Paulo Bruscky, Jota Medeiros, Falves Silva, Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch frequentavam sistematicamente o Núcleo. Esse trânsito de artistas levou Roberto Pontual, inclusive, a considerar o Núcleo como “um dos raros organismos de fato operativos fora do eixo Rio-São Paulo” (PONTUAL, 2004, p. 95). Por meio das exposições e das presenças desses e de outros artistas contemporâneos, o NAC, como pontua Paulo Sergio Duarte

[...] O N.A.C. apresentou uma bateria de exposições onde trouxe à mostra a maior diversidade de tendências da arte contemporânea no Brasil. Não se privilegiou “ismos” ou rótulos fáceis; ao contrário, exigiu-se um esforço de ruptura com idéias preconcebidas. O trabalho do NAC não colaborou para fortalecer uma arte refrescante para o olhar. Quando um momento de fruição pode fixar-se no elemento puramente sensível, este atrativo esteve ligado à necessidade de conhecimento de outros problemas escamoteados pelo aspecto puramente estético (DUARTE, 1980).

Com isso também esperava contribuir para a formação de um “espírito crítico” diante de “problemas complexos como [o] que envolve a formação estética e artística numa região distante dos grandes centros de produção e decisão” (CORDULA, 198-d). A ideia era que ao difundir

exemplos significativos da arte contemporânea que se faz aqui e lá fora, a título de informação e pesquisa, para que possivelmente se forme ou se

desperte um interesse dos jovens artistas para um trabalho inovador, da vanguarda, ligado a sua realidade, mas que transcenda as técnicas e formas já gastas, pois (...) só uma consciência cultural pode produzir um artista contemporâneo (A UNIAO, 1979).

Como o interesse era formar uma “consciência cultural” que contribuisse para “produzir um artista contemporâneo”, a maioria das exposições foram acompanhadas por palestras, cursos ou oficinas. Por meio dessas atividades de formação, os artistas visitantes comentavam as propostas, compartilhavam experiências, discutiam questões relativas a linguagem artística e/ou meios que exploravam. A posição defendida por Duarte, na qual toma como exemplo a mostra de serigrafias do artista Claudio Tozzi, fornece alguns elementos para compreender como isso funcionava

[...] O trabalho de Tozzi serviu de apoio à discussão das técnicas de reprodução e suas relações com a obra de arte. Esta questão se estende bem além das simples gramáticas de multiplicação. Nela se confrontam dois universos contraditórios. De um lado, o trabalho de arte partidário de uma função nostálgica a realimentar o mito do “original”, do único, do exclusivo. Valores estéticos erigidos numa situação histórica concreta encobrindo uma determinada relação social de produção de bens culturais. De outro lado, encontra-se cada vez mais à disposição do artista meios industriais de reprodução da imagem que vão desde a simples mesa de serigrafia até as estações eletrônicas para a gravação em fita magnética. A produção de imagens com recursos industriais causou um dos mais importantes abalos nos valores que organizam e sustentam a ideologia das belas-artes. Muitas transformações no espaço de produção artística decorreram do impacto da época industrial redimensionando a circulação de bens culturais e impondo novos códigos de leitura [...] (DUARTE, 1980).

Ou seja, não se tratava simplesmente de exibir as serigrafias de Tozzi, mas, também, relativizar valores como autoria, original e cópia, além de discutir o impacto das novas tecnologias de reprodução/criação da imagem na arte, passando ainda por questões relativas ao mercado e democratização da produção artística na contemporaneidade. Assim sendo, percebe-se todo esforço do NAC/UFPB para, por meio das exposições, ampliar o repertório visual e teórico dos artistas locais e relativizar as noções artísticas que vigoravam em João Pessoa.

Desse modo, por meio de exposições que tratavam a xerografia como arte, caso de *Xerografia* (1980), *Xerox Americana a Cores* (1980) e *Xerografias* (1984) de Bené Fonteles, o Núcleo abordava as possibilidades de utilização e impacto dos meios tecnológicos de reprodução no processo artístico. Já por meio de mostras como *Cidadão Klein* (1979) de Paulo Klein, *Projeto 4*²²⁸, organizada por Paulo Bruscky; *Exposição Internacional de Arte Correio*²²⁹, organizadas por

²²⁸ Exposição coletiva com os artistas Paulo Bruscky (PE), Leonhard Frank Duch (PE), Fálves Silva (PB) e Vera Chaves Barcellos (RS). Ver NAC/UFPB. *Projeto 4*. Release de Exposição. Mimeografado. 1f. 1980. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

²²⁹ Exposição realizada durante o V Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária e I Seminário Internacional de Literatura, no período de 21 a 28 de setembro, na cidade de Campina Grande. Ver MEDEIROS, J. Campina Grande promove cultura. *Jornal A República*, Natal (RN), 12 ago. 1980. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

Unhandeijara Lisboa, e *ARTE/CORREIO* (1981), organizada por Jota Medeiros e Falves Silva o Núcleo divulgava mostras que tinham nos correios uma plataforma para difusão da produção, trocas e parcerias artísticos.

Em exposições como *Epidermic Scapes* (1983) de Vera Chaves Barcellos; na exibição dos registros fotográficos da intervenção *Um dia de sol* (1979) de Chico Pereira, do grupo 3NÓS3 (1981) e das performances *3 e 4 Movimentos e Latas* (1980) de Artur Barrio, o Núcleo trouxe a tona a relação da fotografia como documento e/ou como obra na arte contemporânea. Demonstrando a importância desse suporte como ferramenta crítica para a arte, sobretudo para proposições artísticas experimentais e ações efêmeras, onde, mais que pelo valor de registro, eram apropriadas como um elemento compositivo e, em certa medida, imprescindível para concretização dos projetos.

Do mesmo modo, a tradicional relação do público com a obra de arte também foi colocada em xeque por meio de proposições de arte ambiental, caso de *Sistema Dinâmico* (1979) de Tunga, *A Bolha* (1980) de Marcello Nitsche e *Feijão com Arroz* (1980) de Anna Maria Maiolino, mostras que por requisitarem uma participação ativa do espectador deslocava a ‘fruição’ para a participação²³⁰.

Até agora enfatizamos o papel do NAC na ativação de um circuito, na inserção da arte contemporânea em um espaço público, no comissionamento de trabalhos experimentais. No entanto, como um núcleo de extensão, o Núcleo possuía compromissos com a universidade e a comunidade universitária e essa peculiaridade, longe de ser um problema, foi explorado de maneira estratégica por Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias. O NAC/UFPB, enquanto um espaço voltado à difusão e à produção em arte contemporânea, atuava numa região que tradicionalmente oferecia resistência “a qualquer ação atualizadora no contexto artístico”(CÓRDULA, 2004, p. 14) e numa universidade que, há mais de uma década, desenvolvia ações voltadas, prioritariamente, para a produção artística local e regional (JORDÃO, 2012). Esse contexto, desde o início, estava claro para Duarte. Como saída o crítico propõe a aproximação e o envolvimento do NAC/UFPB junto aos principais setores de resistência, a saber: a própria UFPB e os artistas locais.

[...] Cabe ao NAC, sem abrir mão dos elementos estratégicos, estabelecer laços mais estreitos com a comunidade universitária e os artistas locais. Isto só pode se realizar com perfeito entrosamento entre o Núcleo e o trabalho de formação e extensão dos departamentos (DUARTE, 1980).

²³⁰ Para a programação desenvolvida pelo NAC no período 1978-1985 ver JORDÃO, 2012.

Era preciso que o NAC/UFPB, como um núcleo de extensão, conseguisse deixar claro para a universidade, os artistas e o público em geral que sua função, como destacou Iveraldo Lucena, Pró-reitor para Assuntos Comunitários da UFPB, era “projetar uma nova dimensão no campo das artes visuais, fora do contexto das exposições tradicionais ou da informação artística acadêmica”(LUCENA, 1980). Para tanto, foram desenvolvidas algumas estratégias.

Em relação à comunidade universitária, a estratégia utilizada foi “conquista[r] um espaço teórico e crítico no interior da Universidade Federal da Paraíba” (CORDULA, 198-a). O caminho escolhido foi o desenvolvimento de atividades e aulas com foco em arte contemporânea para estudantes do departamento de Comunicação e Artes. O Núcleo também passou a apoiar as disciplinas *Fundamentos da Linguagem Visual*, *Oficina Básica de Plástica* e *Fundamentos da Comunicação Humana*. Já para os alunos da disciplina *Prática de Ensino* que tivessem interesse em atuar como monitores, a equipe do NAC/UFPB forneceria treinamento (CÓRDULA, 198-a; 198-b).

A proposta elaborada por Duarte e Dias também procurou envolver outros departamentos da universidade. Para tanto, seu regulamento previa a criação de um conselho técnico-científico interdisciplinar, formado pela equipe de coordenação e por professores dos departamentos de Filosofia, de Arquitetura e de Ciências Sociais. Esse conselho deveria, junto com a equipe de coordenação, deliberar sobre a programação e pesquisas do Núcleo (NAC/UFPB, 1978). Além disso, essa formação interdisciplinar se justificava na medida em que, segundo Duarte,

[...] tal como formando professores e pesquisadores com uma visão correta da literatura colabora-se, ainda que indiretamente, ao desenvolvimento de novas formas literárias, o intercâmbio entre os departamentos de filosofia, artes e comunicação, arquitetura e ciências sociais pode redefinir um espaço de trabalho na área das artes visuais (DUARTE, 1980).

Ou seja, por meio dessa parceria seria possível viabilizar a realização de “eventos e mostras, [que] conjugassem a ação interdisciplinar como processo pedagógico básico da educação artística contemporânea” (DUARTE, 1980) contribuindo para o desenvolvimento de ações que enfatizavam o diálogo e a interdependência, cada vez maior, entre a arte contemporânea e outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, em 1980, a parceria com o Teatro Lima Penante e com o Cine Clube Rui Guerra de Campina Grande resultou em sessões de cinema russo, de realismo italiano, documentários franceses, ingleses e da produção nacional (ALBUQUERQUE, 1980).

A relação do artista plástico com a cenografia também foi debatida em ações promovidas conjuntamente com o Núcleo de Teatro Universitário. Caso da exposição *Cenografias e Adereços da Donzela Joana*, com peças e esculturas cenográficas produzidas pelo artista visual Breno de

Mattos para o espetáculo *A donzela Joana*²³¹. Na abertura da exposição, foi exibido um super-8 sobre o processo de montagem e promovido debate – com o artista, o diretor e os atores – do qual participaram estudantes e professores do Departamento de Comunicação e Artes da UFPB. Na ocasião, Mattos falou como se deu a parceria com o diretor Fernando Teixeira e como conceberam o cenário do espetáculo compartilhando os conhecimentos de cada área (NAC/UFPB, 1979).

Na tentativa de “aproximar a atividade literária contemporânea da atividade de artes visuais” (NAC/UFPB, 1981), o NAC/UFPB realizou algumas ações voltadas para a literatura, caso do curso *Análise do Discurso através da Literatura Brasileira dos anos 70* (1980), que em sua programação contemplou a mesa-redonda “As artes plásticas e a literatura” composta por Chico Pereira, Raul Córdula, Unhandeijara Lisboa²³².

Apesar da relevância dessas ações, será sobretudo por meio da exibição da arte contemporânea – onde era assegurado o contato com uma variada gama de trabalhos e procedimentos das artes visuais – e da atuação dos artistas convidados no compartilhamento de experiências com os estudantes universitário, os artistas e o público locais (CORDULA, [198-b]), que o NAC/UFPB conseguirá “conquista[r] um espaço teórico e crítico no interior da Universidade Federal da Paraíba” (CORDULA, 198-a). Segundo Raul Córdula,

[...] O artista visitante viajava para João Pessoa, onde trabalhava em todas as etapas da realização do seu trabalho, desde o contato direto com o alunado da Universidade, com a imprensa, grupo de monitores e com o público em geral, além de assistência à equipe de montagem. [O NAC/UFPB] estabelecia o contato entre todas as partes envolvidas, organizava a comunicação do trabalho, inclusive redigindo os textos jornalísticos de apoio e, eventualmente, o de apresentação, algo assim como os atuais ‘textos curatoriais’, além de projetar ou assessorar a montagem (CORDULA, 2004, p. 17).

Ou seja, o formato de atuação privilegiado pelo NAC/UFPB tinham como base a interconexão de quatro variáveis: a arte contemporânea, o artista, a universidade e a formação, as quais, ativadas de maneira interconectada contribuiu para que o Núcleo atuasse, numa região que tradicionalmente permanecia à margem das principais cenas de arte, como um importante agente na abertura para um olhar e de um pensamento contemporâneo em artes visuais. Nesse sentido, como pontuou Paulo Sérgio Duarte, no âmbito regional, inegavelmente, o Núcleo foi importante para abrir um espaço para as novas linguagens

²³¹ Espetáculo de Hermilo Borba Filho com direção de Fernando Teixeira (diretor da Divisão de Teatro da UFPB).

²³² Coordenado pelos professores Sergio Castro Pinto e Ivaldo Bittencourt, o curso foi promovido no período de 5 a 22 de dezembro de 1981 no auditório do Departamento de Música. Ver os seguintes documentos: NAC/UFPB. *Relatório das Atividades desenvolvidas no período de 1 jan 1980 a 10 jan de 1981* e NAC/UFPB. Ofício NAC/01/81. Ver ainda O NORTE. Nac promove curso de texto contemporâneo. *Jornal O Norte*, João Pessoa 12 nov. 1980. Fonte Acervo: NAC/UFPB.

O NAC foi importante como marco do que viria depois ocorrer 10, 15 anos mais tarde, com mais força em Recife do que até mesmo em João Pessoa, que era uma abertura inevitável para novas linguagens na arte contemporânea. [...] O NAC cumpriu um papel importante como núcleo pioneiro nesse debate (DUARTE, 2010B, p. 131).

Como vimos no capítulo quatro desta pesquisa, umas das primeiras reverberações do NAC/UFPB se expressou no Centro Cultural PAUBRASIL. Fundado por Jota Medeiros, Paulo Cesar Cardoso, Paulo Barossi, Jorge Ricardo da Silva, Fátima Xavier de Almeida e Venâncio Pinheiro em 1980 na cidade de Natal. Além disso, Medeiros, juntamente com os integrantes do CAMBIU – Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Falves Silva e Unhandeijara Lisboa – participaram ativamente das atividades do Núcleo. E lá também organizaram exposições. Em 1980, por exemplo, montaram as mostras *Projeto 4*²³³, organizada por Paulo Bruscky; *Arte Correio Internacional* e *Exposição Internacional de Arte Correio*, ambas organizadas por Unhandeijara Lisboa. Já em 1981, o Núcleo recebeu a exposição *ARTE/CORREIO*, organizada por Jota Medeiros e Falves Silva²³⁴ e a *Mostra Paralela de Art-Door* Ainda organizada por Bruscky e Daniel Santiago (JORDAO, 2012). Como comentou Medeiros em entrevista, “eu vivia mais na Paraíba, no NAC da Paraíba, como também desenvolvia permanente intercâmbio com Pernambuco, parceria permanente com Paulo Bruscky” (MEDEIROS, 2016. Entrevista).

Possivelmente essa relação com o NAC/UFPB e com Paulo Bruscky, que por essa época já atuava como coordenador de artes plástica nos festivais de inverno da UNICAP, estimularam Jota Medeiros a propor em 1982 a realização de um curso de xerografia no NAC/UFRN. (MEDEIROS, 2016. Entrevista). O objetivo do curso era iniciar na universidade “uma série de eventos (cursos, conferências, exposições) ligadas à área de MULTIMEDIA, tendo início com o já referido curso de XEROGRAFIA que é o contato inicial com o mais simples meio de REPRODUÇÃO CRIATIVA”. Como desdobramento desse curso estava prevista uma mostra internacional com xerografias do acervo do próprio artista. A ideia era fornecer “uma visão global da utilização da xerox e suas múltiplas potencialidades criativas” (MEDEIROS, 1982).

Em 1983, um ano depois desse projeto, Jota Medeiros envia à Funarte a proposta de criação do Setor de Multimídia no Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAC/UFRN). O NAC/UFRN foi criado, por meio do mesmo programa, o PU, um ano após o NAC/UFPB. No entanto, como seu próprio nome anuncia, sua proposta era mais abrangente, englobando as divisões música; artes cênicas; folclore; promoções; museologia e artes plásticas. Até a criação do Setor de Multimídia, as ações do NAC/UFRN no âmbito das artes visuais estavam atreladas ao programa ‘Memória’, o qual possuía duas linhas: o projeto Memória

²³³ Exposição coletiva com os artistas Paulo Bruscky (PE), Leonhard Frank Duch (PE), Falves Silva (PB) e Vera Chaves Barcellos (RS). Ver JORDAO, 2012.

²³⁴ Ver CAMARÃ, Evangelina. Exposição. *Jornal Correio da Paraíba*, 18 out 1981. Cultura. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

Popular, voltado para a constituição de um acervo de arte popular do Rio Grande do Norte, e o Centro de Documentação Artístico-Cultural, que pontualmente promovia mostras de artes visuais de artistas locais (NAC/UFRN, 1983).

Fundamentando-se no entendimento da “produção artística como atividade sistemática”, como um “processo que exige continuidade” para que pudesse ser “retirada do caráter amadorístico”, Medeiros pretendia por meio desse projeto detonar “a abertura de um processo comunicacional, a partir do qual se inicia a geração de novas propostas e produtos estético-experimentais no espaço da comunidade universitária” (MEDEIROS, 1983).

Em maio de 1983, é distribuído um release anunciando a criação do Setor de Multimídia e a programação de inauguração

Com a criação de um setor de MULTIMEDIA, instaura-se um **novo espaço artístico** no interior da comunidade universitária, iniciando-se assim amplo **questionamento acerca das linguagens contemporâneas**. Além das conferências, debates, performances, espaços, para a experimentações a MULTIMEDIA/UFRN contará com a presença de exposições individuais de artistas brasileiros e estrangeiros e exposições coletivas de caráter internacional que estarão abertas ao público a partir [...] do dia 16 de maio prolongando-se até o dia 28, com exceção da exposição ARTEAR, do artista Hamilton Viana Galvão que estará aberta ao público até o dia 04 de junho. Dentre tais eventos teremos a disposição do público em praticar XEROGRAFIA, uma máquina XEROX instalada na sala 5 do Centro de Convivência, onde artistas lidam com este processo estarão executando ideias junto ao público (SETOR DE MULTIMIDIA, 1983. Grifos no original).

E, como anunciava o release, o Setor de Multimídia foi inaugurado com uma ampla programação. Durante o período de 16 a 28 de maio, dentre outras atividades, foram promovidas a conferência *Linguagens Contemporâneas* com Iole de Freitas por ocasião da abertura da Mostra de Cinema Experimental; o debate *Multimeios e Arte* com Jota Medeiros, Raul Córdula, Iole de Freitas, Ari Rocha, Jomar Muniz de Brito e Vânia Lúcia Carneiro seguido da Mostra Internacional de Videoarte. O artista Raul Córdula proferiu ainda a palestra Arte Rupestre Urbana e Francisco Pereira, enquanto coordenador do NAC/UFPB, falou da experiência do Núcleo com Multimeios. Nessa ocasião também foi promovida uma conferência sobre Artdoor com Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Unhandeijara Lisboa, seguida de projeção de slides. O evento de inauguração foi encerrado, no dia 28 de maio, com o lançamento do disco e show Aguilar e Banda Performática (SETOR DE MULTIMIDIA, 1983B).

Nessa programação inicial podemos identificar nomes de importantes articuladores do contexto de sociabilidade artística contemporânea. Considerando que a iniciativa de criar um Setor de Multimídia na UFRN teve por base o entendimento de que as

[...] novas informações acerca das novas pesquisas/produções artísticas contemporâneas com os medias [deveriam ser] trazidas ao conhecimento universitário, onde é de vital importância para a área de Artes e Comunicações, a convivência com os novos processos técnicos-informacionais e a aplicação prática destes na comunicação artística, tais como o xerox, o vídeo, o xerox-vídeo” (MEDEIROS, 1982).

e que a iniciativa partiu de um artista que desde meados dos anos 1970 vinha articulando, juntamente com outros agentes da frente contemporânea, diversas estratégias de inserção e inteligibilidade da produção intermídia em três capitais nordestinas: Natal, João Pessoa e Recife, essas presenças evidenciam o caráter representativo desse projeto. Inclusive Medeiros, em relatório enviado à Funarte, comenta que as atividades do Setor vinham “contando com a contribuição e participação de artistas da região e dos Estados vizinhos” (MEDEIROS, 1983).

Nesse ponto, surge uma questão importante. Quando esses espaços voltados para a arte contemporânea começaram a ser criados não existia uma infraestrutura ideal. Se trabalhava dentro de uma precariedade, às vezes maiores, outras menores, de recursos materiais e, sobretudo, humanos. Fazia-se constantemente adaptações, reformulações e parcerias para tornar possível a viabilização da proposta. Logo, apesar do apoio da Funarte e da UFRN, a saída encontrada, passava, como vimos no caso do Parque Lage e do NAC/UFPB, em acionar os parceiros da frente contemporânea. Se nessa opção, existe um componente clientelista, inegavelmente sem esse apoio, a implementação e dinamização desses espaços ficariam comprometidas.

No caso do Setor de Multimídia, isso implicará numa forte presença de artistas do contexto de sociabilidade contemporânea, sobretudo de Paulo Bruscky, que teve uma participação importante na ativação do Núcleo. Entre 29 de novembro a 13 de dezembro de 1983, por exemplo, promoveu o curso *Multimeios: do grupo fluxo à contemporaneidade* e, um ano depois, entre 05 a 20 de novembro de 1984, Jota Medeiros e Paulo Bruscky, promoveram o curso *A praticidade dos multimeios*. No conteúdo programático dos dois cursos consta como temas abordados: xerografia, arte-correio, carimbo, poesia visual, filme de artista, videoarte, audioarte, artdoor, arte por telefone, performance, computador, heliografia, holografia e telex (BRUSCKY, 1983; MEDEIROS, 1984).

Via de regra, os cursos promovidos funcionavam também como oficinas de experimentação, abertas à comunidade e aos artistas. Caso por exemplo, do curso de artdoor que previa como resultado final, a incorporação dos trabalhos realizados, sob orientação de Bruscky e Daniel Santiago, à *Exposição Nacional de Art Door ‘Natal em Natal’* (TRIBUNA DO NORTE, 1984).

Já as mostras promovidas, em sua maioria, também eram viabilizadas por meio da rede de sociabilidade artística contemporânea. Em 1984, por exemplo, foram promovidas as

exposições *Epidermic Scapes* de Vera Chaves Barcellos; *Multimeios-videoarte* de Paulo Bruscky, *Objeto Lúdico* de Neide de Sá; a coletiva *Novos artistas* do RN; *Exposição Internacional de Xerografia, Videoarte - Mostra Internacional*. A mostra de Vera Chaves Barcellos foi intermediada pelo NAC/UFPB, Neide de Sá, como integrante do poema processo, já havia participado diversas vezes do Contexto, editado por Jota Medeiros alguns anos antes, a mostra de xerografia e a de videoarte foram viabilizadas por meio da rede internacional de arte correio e do arquivo de Medeiros e Bruscky (MEDEIROS, 2016. Entrevista).

De um modo geral, o modelo operacional do Setor de Multimídia buscará, por meio dos cursos e das exposições promovidas, radicalizar e ampliar a conexão entre arte e novos meios. Xerox, vídeo, estêncil, carimbo, telefone, máquina de escrever são apropriados como dispositivos poéticos e objetos de pesquisas nas ações promovidas pelo Setor. Por outro lado, Medeiros, buscará institucionalizar um campo discursivo e prático para arte multimídia na Universidade. Nesse sentido, o desejo de criar um acervo múltiplo da produção artística ligada aos novos meios, presente desde o momento de fundação do Setor Multimídia no começo dos anos 1980 (MEDEIROS, 1983), culminará na criação do museu virtual Abraham Palatnik (2009). Esse projeto, em construção, é, talvez, uma das obras mais ambiciosa de Medeiros, ainda hoje coordenador do Setor de Multimídia do NAC/UFPB. Disponibilizará, via plataforma digital, mais de 5 mil obras do acervo multimídia do artista – atualmente em processo de comodato com a UFRN. De certo modo, esse projeto consolida uma trajetória artística marcada por um forte compromisso com a institucionalização, difusão, memória e arquivo da arte multimídia no Brasil.

A partir dessas duas estratégias de ativismo institucional, o NAC/UFPB e o Setor de Multimídia do NAC/UFRN é possível perceber como durante o processo de abertura democrática as políticas para artes visuais nas universidades não recaiu exclusivamente na criação, a partir de 1973, dos cursos de licenciatura em Educação Artística. Fruto da reforma implementada em 1971 pelo acordo MEC-USAID, a licenciatura em artes se baseava em um currículo mínimo de dois anos, ao final do qual o estudante deveria estar apto a lecionar música, teatro, artes visuais, desenho geométrico e dança no ensino básico. Além da impossibilidade de se cumprir tal objetivo, numa clara evidência do descompasso entre o que foi proposto pela política educacional e o caminho trilhado até então pela área, em sua formulação foram desconsiderados os 25 anos de experiência do movimento Escolinha de Arte – que oferecia cursos em todas as regiões brasileiras para crianças e adolescentes e formação em arte educação para professores e artistas²³⁵.

Ao trazer para as universidades uma vertente até então negligenciada pelos cursos de Educação Artística, as experiências do NAC/UFPB e do Setor Multimídia também abre a

²³⁵ BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdf>>. Acesso em: mar. 2016.

possibilidade de pensar a relação entre as artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro a partir de nova chave analítica. Nos possibilita argumentar que foi por meio das políticas culturais, com uma imprescindível participação de artistas e intelectuais da frente contemporânea, e não por demandas da política educacional, que a produção e a reflexão voltada para a vertente mais experimental da arte contemporânea brasileira e seus agentes conseguiram maior espaço nas universidades brasileiras naquele momento.

Considerando os equívocos conceituais, metodológicos e curriculares dos recém-criados cursos de Educação Artística, bem como a distância de sua proposta das reais necessidades da área, é razoável considerar que os artistas e intelectuais da frente contemporânea, ao participar ativamente das políticas para as artes visuais nestes espaços, conseguiram negociar alternativas institucionais que asseguraram, nas esferas universitárias, o desenvolvimento de projetos abertos à arte e aos artistas experimentais, além de contemplar os dilemas, discussões e questões presentes no debate em torno da arte contemporânea naquele momento. Por meio do Programa Universidade, de projetos como Festival de Arte e Arco-íris, diversos artistas e críticos de arte levaram para universidades nas cinco regiões brasileiras debates e processos criativos muitas vezes negligenciados pelos cursos de Educação Artística. Essas contribuições – além de fornecerem alternativas às tradicionais formas de ensino-aprendizagem – seguramente explicitaram os limites e falhas dos currículos e das metodologias utilizados até então, contribuindo para a percepção da inadequação e/ou necessidade de se reformular os cursos voltados para as artes visuais naquele momento.

Como vimos no caso do NAC/UFPB e do Setor de Multimídia, ‘criar um contexto para a arte contemporânea’, no caso dos espaços vinculados às universidades, passava – ainda que de maneira indireta – por apontar novas possibilidades conceituais, pedagógicas e metodológicas que subsidiasse e abrisse espaço nas práticas docentes e no currículo dos cursos de artes para a produção e o pensamento contemporâneo em artes visuais. Algo que certamente explicitou a pouca abertura e limitações (curricular, conceitual e pedagógico) dos cursos de Educação Artísticas, que mal haviam sido introduzidos, já estavam ‘defasados’.

A partir do exposto, considero viável pensar que a atuação de artistas e demais agentes da frente contemporânea nas universidades podem ter contribuído para se repensar o formato e conteúdo dos cursos de educação em vigor, para demonstrar a importância de se refletir e fomentar o debate, assim como a produção, em torno da arte contemporânea nos espaços acadêmicos, para que os artistas repensassem suas funções nas universidades e o papel destas na formação de um pensamento e constituição de um campo em torno da arte contemporânea brasileira. Por tudo isso, não me parece demasiado sugerir, que as atuações dos agentes da frente contemporânea, via políticas culturais, de certo modo contribuíram para a reativação da relação

entre universidade, arte e política, que havia sido abalada com o golpe de 64 e praticamente interrompida a partir de 1968, com o AI-5, os expurgos, cassações e desarticulações nas universidades.

Saindo do contexto universitário, onde havia sido um dos responsáveis pela implementação do NAC/UFPB, o crítico Paulo Sérgio Duarte apresenta à Funarte, no final de 1979, a proposta de criação de um espaço que, nos mesmos moldes do executado na UFPB²³⁶, pudesse atuar como um centro de difusão da arte e do pensamento contemporâneos. Até aquele momento, diferente dos outros Institutos, o INAP tinha uma atuação acanhada e de pouca repercussão no meio das artes visuais e, considerando a reduzida abertura no INAP para as produções e pensamento contemporâneos, bem como as tímidas ações que a própria Funarte vinha desempenhando nesse segmento, Paulo Sérgio levou sua proposta diretamente à Roberto Parreira, diretor da Fundação

[...] o Roberto Parreira recebeu o meu projeto e deu todo estímulo e força possível [...], na época da gestão do Eduardo Portella, que eu fui à Funarte chegando de um ano na Paraíba, onde eu [...] participava de um projeto de implementação junto com o artista Antonio Dias do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba. Por razões estritamente pessoais eu fui forçado a acelerar minha volta para o Rio de Janeiro [...] apesar de só estar a um ano na UFPB, o Roberto Parreira foi inteiramente receptivo [...](DUARTE, 2010, p. 189)

Com o endosso da Funarte, inicia o *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* e antecipando-se à possíveis resistência por parte do INAP, agiu de maneira estratégica:

Em 1980 (...) eu pedi pro ABC ser desenvolvido fora da FUNARTE, exatamente por causa dessa situação, pra não criar um conflito maior ainda porque havia tendências evidentemente e mesmo posteriormente em 82 [momento em que passa a dirigir o INAP], eu me lembro de uma exposição que foi vista por pessoas esclarecidas, não vou citar nomes aqui, da direção etc., e que ficaram chocados com aquela coisa que estava acontecendo ali dentro. Quando acontecia no MAM [que ente 1982-1984 passou a acolher o Espaço ABC] não aborrecia eles, quando acontecia no Parque da Catacumba [onde foi instalado o Espaço ABC] não, mas ali dentro, ali dentro tinha uma carga ideológica naquele edifício muito grande. Você sabe que aquele edifício não foi construído pra ser Museu Nacional de Belas Artes, ele foi feito pra ser a Escola Nacional de Belas Artes (...) Ali era a Escola, aquilo tem uma tradição (...) a tradição daquele acervo, pesava muito ali dentro né? (...) Então se trabalhava ali dentro. Entrar a instalação é uma coisa que vai vindo aos poucos né. (DUARTE, 2010, p. 196)

²³⁶ Segundo Paulo Sérgio Duarte, as experiências acumuladas no período em que esteve no Núcleo foram “muito importante[s] para a formulação do ABC [...] me ensinou muito, como deveria fazer certas coisas e como não deveria fazer outras”. Entrevista concedida por Paulo Sérgio Duarte a Ivair Reinaldim, no Rio de Janeiro, em maio de 2010. In: REINALDIM, Ivair (Org.). Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, jul. 2010.

Partindo dessa demanda, e por meio de parceria entre a Funarte e a Fundação Rio, o Espaço ABC foi instalado em maio de 1980 no Parque de Esculturas da Catacumba na Lagoa (CALMON, 1979). Como um espaço voltado para a arte contemporânea, foi potencializado por está inserido em uma das capitais mais dinâmicas em termos de produção artística contemporânea. Esse projeto, enquanto fruto de uma estratégia de ativismo institucional, condensou e contemplou as principais pautas e reivindicações da frente contemporânea carioca. E, tal qual havia acontecido na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Setor de Multimídia e no NAC/UFPB, também no *Espaço ABC* foram, sobretudo, os integrantes do contexto de sociabilidade artística contemporânea que implementaram e dinamizaram a proposta.

Grosso modo, o formato adotado por Paulo Sérgio Duarte no *Espaço ABC* não diferia do que o crítico havia estabelecido para o NAC/UFPB e, assim como no caso do NAC/UFPB, também possuía pontos de contatos com a proposta de Rubens Gerchman para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Essas semelhanças são sintomáticas de que esses espaços, enquanto uma estratégia de ativismo institucional, fundamentavam seus programas e formatos em debates, conceitos e estratégias de intervenções que tinham como propósito comum tanto abrir espaços para difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade dessas produções.

Nesse sentido, com o “objetivo de suscitar a reflexão e o debate sobre a transformação das linguagens na arte e, simultaneamente, contribuir para a mostra e circulação do trabalho de arte contemporânea” (DUARTE, 1982), o *Espaço ABC*, se caracterizou pelos seguintes pontos

- 1 - Além de exposições significativas de artistas contemporâneos, apresentou um programa integrado a outras áreas da cultura, através de espetáculos (música instrumental e música experimental), conferências e debate sobre arte e filosofia, arquitetura, música, literatura, teatro e cinema, sempre voltados para a questão da linguagem contemporânea.
- 2 - Paralelamente aos eventos, o Espaço ABC promoveu a edição dos Cadernos de Textos, dos catálogos das exposições, e também pesquisas sobre a história recente da arte brasileira, como sobre Informalismo e Abstracionismo Geométrico e sobre Arte e Instituição [...]
- 3 - O Espaço ABC se diferencia pela coerência e articulação de seu projeto ao suscitar o debate da arte contemporânea e também por seu relacionamento claro e profissional entre a instituição e o artista (DUARTE, 1982)²³⁷.

A partir dessa plataforma é possível perceber como esse projeto, tentou contemplar as principais pautas e reivindicações da frente contemporânea. Em seu primeiro ano de atuação, promoveu exposições de Sônia Andrade (Situações negativas), Essila Paraíso (A história da arte); Paulo Herkenhoff (Geometria anárquica, a má vontade construtiva e mais nada); Sérgio Camargo

²³⁷ Acerca das atividades desenvolvidas pelo Espaço ABC nos quatro anos de atuação ver anexo.

(O método de Sérgio Camargo); Waltércio Caldas (O é um); Antonio Manuel (Frutos do espaço); Tunga (Esculturas e desenhos) e José Resende (Esculturas).

A quantidade de mostras realizada pelo Espaço ABC nesse primeiro ano é equivalente a todas as mostras de arte contemporânea promovidas pelo INAP até 1980. Das 185 exposições promovidas no intervalo de 1977 a 1980 pelo INAP, nas três galerias que possuía no Rio de Janeiro, apenas 8 pertenciam à categoria “proposta”, termo utilizado na época para designar obras que não poderiam ser enquadradas nas categorias tradicionais. Sendo que foi apenas em 1979, portanto três anos após o início de sua atuação, que o INAP promoveu as primeiras exposições de “propostas”. Inclusive na sala Macunaíma, destinada aos jovens artistas, das 70 exposições promovidas entre 1977-1980, apenas uma foi enquadrada nessa categoria (FUNARTE, 1978; 1980).

Todas essas mostras foram documentadas em catálogos e os artistas receberam pró-labore, algo raro naquele momento (ESPAÇO ABC, 1982). Percebe-se na qualidade dos catálogos confeccionados, nas abordagens e análises dos textos críticos veiculados e pode-se notar, pelos diversos memorandos emitidos pelo *Espaço ABC*, a preocupação em fornecer as melhores condições possíveis para a realização, espacialização, documentação e análises críticas das mostras. Por exemplo, no Memorando n. 276/81, que trata da exposição de Thereza Simões, além de ser solicitado ao Superintendente Administrativo um acréscimo “à verba normal de produção para os artistas que expõe no Projeto ABC”, era requerido que fosse concentrado um maior valor na primeira parcela do pró-labore, e não na última, considerando que “o trabalho de Thereza Simões é em néon. Para a sua execução é necessário que a artista compre vidros e transformadores, além de outros materiais” (INAP, 1981). Já na Carta n. 45/81 enviada pelo INAP à Raimundo Colares por ocasião da mostra que o artista realizaria na Galeria Macunaíma, desvinculada do *Projeto ABC*, o artista é informado que

Temos um padrão [de catálogo], que é este que vai em anexo, mais usado para os artistas da Galeria Macunaíma. Os da Sérgio Milliet [onde, ao longo de 1981, foram realizadas as exposições do Espaço ABC] **costumam inventar umas coisas** diferentes que, desde que não sejam caras, são possíveis. O Marcelo Nitsche [quando expos pelo Projeto ABC] **fez um negócio muito bonito**, com carimbo sobre papel de seda de várias cores (a exposição dele era com papel de seda colorido). Em formato pequeno para convite e grande para cartazes. Já o Paulo Roberto Leal [também expos pelo Projeto ABC] **que está expondo uma espécie de casa**, fez uma planta (em anexo) e cópias heliográficas: as inteiras serviam para o catálogo; partidas ao meio, para o cartaz; cortadas em seis partes, para convites. Se você quiser sugerir alguma coisa fora do padrão (muitos não se importam com o padrão) nós estamos abertos (INAP, 1981B. Grifos nossos)

Nessa carta, remetida por Ana Maria Miranda²³⁸, é possível perceber como os procedimentos operativos do Projeto ABC vinham sendo incorporados às práticas institucionais no INAP. Percebe-se ainda, o protagonismo e, de certo modo, a autonomia dos artistas para definirem o formato mais adequado para o catálogo que documentaria sua exposição. Mais não só isso. No *Espaço ABC*, os artistas poderiam, se assim desejassem, participar de todo o processo de produção, divulgação e montagem de suas exposições. Para os que não morassem no Rio de Janeiro, por exemplo, eram fornecidas, além do pró-labore, passagens e diárias para que pudessem montar a exposição²³⁹. Esse esforço em estabelecer uma relação “clara e profissional com o artista” estava em consonância com o entendimento, presente no contexto de sociabilidade artística contemporânea, de que o artista deveria ter o controle de todas as etapas do processo de produção e circulação de sua obra. Nesse sentido, estava previsto que todo catálogo teria um texto crítico. No entanto, o artista tinha autonomia para decidir se convidaria um crítico ou escreveria o próprio texto. Caso de Paulo Herkenhoff (1980), Thereza Simões (1981) e Artur Barrio (1981), que optaram por escreverem os próprios textos e produzirem seus próprios catálogos.

Quando o texto ficava a cargo de um crítico, o que observamos é o despontar de uma nova geração. Em sua maioria, os textos dos catálogos editados pelo *Espaço ABC* serão escritos por integrantes da frente contemporânea. Como será discutido mais adiante, nomes como Ronaldo Brito, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Rodrigo Naves serão os mais recorrentes. Com esses catálogos, portanto, eram assegurados não apenas a documentação de uma produção com reduzida inscrição cultural até aquele momento, mas também a veiculação de textos críticos que por sustentarem discursos e análises mais rigorosos, contribuíam no processo de inteligibilidade que se fazia necessário, mesmo urgente, para a arte contemporânea naquele momento.

Ainda nesse ano, como parte do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea*, foi publicado o primeiro volume da coleção *Caderno de Textos, O Moderno e o Contemporâneo, o novo e o outro novo*, com textos de Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e José Resende, em coautoria com Brito. E foi encomendada a Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale a pesquisa *Informalismo e Abstracionismo Geométrico: duas vertentes da arte brasileira nos anos 50*. Como isso, se inicia na Funarte, a primeira tentativa de sistematizar uma política editorial cujo foco incidisse na arte contemporânea e suas questões. Ao estimular pesquisas que fornecessem marcos conceituais e teóricos para compreensão, contextualização, inteligibilidade dessa

²³⁸ Ana Maria Miranda foi diretora substituta do INAP de janeiro de 1981 até outubro de 1981.

²³⁹ Ver, por exemplo, INAP/FUNARTE. Memorando n. 228/81. De Ana Maria Miranda, Diretora Substituta do INAP, para o Superintendente Administrativo. Solicita passagens e diárias para Iole de Freitas, que montariam uma proposta na exposição “Quase Cinema” do Espaço ABC. Rio de Janeiro, 30 set. 1981. 1f. Mimeografado.

produção, o programa de publicações, contribuiria tanto para situá-la na história da arte brasileira como para sua institucionalização.

Além das exposições foram promovidos debates e conferências sobre arte e filosofia, literatura, arquitetura, música popular e erudita; cursos foram realizados e filmes foram exibidos e debatidos. Também foram promovidos shows de música e espetáculos de teatro (ESPAÇO ABC, 1982). O caráter interdisciplinar dessa programação, algo que, como vimos, também aconteceu no Parque Lage, no NAC/UFPB e no Setor de Multimídia do NAC/UFRN, é sintomático de um momento em que os trabalhos associados às linguagens contemporâneas estavam crescentemente atrelados aos processos de transformações das linguagens na arte e os artistas cada vez mais inseridos e/ou dialogando com outros campos. Desse modo, ao conjugar mostras de arte contemporânea com eventos relacionados a outros campos e disciplinas, contribuía para que essa produção fosse discutida, analisada, problematizada e confrontada desde uma perspectiva interdisciplinar, muitas vezes, inclusive, a perspectiva mais coerente com o escopo do trabalho.

Evidente que esse reduto da frente contemporânea foi criticado por todos aqueles que se sentiram e, de certo modo, foram preterido. Um dos textos mais ferozes foi escrito por Frederico Moraes. O crítico, que continuava a se referir e a pensar essa produção nos termos de ‘vanguarda’ e que parecia exigir dela um determinado tipo de ‘presença’ e compromisso público, avaliou o primeiro ano de atuação do *Espaço ABC* em janeiro de 1981

Durante algum tempo, enquanto teve à sua frente o artista plástico Rubens Gerchman, a Escola de Artes Visuais no Parque Lage, compensou a ausência do Museu [refere-se ao MAM-RJ] [...] A partir daí [da saída de Gerchman da gestão da EAV], a arte experimental se dispersou por galerias culturais [...] ou comerciais [...] para, finalmente, concentrar-se, ano passado, no Espaço ABC, no Parque da Catacumba. O Olimpo da Catacumba. Durante todo ano de 80, porem o Espaço ABC transformou-se numa espécie de Olimpo da arte, intocável, inacessível, solene, frequentemente arrogante. A vanguarda ali sediada revelou-se sempre empertigada, pedante, excessivamente séria, contraída ao máximo [...] As exposições realizadas parecem ter visado muito menos aos eventuais frequentadores [...] e muito mais a produção de textos nos catálogos. Textos, regra geral, ilegíveis para um público médio. No Espaço ABC, a palavra sempre exerceu seu poder sobre a visualidade, impôs uma assepsia geral às exposições, o que determinou o distanciamento do público em relação às obras [...] sem desejar, o Espaço ABC definiu uma vanguarda oficial, ou melhor, acabou impondo a produção de um certo grupo de artistas como paradigma de nossa produção experimental [...] (MORAIS, 1981, s/d) .

No entanto, o programa do Espaço ABC referente ao período de 08 a 12 de dezembro de 1980 anunciava mudanças, que evidenciavam que esse “Olimpo da arte” não era tão “intocável” assim. O convite para a abertura da exposição de Lygia Clark, o lançamento do livro *Lygia Clark* da *Coleção ABC* e do primeiro volume da *Coleção Cadernos de Texto*, informava que essa mostra

marcaria “a transferência do *Espaço Arte Brasileira Contemporânea*, do Parque da Catacumba [...] para a sede da FUNARTE” (ESPAÇO ABC, 1980).

A mudança impactou no programa e no formato do projeto, que concentrou suas atividades no *Espaço Alternativo* e na *Galeria Sérgio Milliet*. Além da mostra Lygia Clark (*Pinturas, relevos e esculturas*) no *Espaço Alternativo*, foram promovidas na *Galeria Sergio Milliet* exposições de Marcelo Nitsche (*Fragiles*); Paulo Roberto Leal (*A casa*); Milton Machado (*Conspiração arquitetura*); Arthur Barrio (*Registros de trabalho*); *Quase Cinema* (organizada por Ligia Canongia com trabalhos de Antonio Dias, Iole de Freitas, Arthur Omar e Miguel Rio Branco); Theresa Simões (*Cargas e Luzes*) e Everardo Miranda (*Esculturas*).

Nesse ano foi publicado o segundo volume da *Coleção Caderno de Texto, Quase Cinema - Cinema de Artistas no Brasil (1970/80)* organizado por Ligia Canongia. E foram editados catálogos das exposições de Paulo Roberto Leal com texto de Frederico Moraes, de Everardo Miranda com texto de Ronaldo Brito, de Milton Machado, Arthur Barrio e Thereza Simões com textos dos próprios artistas (ESPAÇO ABC, 1982). Em meados de 1982, um release do *Espaço ABC* anunciava “novos rumos” para o projeto.

O Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC – inicia, a partir do segundo semestre de 1982, uma nova fase transformando-se num projeto comum de trabalho, na área de exposições e conferências, do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O Espaço ABC já tem data para a sua reabertura: Será (*sic*) no dia 3 de agosto, com exposições de Adriano de Aquino e Angel Miguez, no MAM-RJ. Para agosto está programada também a Oficina de papel feito a mão, curso prático ministrado por Otávio Roth e, até o final do ano, já estão confirmadas exposições dos seguintes artistas: Carlos Zílio, Jorge Guinle, Manfredo Souzaneto, Otávio Roth. E mais: Eduardo Sued, Kate Sherpenberg, Maria Carmem Albernaz. Faz parte também da programação do ABC-82 um ciclo de conferências e de debates de Arte Contemporânea e de Arte e Arquitetura. (ESPAÇO ABC, 1982B).

Para viabilizar essa parceria, no dia 19 de agosto de 1982, foi assinado o contrato para a realização das 11 exposições e dos eventos programados com vigência até 19 de agosto daquele ano. Dentre as obrigações do MAM, constava na cláusula segunda “a) ceder espaço para as exposições, que deve ser determinado em comum acordo com a Funarte e **o artista, respeitadas as características da obra** [...] f) **pagar os artistas** com a verba que nesse instrumento lhe é repassada [...]”. Já a Funarte, de acordo com a cláusula terceira, ficava obrigada a “a) repassar ao MAM a verba [...] referente a **pró-labore no valor de Cr\$ 71.000,00 para cada artista expositor** [...] d) elaborar um catálogo para cada exposição e que será realizado dentro do padrão estabelecido pelo Projeto ABC, **respeitados os interesses do artista**” (FUNARTE, 1982. Grifos nossos).

Percebe-se nessas cláusulas um traço fundamental do *Projeto ABC*: o compromisso com o trabalho de arte e o respeito com o artista. Esse rigor no trato com os artistas e com as produções, esteve presente onde quer que o *Espaço ABC* se instalasse. Inclusive, quando os recursos destinados à esse projeto ficaram mais escassos, a opção, para não comprometer “relacionamento claro e profissional entre a instituição e o artista”, foi manter as exposições e as publicações e diminuir ou cortar as atividades interdisciplinares. Desse modo compreende-se porque, ao longo de 1983, no *Espaço ABC* do MAM-RJ foram promovidas apenas três exposições: Carmela Gross (18 ago-07 set.), Carlos Pasquetti e Luciano Pinheiro (01-25 set.) (INAP, 1983).

A redução na quantidade das mostras não comprometeu a qualidade das montagens, o pró-labore do artista e a documentação das exposições. O trabalho era respeitado em suas exigências, o artista recebia o pró-labore, a mostra era documentada e as pesquisas continuaram. Ou seja, mesmo diante da redução dos recursos, as duas principais reivindicações da frente contemporânea, a saber, assegurar um espaço público para a veiculação das produções e, igualmente, refletir, analisar, formular critérios e posicionar a produção contemporânea na história da arte brasileira, foram asseguradas.

A partir do exposto, nos parece razoável propor que o *Espaço ABC* seria apenas uma das frentes do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea*, o qual, enquanto um conceito, se volatilizava e se materializava onde fosse possível ele existir. Desse modo, acompanhando as instabilidades institucionais e operacionais do órgão ao qual estava vinculada, migrou da Catacumba, para Funarte, da Funarte para o MAM-RJ e, inclusive foi localizado um convite para a inauguração do *Espaço ABC* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em dezembro de 1983. Ou seja, o *Espaço ABC* fazia parte de um projeto maior, que enquanto um ponto culminante de uma estratégia, objetivou assegurar a inserção e institucionalização da arte contemporânea e de suas questões nas políticas de Estado.

Paradoxalmente, enquanto o *Espaço ABC* diminuía suas atividades, a gestão de Paulo Sérgio Duarte era projetada, culminando com a indicação do crítico para ocupar, a partir de dezembro de 1981, o posto de diretor substituto do INAP e, entre o final de 1982 e meados de abril de 1983, o posto de diretor²⁴⁰. Nesse momento, pela primeira vez desde sua fundação, o INAP passou a ser dirigido por alguém comprometido com a ‘causa’ contemporânea. Sobre as funções que executou dentro da Funarte, o crítico esclarece que

[...] haja vista que não houve impedimento maior para que pessoas que tinham ficha política no DSI, Departamento de Segurança Interna,

²⁴⁰ No arquivo da Funarte não foi possível localizar as portarias de nomeação. Logo, os anos estão corretos, já as datas de entrada e saída são aproximações inferidas a partir de documentos e catálogos nos quais Duarte assina ora como diretor substituto, ora como coordenador do Projeto Arte Brasileira Contemporânea, ora como diretor do INAP.

trabalhassem lá dentro. Não podiam ocupar certos cargos, evidentemente, porque o ministro não podia nomear pessoas que tivessem seu nome negado pelo DSI. E isso até o final do governo. Então, meu nome não podia ser levado para o ministro da Educação, general Rubem Ludwig, para ele me nomear para o Instituto Nacional de Artes Plásticas, Inap. Mas eu podia ser nomeado diretor substituto – embora não tivesse nenhum diretor efetivo –, porque não era um ato do ministro. E o ministro acordando com tudo. Como isso era um ato do Aloisio Magalhães, presidente da Funarte, acumulando essa função na situação de secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, e de Mario Brockman Machado, como diretor executivo, esses atos não passavam pelo DSI. E eu podia ser nomeado presidente da Comissão Nacional de Artes Plásticas, porque era um ato de secretário, e não de ministro. Havia, evidentemente, uma política de abertura, mais para a Funarte do que para o ABC. Isso dentro de algumas ingenuidades de uma pessoa com a minha origem, com a informação política que tive e tenho. Quando você vê todos os catálogos do ABC, a ficha técnica dos membros da equipe é dada por ordem alfabética. Não existem funções ali dentro [...] (DUARTE, 2010B, p. 132-133).

A partir do momento que Paulo Sérgio Duarte passa a atuar como diretor do INAP, o ideário que embasava o *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* foi ampliado e passou a pautar as políticas do Instituto e, como tal, a remodelar ou readequar seus projetos e programas. Como recorda Duarte, nesse momento existiu “um esforço de formulação de uma política de artes visuais, a qual, muito embora estivesse “muito aquém das necessidades do que seriam [sic] um país” (DUARTE, 2010, p. 187-188) conseguiu, efetivamente, inserir a arte contemporânea nas políticas de Estado naquele momento, como é possível observar no relatório de atividades do INAP em 1981

Do ponto de vista de questões substanciais e menos formais, o INAP deverá a partir de 1982 começar um trabalho de deslocar o monopólio de atenção do produtor e estudioso de arte no Brasil dos *media* tradicionais, como pintura, escultura, gravura, para outras manifestações visuais que, por não estarem inscritas no código de uma certa tradição, não tem sido objeto de estudo e reflexão e, no entanto, apresentam elevado nível de inteligência e sensibilidade no tratamento plástico (FUNARTE, 1981, p. 7).

Esse foi o primeiro relatório do INAP sob gestão de Paulo Sérgio Duarte, acerca do qual o crítico rememora

Mas esse relatório é exatamente a passagem daquele amadurecimento do Espaço ABC, que é o Espaço Arte Brasileira Contemporânea, vindo trazer para o interior do INAP, o projeto da FUNARTE, do INAP que estava sendo desenvolvido fora do espaço físico, trazer para interagir melhor com outras formas que tavam sendo desenvolvidas no interior do espaço físico da FUNARTE, mas sobretudo, era uma questão também de levar essas políticas para as regiões, para não recalcar produções que por serem experimentais, nas regiões mais distantes do país, muitas vezes eram recalçadas em detrimento das formas mais tradicionais. Então era uma operação assim, um esforço pra ajudar a desrecalcar novas experiências que eram mal vistas em regiões mais conservadoras, de uma tradição mais conservadora no campo das artes visuais (DUARTE, 2010, p. 200).

A partir do exposto, percebe-se como existiu um empenho deliberado e consciente em remodelar a orientação e ampliar as políticas e ações do INAP em, sobretudo, abrir um espaço para a arte contemporânea no primeiro instituto que foi criado para lidar exclusivamente com o meio das artes visuais brasileira. E, efetivamente, foi a partir da entrada de Duarte que o INAP passou a ter uma atuação mais consequente. Inclusive, nomes atrelados ao contexto de sociabilidade artística contemporânea foram convocados para atuar no Instituto. Antes mesmo de assumir esse posto, quando era coordenador do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea*, Duarte convocou alguns nomes

Foram-me concedidas duas ou três vagas para que pudesse trazer pessoas de fora da Funarte para trabalhar no projeto. A primeira pessoa que trouxe para trabalhar comigo foi Glória Ferreira, porque a conhecia, sabia quem era, era minha amiga. Conhecia o trabalho dela, e, embora nos anos 70 estivesse muito voltada para a fotografia, ela se apaixonou rapidamente pelo campo das artes visuais. E você olha lá a equipe e não tem isso de Paulo Sérgio Duarte, o curador, o coordenador. Você olha os catálogos, e está em ordem alfabética. **Essa forma de organizar era para dar prioridade à questão da estratégia política.** Outra coisa era não dar margem a supor, de maneira nenhuma, que estivesse usando aquilo como ponte para meu próprio trabalho. Nunca precisei dessas coisas. Tanto é que não há texto meu em nenhum catálogo, embora tivesse texto sobre aqueles artistas em catálogos de exposição em outros locais. Por exemplo, na exposição do Tunga na Cândido Mendes, o texto é meu, mas na exposição dele no ABC o texto é do Ronaldo Brito. Hoje é diferente, mas naquela época levava isso muito em consideração (DUARTE, 2010B, p. 133).

E qual era a estratégia? Formar uma equipe de trabalho com pessoas que efetivamente estivessem dispostas a transformar o INAP, em convertê-lo em um espaço de excelência e comprometido com o meio das artes visuais. Nesse sentido, além de Glória Ferreira, outro nome convidado por Paulo Sérgio Duarte para compor a equipe do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* foi Iole de Freitas. A esse respeito a artista comenta

Eu fui convidada pelo Paulo Sérgio Duarte. Eu morei em Milão de 70 a 78. Quando voltei para o Brasil fui contratada pelo Luiz Villares para coordenar o Núcleo de Desenho Industrial da FIESP, então me mudei para São Paulo e quando eu voltei para o Rio em 81, então o Paulo Sérgio Duarte que estava então dirigindo o INAP me contratou no mesmo momento que a Carmem Zílio e nós então começamos a fazer parte da equipe que lá estava [...] quer dizer, eu quando comecei, comecei exatamente nesse momento em que o Paulo Sérgio estava instalando o Projeto Arte Brasileira na Catacumba, o qual eu até participei depois como artista mesmo, mas foi um momento que eu acho que foi assim importantíssimo porque o Paulo Sérgio trouxe com muito vigor a arte contemporânea (FREITAS, 2018, Entrevista)

Do mesmo modo, foi por essa época que Paulo Herkenhoff passou a atuar na Funarte. A esse respeito o crítico comenta

eu entrei na FUNARTE se não me engano em 1982, eu entrei no dia que foi lançado o livro sobre Cildo Meireles da Coleção ABC, então olhando o livro a gente sabe. E o meu primeiro trabalho foi como chefe de gabinete, e na verdade a minha primeira função na FUNARTE nessa posição. Foi de participar de um grupo de avaliação na verdade éramos três pessoas, sob a direção de Edméa Falcão que ainda não era naquele momento, ainda a Diretora da FUNARTE [...] O Instituto Nacional de Artes Plásticas, sei lá, acho que não tinha vinte funcionários. Entendeu, mas dentre os funcionários tinha, **Glória Ferreira, Ligia Canongia, Fernando Cocchiaralle, Iole de Freitas, Carmen Zílio**, só aí já dá pra falar [...] a FUNARTE tinha uma qualidade média de altíssimo nível (HERKENHOFF, 2010, p.155 e 181).

Todos os nomes mencionados por Herkenhoff estavam relacionados com Duarte. Nesse ponto é importante considerar o papel de Paulo Sérgio Duarte na inserção de atores da frente contemporânea na Funarte. O crítico convidou Glória Ferreira, Fernando Cocchiaralle e Iole de Freitas para atuar no *Projeto ABC*. Já Paulo Herkenhoff fez sua última exposição no Espaço ABC a convite de Duarte. Do mesmo modo, foi o crítico que convidou a Ligia Canongia por ocasião da pesquisa *Cinema de artista no Brasil, anos 1970/80*. Posteriormente, serão as gestões de Paulo Herkenhoff e Iole de Freitas, que consolidarão o legado institucional de Duarte. Nesse sentido, para Iole de Freitas, que dirigiu o INAP entre 1985/1986 e 1987/1989, a inserção do *Projeto ABC*, seguida da gestão de Duarte no INAP, foram decisivas para a reformulação do INAP e para definição de suas diretrizes e metas

foram artistas que precisavam naquele momento [sobre o Espaço ABC], vou até inverter, nós, público, eu me incluo como artista e acho que a classe artística toda principalmente, precisávamos de ter acesso a essas produções, então ele foi muito determinado e corajoso. A Catacumba, por exemplo, não tinha um lugar absolutamente adequado não importa, **a qualidade das exposições era enorme e as edições também** que o departamento de editoração da FUNARTE foi organizando **também com os livros sobre arte contemporânea** [...] então foi um movimento conjunto e essa parte gráfica foi sendo muito bem alinhavada ou alinhada, cabe as duas palavras, com o conteúdo dos projetos porque tinha as linhas de ação, **então você tinha o apoio a pesquisa, a documentação, a difusão, a divulgação e aí a essa parte toda dos meios mais de montagem institucional, chama-se infraestrutura de exposições** e tal, então através destes pontos, **toda esta argumentação e estruturação conceitual foi feita no período Paulo Sérgio, se não foi criada ali foi muito trabalhada por ele**, então com estes pontos, aquelas linhas diretrizes, eram Diretrizes e Metas que se chamava o documento, então você vê que tinha essa abrangência, então você tem a pesquisa e a documentação, tá bom, você pesquisa, faz a documentação. Aí tem o departamento de editoração, depois você tem o quê? A difusão [...]

Ou seja, não se tratava apenas de abrir espaço para a arte contemporânea, mas também assegurar uma infraestrutura de exposição. Não se tratava apenas de produzir catálogos, documentos tão necessários, mas também de assegurar por meio de pesquisas, uma investigação rigorosa sobre a história da arte recente e, posteriormente, por meio da edição dessas pesquisas em coleções temáticas, uma sistematização dessas reflexões. Nesse sentido, a política institucional formulada por Duarte, se fundamentou em dois eixos interconectados: exposições e pesquisas. Ou seja, abrir um espaço onde a produção contemporânea pudesse alcançar uma esfera pública e, por meio de uma relação “clara e profissional entre a instituição e o artista”, assegurar uma “infraestrutura de exposição” que respeitasse as exigências do trabalho, documentasse a mostra e remunerasse o artista. Por outro lado, o empenho em sistematizar uma reflexão especializada sobre a arte contemporânea.

5.2 Arte Contemporânea, outras genealogias, novos paradigmas: o reexame crítico do modernismo e o reposicionamento do neoconcretismo

Como foi discutido no terceiro capítulo dessa pesquisa, as tentativas de produzir reflexões que fornecessem inteligibilidade às produções contemporâneas e em empreender um reexame crítico da história da arte ocorreram de maneira concomitante às tentativas de criar um contexto onde essas produções pudessem alcançar uma esfera pública. As formulações presentes em textos ‘tomada de posição’²⁴¹, ao analisar a atuação do mercado de arte brasileiro, explicitavam como os diversos mecanismos de recuperação e apropriação das produções contemporâneas ocorriam distantes “do momento cultural e ideológico em que o trabalho foi produzido”, esvaziando-o de sua pertinência histórica (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 220). Por meio desse mecanismo, o mercado buscava institucionalizar o trabalho contemporâneo “como obra auto-suficiente, fechada em si mesma, a coisa artística por excelência. Logo, a linguagem é tomada como algo não histórico, que não se transforma, resumindo-se tudo à perpetuação do ‘ato criador’” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 221), ou, como propunha Ronaldo Brito à época, “objeto-fetichismo” ao invés de “produto cultural” (BRITO, 1975).

Dito de outro modo, por meio de mecanismos de recuperação e apropriação, o mercado contribuía para obliterar um pensamento em torno da arte contemporânea, para “recalcar qualquer tentativa de refletir a especificidade do trabalho de arte contemporânea” (VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 219). Diante desse contexto, nos textos tomada de posição, também são indicados como alternativas possíveis à essa situação ativar circuitos menos subordinados à

²⁴¹ Caso de Análise do circuito (1975), A formação do artista no Brasil (1975), A velha Arte Agora (1976), Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil (1980), O boom, o pós-boom e o dis-boom (1976),

ideologia do mercado e formular “uma história crítica da arte brasileira descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras ‘oficiais’” (BRITO, 1975, p. 6). Dessa perspectiva, é possível pensar esse processo, tanto como uma resposta à maneira como o mercado operava em relação à arte contemporânea, como uma tentativa atribuir maior inteligibilidade a essa produção.

Diante dessa conjuntura, artistas vinculados à produção contemporânea começam a se articular. Favorecidos pela abertura política, essa movimentação culminará na formação de um contexto de sociabilidade artística e de uma frente contemporânea de ação que tinham como propósito principal formular e implementar estratégias de intervenção no circuito de arte vigente. A ideia era criar um contexto para a arte contemporânea, suas questões e seus agentes. E, igualmente, diante da insuficiência das pesquisas historiográficas para pensar essa produção, bem como da crescente interferência do mercado na tarefa de “historiografar” as artes visuais, essa frente contemporânea toma para si o desafio de refletir, analisar, formular critérios e posicionar a produção contemporânea na história da arte brasileira. A qual, por sua vez, também passou a ser objeto de um reexame crítico, sobretudo, o paradigma modernista.

Esses esforços em desenvolver uma reflexão especializada, para além da necessidade de produzir uma reflexão crítica que fosse capaz de aportar alguma inteligibilidade à produção contemporânea, está diretamente relacionado com a percepção de que era necessário fornecer balizas capazes de equilibrar o poder das principais instâncias responsáveis por repercutir socialmente, institucionalizar e conceituar a arte: o mercado, a crítica e o museu. Ou seja, caso efetivado, esse “empreendimento” também forneceria parâmetros, para além dos providenciados pelo mercado e pelo discurso crítico a ele associado, para a compreensão, contextualização, legitimação e institucionalização do trabalho de arte. Contribuindo, ainda, na estruturação de uma base referencial e na sistematização do processo histórico da arte no Brasil.

O quadro fornecido pelo então jovem crítico de arte Ronaldo Brito no texto “Análise do circuito” (1975), ajuda-nos a visualizar a configuração do meio e a perceber o porquê da crescente percepção de que era urgente se formular uma história crítica da arte brasileira:

Feita de um modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial da arte, resultante em última análise de uma ideia acerca da função da arte na sociedade. A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. **A questão que se coloca, no plano teórico, é a**

tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (BRITO, 1975, p. 6. Grifos nossos).

Como foi possível perceber nas propostas da Escola Brasil: e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage; na *Malasartes*, no suplemento cultural *CONTEXTO* e nos cartazes do Nervo Óptico; no Espaço N.O, ABC e PAUBRASIL; nos CAMBIUS, no NAC/UFPB e no Setor de Multimídia do NAC/UFRN, discutidas anteriormente, essas articulações, efetivamente conseguiram abrir espaço no sistema de arte vigente e prover certa inteligibilidade à produção contemporânea. Do mesmo modo, cada uma dessas experiências, de certo modo, também refletiu sobre “a especificidade do trabalho de arte contemporânea”, respeitando sua inscrição no processo histórico e suas contribuições nas dinâmicas das linguagens contemporâneas.

No entanto, será na *Malasartes*, que, inegavelmente, e muito em decorrência da colaboração de Ronaldo Brito e de Carlos Zílio, os esforços em reexaminar criticamente a história da arte assumirá um caráter mais programático. No seu primeiro número, os editores informam que será reservado um espaço para “textos históricos fundamentais para a compreensão crítica da arte brasileira” (MALASARTES, 1975, p. 26) e iniciam essa revisão com a publicação do texto *Teoria do Não-Objeto*²⁴² de Ferreira Gullar. Considerados pelos editores “uma das mais inteligentes produções teóricas da arte brasileira” (MALASARTES, 1975, p. 26). O texto, originalmente publicado em 1959, fundamentou teoricamente o movimento neoconcreto e foi recuperado justamente em um momento no qual marchands e galeristas, manipulando e operando com o acervo histórico da geração modernista, investiam na produção e na difusão de significados mistificadores e acríticos da “tradição” instaurada pelo modernismo nas artes visuais. Desse modo, a recuperação desse texto pode ser pensada como uma incipiente tentativa, de nesse contexto, fornecer outras genealogias, que não a instaurada pelo modernismo, para se pensar a atualidade no meio das artes visuais, suas produções e questões.

No segundo número da revista, o texto escolhido foi *Introdução à Volpi* de Mário Pedrosa, originalmente publicado em 1957 por ocasião da primeira retrospectiva do artista no MAM-RJ. Na apresentação do texto, os editores além de destacar os esforços de Pedrosa em fixar uma “política cultural” distante “tanto do nacionalismo estreito e do anedótico quanto do colonialismo cultural do qual permanecemos infestados”, buscaram atualizar a presença e o pensamento do crítico, à época exilado, direcionando “a energia de seus textos e de seu

²⁴² Para uma perspectiva de análise sobre o corpus teórico do não-objeto ver: SOLEDAR, Jorge. Apontamentos da teoria do Não-Objeto como problemática para a construção da historiografia da arte Neoconcreta. *Revista Valise*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, jul. 2011. p. 119-130. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/19823/12796>> Acesso em: 15 fev. 2018.

pensamento para as tarefas críticas necessárias às circunstâncias presentes” (MALASARTES, 1976, p. 32)²⁴³.

Aqui é importante considerar que, como demonstrou Durand, ao longo dos anos 1970 o *boom* do mercado produziu “uma alteração bastante profunda das condições de recrutamento e carreira” do crítico de arte (DURAND, 1989, p. 241). Nesse momento, jovens jornalistas, muitos dos quais vindos de outras áreas e sem respaldo cultural, passam a atuar como críticos. A mercantilização da coluna social “associada ao lobby dos escritórios de assessoria de imprensa a serviço de galerias” (DURAND, 1989, p. 244) e a imaturidade dos novos críticos, “acusados de desinformação teórica, de julgar apressadamente, de estar a soldo de marchands” (DURAND, 1989, p. 241) contribuiu para aguçar uma sensação “de crise de legitimidade” e “um clima de suspeita em que se atribui sujeição a interesses econômicos” por parte do produtor, do crítico, do diretor de museus e outros intermediários (DURAND, 1984, p. 177). Ainda de acordo com Durand, essa situação foi agravada pela ausência ou morte de integrantes da “geração heróica”²⁴⁴ da crítica especializada – constituída por agentes com “prestígio intelectual, experiência internacional e construtores de instituições” (DURAND, 1989, p. 241).

Desse modo, a recuperação de textos históricos, por parte da *Malasartes*, não deixa de ser sintomático das transformações e da crise de legitimidade por que passava a crítica de arte nesse momento. Do mesmo modo, considerando as manipulações operadas pelo mercado com o acervo modernista, recuperar um texto no qual Volpi é posicionado como um “mestre de sua época” significava ampliar o debate em torno do lugar central que as obras de Portinari e Di Cavalcanti ocupavam nesse discurso e, ainda que de maneira indireta, problematizar os limites e especificidades de uma modernidade estética na arte brasileira.

Ainda nesse número foi publicado outro texto que, por se tratar de uma reflexão formulada por um artista, pode ser considerado uma evidência de como, diante da crise de legitimidade ou da insuficiência dos discursos dessa produção crítica, artistas tomam para si a tarefa de repensar o marco inaugural de uma arte brasileira. Em *A querela do Brasil* Carlos Zílio reflete sobre a questão da ideologia do nacional e da identidade na arte brasileira, empreendendo, um dos primeiros reexame crítico e situado do que significaria uma arte moderna brasileira. Ainda nesse texto, o artista apontava como um dos entreves à constituição de uma

²⁴³ Cabe mencionar que nesse mesmo ano Aracy Amaral organizou no livro *Mundo, Homem, Arte em Crise* (Ed. Perspectiva, 1975) alguns textos críticos que Pedrosa havia publicado no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã* entre 1959 e 1963. Ver: BITTENCOURT, Francisco. A fértil crise da arte. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 e 12 de out. 1975.

²⁴⁴ De acordo com o levantamento de Durand, a maioria dos críticos de artes visuais atuantes entre 1940-1970 havia nascido até a década de 1920, tinha formação universitária, vinha de uma extração oligárquica e começou a atuar na crítica de arte quando já eram reconhecidos como intelectuais. Constituía essa geração nomes como Paulo Mendes de Almeida, Mário de Andrade, Antônio Bento, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Flávio Motta, Carmem Portinho, Mário Schenberg, Clarival do Prado Valladares. Cf. DURAND, 1989, p. 235-247.

história da arte brasileira, o caráter descontinuo de sua formulação e, conseqüentemente, a dificuldade que as gerações atuais tinham para acessar as teorias formuladas pelas gerações anteriores. A título de exemplo, finalizava o argumento citando o “neoconcretismo, que ocorreu entre 1958 e 1960, só agora começa a ser estudado” (ZILIO, 1976, p. 10). Cabe mencionar, como nos lembra Sônia Salzstein (2012), que nesse momento, passados quase 16 anos, a produção dos movimentos concretos, por suas afinidades com o meio da arte internacional e seu distanciamento do nacionalismo e positividade modernista, se encontrava, destituída de legitimidade histórica.

Um dos poucos críticos, e certamente um dos primeiros, empenhado em recuperar, reexaminar e reposicionar as teorias do neoconcretismo naquele momento era Ronaldo Brito, um dos editores da revista. O crítico publicou no terceiro e último número da *Malasartes* o ensaio *Neoconcretismo*²⁴⁵. Apresentado pelos editores como um “momento de ruptura das vanguardas construtivas brasileiras”, o Neoconcretismo seria “um dos temas mais importantes a serem elucidados tendo em vista o processo de produção da arte contemporânea no Brasil” (MALASARTES, 1976, p. 9).

Grosso modo, como veremos mais adiante esse programa – reexame crítico do modernismo e o reposicionamento do neoconcretismo como paradigma de um pensamento contemporâneo em artes visuais, será aprofundado quando agentes da frente contemporânea, atuando por meio da estratégia do ativismo institucional, ocuparem postos decisórios na Funarte e, posteriormente, no Instituto de Artes Plásticas. Não por acaso, será o INAP que publicará dois livros que podem ser considerados marcos fundadores dessa virada conceitual: *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari – 1922/ 1945* (1982) de Carlos Zílio e *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) de Ronaldo Brito.

Em fevereiro de 1978 a revista *Arte Hoje* publicou a matéria *Na Funarte planos em profusão para 1978*. Sobre as ações voltadas para documentação e pesquisa, a matéria informava que o projeto *15 Pesquisas em Arte* promovia, desde o início do ano, “estudos sobre aspectos da arte de hoje e de ontem”. Já no campo da editoração estava previsto o lançamento do *Panorama das Artes no Brasil*, uma coletânea com pesquisas realizadas por Antonio Grosso, Marly

²⁴⁵ Esse ensaio foi escrito em 1975 por encomenda de Marcos Marcondes e Luiz Buarque de Hollanda. Parte foi publicado na *Malasartes* e, apenas 10 anos depois, em 1985, foi publicado na íntegra na Coleção Temas e Debates do Espaço ABC/FUNARTE.

Solanowsky, Donato Mello Jr., Luis Carlos Palmeira, Rey Jr., Carlos Francisco Moura, Antonio Bento e outros (PEREIRA FILHO, 1978, p. 56).

No dia 20 de fevereiro de 1978, o diretor do INAP, Alcídio Mafra de Souza, em carta destinada à Milton Coelho da Graça, editor chefe da *Arte Hoje*, se mostrava incomodado. Para Souza, a matéria veiculada “se apresentou fragmentária e não espelhou, claramente os projetos para o corrente exercício” (SOUZA, 1978, p. 1). Diante disso, solicitava ao editor que publicasse suas considerações sobre os planos do INAP. Uma das linhas de ação do Instituto, explicava Souza, se voltava para

documentação e difusão de atividade plástica, objetivando a criação de uma bibliografia específica no campo das artes plásticas no Brasil, **sobretudo o registro da criação contemporânea, notoriamente escassa**; essa documentação é fruto, não só do elenco de pesquisas em arte por nós patrocinada, com também de trabalhos outros cuja publicação seja importante fazer-se (diapositivos, álbuns, catálogos, etc) (SOUZA, 1978, p. 2. Grifos nossos)

Alguns meses depois, na nota *Pesquisas nas artes*, a revista *Arte Hoje* divulgava alguns dos temas abordados nas pesquisas apoiadas pela Funarte

A Funarte patrocina atualmente 63 projetos de pesquisas, destacando-se, **entre eles os que se desenvolveram no campo das artes plásticas, abordando entre outros temas**, *A Arte da Gravura no Brasil, História da Primeira Coleção Oficial de Pintura, Estudo Bibliográfico da Pintura Brasileira Contemporânea, O Romantismo e o Realismo na pintura brasileira, A Mulher na Iconografia de Massa, A Pintura de Paisagem no Brasil*. Outros estudos tratam de tema ligados a História da Arte, como *A Arte Rupestre no Piauí, Figuras do Guaraná, O mundo dos Índios Mehinaku e suas Expressões Visuais* (...) (ARTE HOJE, 1978. Grifos Nossos)

Considerando que o esclarecimento fornecido pelo diretor do INAP, por sua ênfase no “registro da criação contemporânea”, contrasta com a natureza das pesquisas relatadas nas matérias da revista *Arte Hoje*, cabe questionar qual o era o lugar ocupado pela “criação contemporânea” nas ações editoriais do INAP. No memorando expedido pelo INAP em 24 de janeiro de 1977 é apresentado o plano de ação, baseado nas atividades iniciadas no ano anterior, que seriam desenvolvidas pelo Instituto ao longo do ano de 1977 (INAP, 1977). No documento são listadas as pesquisas apoiadas:

Projetos de pesquisas que receberam apoio integral

Estudo da arte da gravura no Brasil;
História da primeira coleção oficial de pintura;
Pesquisa sobre o pintor Almeida Jr;
Pesquisa sobre a obra de Grandjean de Montigny

Projetos de pesquisas que receberam apoio parcial

Guignard e a Arte Moderna em Minas Gerais;
Tombamento fotográfico e descritivo das esculturas sacras dos séculos XVII a XIX da cidade do Rio de Janeiro;
Pesquisa sobre a ourivesaria do século XVIII e XIX em Mato Grosso;
Pesquisa sobre rotulas e gelosias em Goiás e Mato Grosso;
Levantamento histórico do acervo artístico da Escola de Belas Artes da UFRJ;
Pesquisa da arte brasileira nas décadas de 30/40;
Pesquisa sobre o movimento Escolinha de Arte no Brasil e sua relação com o movimento artístico brasileiro no século XX;
Projeto de pesquisa sobre Oswaldo Goeldi;
Tombamento fotográfico e descritivo das esculturas sacras dos séculos XVII a XIX da cidade do Rio de Janeiro

Projetos de editoração própria e a indicação das pesquisas a serem publicadas

Estudos e Pesquisas - “textos acadêmicos – reflexão crítica do processo cultural (artes plásticas);
Coleção Panorâm da Arte no Brasil: Ontem e Hoje;
A geometria na arte indígena brasileira de Antonio Bento;
História da Arte no Brasil (a ser coordenado pelo crítico José Roberto Teixeira Leite);
As Exposições Gerais da Imperial Academia das Belas Artes de José Donato Mello Jr.;
Contribuição da História da Arte no Brasil, visão iconográfica compreendendo a imaginária e a prataria de igrejas barrocas mineiras

O memorando informava ainda que as ações, em sua maioria decorrentes “do processo de explicitação dos projetos iniciados em 1976”, “testemunhava” como a “filosofia de ação cultural” do INAP estava “coerente com a Política Nacional de Cultura” (INAP, 1977, p.1). O documento “Programa de Apoio à Pesquisa”, nos ajuda a compreender melhor quais eram os critérios que orientavam as ações do Instituto no segmento editorial e no apoio a pesquisa nesse período. De acordo com o documento, o programa tinha como área prioritária de levantamento e análise “os movimentos artísticos do Brasil, suas origens e prospecções” e o resultado dessas

pesquisas deveriam “alimentar o Centro de Documentação²⁴⁶ da Funarte (...) onde servirá para dinamizar o estudo da Arte Brasileira” (INAP, 1977B, p. 1). Esse recorte era justificado da seguinte maneira

a escolha dessa área decorre de um critério fundamental, da constatação do elevado potencial de fertilidade das informações, por ela abrangida, para o debate sobre o processo de evolução das Artes Plásticas no Brasil, **sua vinculação com nossa herança cultural e sua participação no dimensionamento atual e futuro do desenvolvimento cultural** (INAP, 1977B, p. 1. Grifos nossos)

Nos Relatórios de atividades do período de 1976 a 1989 é possível ter acesso a lista das pesquisas promovidas e publicações editadas pelo INAP. De acordo com o relatório do triênio 1976/1978, o INAP apoiou a realização 26 pesquisas, as quais seriam publicadas na *Coleção Panorama das Artes no Brasil Ontem e Hoje* (FUNARTE, 1978). Ainda de acordo com o relatório, ao apoiar essas pesquisas, o INAP “visava a preservação da memória cultural do país neste setor” (FUNARTE, 1978, 47). Abaixo listamos as pesquisas

Autor	Pesquisa
Claudio Bojunga e Antonio Augusto Fontes	A Obra de Gilvan Samico e suas raízes na Gravura Popular do Nordeste
Frederico Moraes	Arte brasileira nas décadas de 30/40
Frederico Moraes	Arte brasileira na década de 1960
Maria Heloisa Fenelon Costa	O Mundo dos Mehinake e suas Expressões Visuais
Antonio Grosso	Arte de litografia no Brasil.
Carlos Francisco Moura	Ourivesaria em Mato Grosso: Rótulas e Gelosias de Goiás e Mato Grosso nos séculos XVII e XIX.
Donato Mello Jr.	Grandjean de Montigny e sua importância na arquitetura do Brasil.
Fundação Cultural de Curitiba	Documentação e Divulgação da Vida e Obra de Guido Viaro
Marly Solanowski	O pintor Almeida Junior
Luiz Carlos Palmeira	A primeira coleção oficial de pintura do Brasil.
José Maria dos Reis Júnior	Goeldi e sua obra: desenho, gravura e ilustração.
José Maria dos Reis Júnior	Belmiro Almeida
Associação de Pesquisa Histórica e Arquivística	Bibliografia das Artes Plásticas
Carlos Augusto da Silva Zílio	Análise dos significados e caracterização formal de uma linguagem plástica brasileira
Fernando Duarte	O Documentário Fotográfico Brasileiro/Ensaio sobre a História da Fotografia no Brasil 1840/1920
José Aurélio de Oliveira Michiles	Figuras de Guaraná
Lóio Pérsio	Relação entre a produção artística, no setor de artes plásticas, e seu consumo

²⁴⁶ De acordo com o relatório de atividades da Funarte, “O Centro de Documentação vem procurando documentar o processo artístico e cultural brasileiro em seus diferentes momentos e manifestações. Trata-se de um esforço que pretende, a médio e longo prazos, organizar um precioso e único acervo de material e conhecimento sobre a nossa história cultural. Voltado para dois tipos de atendimento: interno, como suporte as atividades da Funarte e apoio bibliográfico as pesquisas; e externo, prestando atendimento ao público em geral, o Centro de Documentação conta com uma equipe técnica para dar tratamento e recuperar informações do seu acervo, constituído basicamente com material resultante da atuação cultural da Funarte e de aquisição ou permuta” (FUNARTE, 1980)

Luiz Alphonsus de Guimaraes	Descrição do Espaço Físico e Sociocultural dos Bares Cariocas Através da Poética Visual da Fotografia
Sonia Gomes Pereira Aroeira Neves	Monografia e documentação iconográfica sobre monumento histórico Igreja da Sé de Salvador
Theolides Neves Cordeiro de Mello e Iracy Lemos Bastos	O Romantismo e o realismo da pintura brasileira
Thereza Miranda	Arte Brasileira
Aldenora Maria Vasconcelos Mesquita	Santeiros do Piauí
Lygia Pape	A mulher na iconografia de massa
Noé Mendes de Oliveira	Arte Rupestre no Piauí
Paolo Ricci	As artes plásticas no Pará
Jacob Bernardo Klintowitz	Bienal de São Paulo ou a intervenção na Cultura

Fonte: Funarte, 1978.

A partir das informações presentes no *Memorando n. 2* (INAP, 1977) no *Programa de Apoio à Pesquisa* (INAP, 1977B) e no *Relatório de atividades* (FUNARTE, 1978) é possível perceber a distancia existente entre a propalada ênfase no registro da criação contemporânea e as atividades efetivamente realizadas pelo Instituto nesse segmento. Do mesmo modo, quando relacionamos a variedade dos temas abordados com a área prioritária de levantamento e análise que as pesquisas apoiadas pelo INAP deveria abarcar – “os movimentos artísticos do Brasil, suas origens e prospecções” (INAP, 1977B, p.1) – percebemos o caráter abrangente e pouco programático dessa atuação.

No entanto, o apoio à pesquisa ter como finalidade “a preservação da memória cultural do país neste setor”, da “história das artes plásticas no Brasil” ser situada em um “processo de evolução” e vinculada a “nossa herança cultural” não deixa de ecoar o ideário que fundamentou a atuação do Conselho Federal de Cultura²⁴⁷ (INAP, 1977B, p. 1). Desse modo, ao associar as “artes plásticas” a noções como memória percebemos como o programa, ainda que não tivesse uma linha de atuação claramente definida, sugeria indiretamente que as pesquisas deveriam contribuir para preservação e valorização da tradição, da identidade e da memória nacionais.

Assim sendo, percebe-se como a linha editorial e de fomento à pesquisa do INAP parecia se voltar não só para a construção de uma “história da arte brasileira” que tivesse como fundamento a valorização e preservação da memória cultural nacional, mas também buscava compreender a realidade artística e a atualidade em artes visuais a partir de um passado cultural abrangente. Tanto é assim que, a “evolução das artes plásticas” esta posicionada e diretamente relacionada ao “dimensionamento atual e futuro do desenvolvimento cultural” e não ao campo específico das artes visuais. Também nos documentos consultados não foi possível

²⁴⁷ Sobre o ideário que fundamentou a atuação do Conselho ver primeiro capítulo dessa pesquisa.

identificar qualquer tentativa de dinamizar um campo discursivo e/ou instaurar uma linha de pesquisa com foco na contemporaneidade das artes visuais (INAP, 1977; 1977B; FUNARTE, 1978).

Como discutido no terceiro capítulo dessa pesquisa, os dois primeiros diretores do INAP foram Onofre de Arruda Penteado (1976-1977) e Alcídio Mafra de Souza (1977-1979), nomes vinculados à Escola e ao Museu Nacional de Belas Artes, onde o INAP estava localizado. O caráter conservador dessas gestões se traduziu nas mostras promovidas pelo INAP. Das 185 exposições promovidas pelo Instituto, no intervalo de 1977 a 1980, apenas 8 pertenciam à categoria “proposta”, termo utilizado na época para designar obras que não poderiam ser enquadradas nas categorias tradicionais. Sendo que foi apenas em 1979, portanto três anos após o início de sua atuação, que o INAP promoveu as primeiras exposições de “propostas” (FUNARTE, 1978; 1980).

Desse modo, a proporção das pesquisas com foco na contemporaneidade financiadas pelo Instituto entre 1976-1978 está em consonância com a de exposições de “propostas”. Das 26 pesquisas apoiadas, apenas *Arte brasileira na década de 1960, Análise dos significados e caracterização formal de uma linguagem plástica brasileira, Bienal de São Paulo ou a intervenção na Cultura, Relação entre a produção artística, no setor de artes plásticas, e seu consumo e, A mulher na iconografia de massa* poderiam ser ‘enquadradas’ na vertente contemporânea.

A ausência da arte contemporânea também pode estar relacionada com a pouca legitimidade que o Instituto possuía no contexto de sociabilidade artística contemporânea e com o fato de ter sido apenas a partir do final dos anos 1970 que nomes vinculados a esse contexto começaram a operar, por meio do ativismo institucional, na concepção, implantação e coordenação de projetos na Funarte e no INAP, conferindo maior abertura para os agentes e implementando ações efetivamente comprometidas com o meio artístico contemporâneo.

Outra questão a ser recuperada é que na tentativa de evitar acusações de dirigismos, as diretrizes contidas na Política Nacional de Cultura – as quais fundamentavam e justificavam a atuação da Funarte – além do caráter ambíguo, fornecia orientações e não projetos para a atuação do Estado nos diversos segmentos culturais, cabendo a cada órgão e/ou instituto a interpretação e a decisão de como implementar as diretrizes da PNC. Assim, desde que não confrontasse abertamente a política geral do órgão, cada instituto da Funarte possuía autonomia para definir e por em prática as suas políticas e linhas de ação, inclusive as editoriais.

Considerando a maleabilidade da PNC e o perfil dos dois primeiros gestores do INAP, não surpreende o descolamento das questões contemporâneas e o enfoque em pesquisas relacionadas com as categorias tradicionais de arte. O caráter flexível da PNC e o perfil conservador dos dois primeiros diretores do Instituto também nos ajuda a compreender como foi possível que na Funarte – como pontua Paulo Sérgio Duarte – “o primeiro núcleo de interesse na

arte brasileira contemporânea” (DUARTE, 2010, p. 188) tenha surgido na Divisão de Multimeios e não, como era de se esperar, no INAP.

A atuação da Funarte no campo editorial teve início em 1977, quando foi criado, ainda como setor integrante do então denominado Centro de Documentação, um pequeno núcleo de editoração. Esse núcleo passa a atuar efetivamente no começo de 1978, quando é criada a Assessoria Especial de Multimeios. Entre 1978 e 1979, a ASSEM é transformada em Divisão de Multimeios. Em junho de 1980 a Divisão de Multimeios é extinta e é criado o Departamento de Editoração, que passa a concentrar exclusivamente os projetos editoriais restritos a produção de texto e expressão gráfica (BOTELHO, 2000). O depoimento de Paulo Sérgio Duarte nos ajuda a compreender melhor a dinâmica do Departamento de Editoração da Funarte

antes mesmo da minha entrada na FUNARTE existia esse núcleo, formado por poetas, por uma escritora, Ana Maria Miranda que era Diretora da Divisão de Multimeios, além de Ana Maria Miranda existia dois poetas Eudoro Augusto Macieira e Alphonsus de Guimarães Neto. Alphonsus de Guimaraens e Eudoro Augusto junto com Ana Maria Miranda, tinha também uma equipe muito boa de programadores visuais formados na ESDI. Na Escola Superior de Desenho Industrial, hoje da UERJ. E a Escola Superior de Desenho Industrial formava pessoas com preocupações muito voltadas pra questões da arte, então esses programadores visuais formados nessa escola tinham uma afinidade muito grande com as questões da arte e participaram desse primeiro núcleo de preocupação com arte brasileira contemporânea, formulando o projeto de uma pequena coleção que foi dada continuidade durante muito tempo essa coleção que eles iniciaram lá no final do anos 70, por volta de 78, 79 esse projeto foi formulado (DUARTE, 2010, p. 188)

Foi através desses setores que a Funarte viabilizou uma produção editorial que tinha como propósito complementar e ampliar as propostas editorial dos Institutos, enfocando “áreas culturais ainda carentes de apoio, evitando assim posições redundantes” (FUNARTE, 1978). Desse modo, o fato da Assessoria de Multimeios, e não o INAP, ter sido responsável pela concepção de uma coleção, *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*²⁴⁸, que tinham como propósito declarado “documentar a obra de alguns dos principais artistas participantes dos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro em 1959” é mais uma evidencia do lugar secundário que essa vertente e suas questões ocupavam no INAP naquele momento (FUNARTE, 1980). A esse respeito, reproduzimos um trecho da matéria que Wilson Coutinho escreveu para a revista *Arte Hoje* por ocasião do lançamento em maio de 1979 dos primeiros

²⁴⁸ Por meio dessa coleção foram publicados 10 livros monográficos sobre os seguintes artistas: Artur Barrio (1978), Carlos Vergara (1978), Anna Bella Geiger (1979), Antonio Dias (1979), Wesley Duke Lee (1980), Lygia Clark (1980), Cildo Meireles (1981), Walmécio Caldas (1982), Lygia Pape (1983) e Antonio Manuel (1984). Ver: JORDAO, Fabricia. Experimentos editoriais da Funarte: Coleção Arte Brasileira Contemporânea e as publicações do NAC/UFPB. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p. 29-42.

volumes da *Coleção ABC*. A interpretação do crítico ajudará a perceber como era a atuação do INAP naquele momento, a importância dessa coleção e outros aspectos do meio artístico carioca

Mas o INAP contribuiu organizando projeto anódinos [...] **Os melhores projetos saíram de áreas conexas e não ligadas diretamente ao INAP**, como as pesquisas promovidas pelo Centro de Documentação e Pesquisa que, com o tempo, pode criar um acervo de ideias para uma área onde a reflexão é precária. O Centro de Arte Contemporânea [o crítico se refere ao NAC/UFPB], na Paraíba, é outro projeto que a longo prazo pode dar resultados e, se fosse disseminado em varias universidades do interior do Brasil, possibilitaria um intercambio real entre artistas, publico e a comunidade [...] outro projeto é o da publicação de livros, documentando a obra de artistas de vanguarda, nascido no setor de Multimeios da Funarte. [...] O problema consequente é a defasagem entre o tempo histórico em que as obras foram produzidas e sua atualização comunicativa. O público pouco conhece a trajetória de um Gerchman, de um Vergara, de uma Anna Bella Geiger [...] os livros da Funarte podem ocupar essa necessidade. A crítica exprimida nos limites dos jornais, também podem sair favorecida por essa publicações, na medida que elaborem uma conceituação mais rigorosa para o trabalho de arte (COUTINHO, 1979, p. 48-50).

Apesar da relevância dessa iniciativa, será apenas a partir de 1979, quando Paulo Sérgio Duarte recém-chegado de João Pessoa (PB) – onde havia implantado, juntamente com Antonio Dias, o NAC/UFPB – inicia o *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* que começa a se desenhar uma política editorial sistemática e efetivamente comprometida com a arte contemporânea e suas questões na Funarte. Nesse ponto, cabe atentar para o fato de que a inserção de Duarte se dá via Funarte e não via INAP, ou seja, o *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* funcionou, a principio, como um núcleo distinto do INAP, evidenciando o papel fundamental que Paulo Sérgio Duarte teve no processo de inserção da arte contemporânea nesse órgão e também a perspicácia do crítico desvincular esse projeto do INAP, um reduto bastante conversador naquele período.

É a partir desse momento que a necessidade urgente, apontada por Ronaldo Brito cinco anos antes, de se abrir espaços que pudessem abrigar e estimular “uma história crítica da arte brasileira descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras ‘oficiais’” (BRITO, 1975, p. 6) começa a ser operacionalizada no interior da Funarte. O programa editorial formulado por Paulo Sérgio Duarte no *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* possuía dois eixos: a documentação das exposições promovidas pelo *Espaço ABC* e o fomento à pesquisas em torno da arte contemporânea e suas questões.

No período de 1980 a 1984, o *Espaço ABC* promoveu diversas mostras na galeria Victor Brecheret no Parque da Catacumba (em 1980); no Espaço Alternativo (em 1980) e na Galeria Sergio Milliet (em 1981), ambos da Funarte; e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1982-1984). A partir de levantamento realizado no CEDOC da Funarte e no Arquivo do MAM-RJ, que abrigou o *Espaço ABC* entre 1982 e 1984, foi possível localizar 26 catálogos/ folders de mostras realizadas pelo Espaço ABC nesses quatro espaços. Importa, para o argumento em curso,

destacar os autores dos textos críticos que eram veiculados nesses catálogos, ou seja, identificar quem estava formulando os discursos que dariam inteligibilidade aos trabalhos exibidos no *Espaço ABC*, um espaço que efetivamente abre na Funarte um espaço para a arte contemporânea.

Ano	Exposições	Texto - Crítico
1980	Sônia Andrade: Situações negativas	<i>Situações Negativas-ensaios</i> de Andréas Hauser
1980	Essila Paraíso: A história da arte	<i>Em arte nada se cria, nada se perde, tudo se transforma</i> de Fernando Cocchiarale
1980	Paulo Herkenhoff: Geometria anárquica, a má vontade construtiva e mais nada	Catálogo concebido pelo artista em torno do projeto da exposição
1980	Sérgio Camargo: O método de Sérgio Camargo	<i>Uma lógica do acaso</i> de Ronaldo Brito
1980	Waltercio Caldas: 0 é um	Texto sem título de Rodrigo Naves
1980	Antonio Manuel: Frutos do espaço	Textos sem título de Silviano Santiago e Antonio Manuel
1980	Tunga: Esculturas e desenhos	<i>Experiências Flutuantes</i> de Ronaldo Brito
1980	José Resende: Esculturas	<i>Certeza estranha</i> de Ronaldo Brito
1981	Paulo Roberto Leal: A casa	Folder com texto de Frederico Moraes
1981	Milton Machado: Conspiração arquitetura	Catálogo concebido pelo artista
1981	Artur Barrio: Registros de trabalho	Catálogo com texto do artista e <i>O Gratuito Sistemático</i> de Ronaldo Brito
1981	Theresa Simões: Cargas e luzes	Folder com texto do artista
1981	Everardo Miranda: Esculturas arte	<i>Situação de Arte</i> de Ronaldo Brito Catálogo, cartaz e convite concebido pelo artista
1982	Jorge Guinle, Tunga, Carlos Vergara (mostra Coletiva)	Cartaz com texto <i>A pintura contra a parede</i> decorrente de entrevista com Ronaldo Brito, Tunga, Carlos Vergara e o artista.
1982	Carlos Zílio	Texto sem título de José Antônio Braga F. Dias e Laymert Garcia dos Santos
1982	Manfredo de Souza Neto	Catálogo com texto do artista
1982	Eduardo Sued	<i>O nada pleno</i> de Ronaldo Brito
1982	Evany Fanzeres	Diálogo entre o crítico Frederico Moraes e a artista
1982	Vauluizo Bezerra	Texto sem título de A.L.M. Andrade
1982	Maria Carmen Perlingeiro: Bicho de sete cabeças	Catálogo da artista (desenhos)
1982	Katie Van Scherpenberg:	<i>A queda de Ícaro</i> e <i>O enredamento pseudomístico da matéria na procissão de Corpus Christi</i> ambos de Paulo Herkenhoff
1984	Vera Chaves Barcellos	Folder texto <i>Arte como experiência interdisciplinar</i> de Ana Hause Brody
1984	Mário Cravo Neto	Folder com textos de Atílio Colombo e Walter Zanini
1984	Cildo Meireles: Desvio para o vermelho	Folder texto <i>Desvio para o vermelho</i> de Ronaldo Brito
1984	Emil Forman: Retrospectiva	Catálogo com depoimentos do artista, de Antonio Manuel, Luiz Ferreira, Paulo Garcez, Tunga, Paulo Herkenhoff, Ronaldo Brito, Waltercio Caldas, Frederico Moraes e Cildo Meireles
1984	Carlos Fajardo	Folder do artista (imagens do trabalho)

Fonte: CEDOC/FUNARTE; Arquivo MAM/RJ

A partir desse levantamento é possível perceber como dos 26 catálogos/folders produzidos pelo Espaço ABC entre 1980-1984, seis foram formulados pelos próprios artistas (Paulo Herkenhoff, Milton Machado, Theresa Simões, Manfredo de Souza Neto, Maria Carmen Perlingeiro e Carlos Farjado) e outros quatro continham textos que eram resultado do diálogo estabelecido entre artistas e críticos (Antonio Manuel; Artur Barrio; Jorge Guinler, Tunga, Carlos Vergara; Evany Fanzeres). Essa configuração é sintomática de um contexto no qual caberia, sobretudo, ao artista associado as linguagens contemporâneas falar sobre o trabalho, trazê-lo para um espaço público, fazê-lo circular, enfim cuidar de todas as etapas de inscrição social de sua produção. Essa inserção no âmbito da crítica também está relacionada à crise de legitimidade que parcela significativa dos críticos de arte, acusada de subserviência ao mercado, passava no momento.

Nesses catálogos também identificamos a presença de uma nova geração de críticos. Dos 26 textos, onze foram formulados ou tiveram a colaboração de críticos diretamente vinculado ao contexto de sociabilidade artística contemporânea, que estavam constantemente em diálogo com os artistas e efetivamente empenhados em escrever uma historiografia da arte contemporânea, até então inexistente: Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Rodrigo Naves e Ronaldo Brito. Sendo que dos onze, oito textos foram elaborados ou tiveram a colaboração de Brito. Desse modo, em dezenove dos vinte e seis catálogos, os discursos que dariam inteligibilidade às produções difundidas no *Espaço ABC* foram formulados por integrantes da frente contemporânea.

É justamente a grande presença de agentes da frente contemporânea que nos possibilita considerar a atuação de Paulo Sérgio Duarte como um ativismo institucional e o *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* como uma estratégia para assegurar, em um órgão federal de abrangência nacional, não só um espaço para a produção contemporânea mas também para a produção e divulgação de um conhecimento especializado em arte contemporânea.

Do perspectiva reflexiva, o esforço em fornecer inteligibilidade para a produção contemporânea passava também por definir ou identificar marcos conceituais que contribuíssem para posicionar essa produção na história da arte brasileira, algo que já vinha sendo problematizado no contexto de sociabilidade artística contemporânea pelo menos desde meados dos anos 1970. Caso da última edição da *Malasartes*, quando seus editores apresentam o Neoconcretismo como “um dos temas mais importantes a serem elucidados tendo em vista o processo de produção da arte contemporânea no Brasil” (MALASARTES, 1976, p. 9).

Nesse ponto cabe recuperar o processo que resultou na realização, em 1977, da mostra e do catálogo *O Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, considerada por Flavio Moura (2011) como determinante para reposicionar o neoconcretismo com ponto culminante do projeto

construtivo brasileiro e marco inaugural do espaço da contemporaneidade nas artes visuais. O projeto, organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape e exibido na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de acordo com Amaral

partiu da ideia de uma mostra sobre essa tendência **quando o crítico Ronaldo Brito elaborou um ensaio sobre o neoconcretismo**²⁴⁹. Tendo o Museu de Arte Moderna do Rio se interessado pelo projeto, e **fazendo então parte da Comissão Cultural do MAM – RJ nessa época**, sugerimos que **não se focalizasse apenas no neoconcretismo** porém todo o movimento surgiu de com concretismo a partir de 1950” (AMARAL, 1977, p. 9. Grifos nossos).

Em outra parte da apresentação Amaral agradece as contribuições de Brito “nos debates iniciais sobre a organização desta publicação [o catálogo da mostra] e para a exposição” e, inclusive, atribui ao crítico a sugestão do título, “que mantivemos para a ontologia” (AMARAL, 1977, p. 11). No catálogo da mostra, além de “documentos dos diferentes movimentos de teor construtivo”, dos manifestos e textos de época produzidos por concreto e neoconcreto, também foram publicados “textos de hoje”, dentre os quais foi republicado parcialmente a pesquisa que Brito havia desenvolvido sobre o Neoconcretismo (AMARAL, 1977). Trata-se do texto “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, o qual é considerado por Flavio Moura como “primeiro texto de fôlego empenhado na decifração do grupo” (MOURA, 2011, p. 8).

A partir do exposto é possível perceber que se por um lado, o reposicionamento do neoconcretismo já vinha sendo ventilado no contexto de sociabilidade artística contemporânea, tanto é assim que a primeira mostra preocupada em reexaminar os movimentos concretos e neoconcretos foi pautado na Comissão Cultural do MAM, por outro, as contribuições de Ronaldo Brito no estabelecimento desse novo marco conceitual são inegáveis.

Nesse sentido, de acordo com as análises de Brito, os movimentos construtivos, como uma estratégia cultural oposta ao nacional-popular, teriam culminado em duas experiências. Do lado paulistano, o concretismo, é reposicionado como o vértice da consciência construtiva no Brasil. Do lado carioca, o neoconcretismo, como a superação e ruptura do projeto construtivo. E como tal é reposicionado como um movimento que, apesar de apartado de posições políticas, possibilitou não só a inscrição da arte no campo ideológico mas também no espaço da contemporaneidade, instaurando um solo de debates contemporâneos na produção das artes visuais (BRITO, 1985).

²⁴⁹ BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: 35-46. Ensaio sobre a produção visual neoconcreta, 1975, Copyright – Marcos Marcondes.

A partir do exposto, defende-se como hipótese que a presença de Paulo Sérgio Duarte na Funarte, enquanto uma estratégia de ativismo institucional, abriu – primeiramente a partir do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* e posteriormente como diretor do INAP – um espaço onde a nova geração de críticos vinculados ao contexto de sociabilidade artística contemporânea – nomes como Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho, Carlos Zílio, dentre outros – puderam expandir, adensar e sistematizar as pesquisas e reflexões que já vinham desenvolvendo e divulgando, de maneira parcial, em revistas e/ou jornais alternativos e que culminou na recuperação e reposicionamento do neoconcretismo como marco conceitual para se pensar a produção brasileira recente.

Do ponto de vista da articulação institucional, se Paulo Sergio foi o grande responsável pela sistematização de uma pauta contemporânea nas políticas editoriais da Funarte, do ponto de vista conceitual será sobretudo o marco conceitual proposto por Brito, mas que é melhor compreendido enquanto uma condensação das reflexões críticas e teóricas que vinham sendo difundidas e debatidas no contexto de sociabilidade artística contemporânea carioca, que fundamentará as políticas desenvolvidas por Duarte nesse segmento.

No relatório de atividades da Funarte do biênio 1979-1980, a apresentação do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* divulgou, ainda que sem uma precisão operacional e conceitual, o lançamento de um “programa permanente de publicações”, que tinha um propósito bem delimitado: “servir de subsídio tanto a história da arte contemporânea no Brasil como a discussão de questões atuais” (FUNARTE, 1980)

criado em 1979 e implantado em 1980, tendo por centro de gravidade as questões da arte contemporânea [...] pretende também lançar um programa permanente de publicações, recolhendo, sobretudo, depoimentos de artistas, críticos, curadores, marchands e colecionadores, sobre temas que possam servir de subsídio tanto a história da arte contemporânea no Brasil como a discussão de questões atuais (FUNARTE, 1980)

Esse anunciado programa permanente de publicações, se materializou na *Coleção Caderno de Texto* e na *Coleção Temas e Debates*. A *Caderno de Texto* que teve seu primeiro volume lançado em 1980. O coordenador do projeto, Paulo Sérgio Duarte, inicia a apresentação do volume inaugural traçando uma genealogia que desvincula essa iniciativa do INAP e posiciona-a como um “desdobramento do interesse que a Funarte já havia marcado através do lançamento da coleção *Arte Brasileira Contemporânea*” (DUARTE, 1980, 3). Como ampliação de uma coleção

que tinha como foco pesquisas monográficas sobre nomes expressivos da arte contemporânea, a *Caderno de Texto* “visava subsidiar a história da arte contemporânea”, privilegiando “temas mais abrangentes” (DUARTE, 1980, 3).

Em consonância com esse objetivo, anunciava Duarte, seu primeiro número “publica dois textos polêmicos e até mesmo problemáticos”, os ensaios: *O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)* de Ronaldo Brito e *Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil* de Paulo Venâncio Filho (DUARTE, 1980, 3). Cabe mencionar que nesse volume também foram republicados os textos *Brasil Diarreia* de Hélio Oiticica (1970); *Cruzeiro do Sul* (1970) de Cildo Meireles e *Mamãe Belas-Artes* (1977) de José Resende e Ronaldo Brito.

Considerando que o propósito dessa coleção era “subsidiar a história da arte contemporânea”, diante de um problema fundamental naquele momento, a saber, o lugar da arte contemporânea no meio de arte e na história da arte brasileira, mais do que polêmico, a coerência temática e discursiva dos ensaios publicados no volume que abria a primeira coleção destinada a pensar temas abrangentes da história da arte contemporânea, demarcava claramente uma tomada de posição e um ponto de partida. Se, abandonando a sequência organizado por Duarte, analisarmos os textos cronologicamente, percebemos como a linha interpretativa/conceitual que seria privilegiada, ou mais precisamente que seria estimulada e sistematizada, pela política editorial do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* foi didaticamente enunciada.

Iniciáramos esse percurso com *Brasil Diarreia* (1970) de Hélio Oiticica. Nesse ensaio, o artista repensa as possibilidades de uma arte de vanguarda brasileira a partir de seu reposicionamento em um contexto universal

reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como *um todo, no mundo*, em tudo o que isso possa significar e envolver (...) Não existe “arte experimental”, mas *a experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes (...) No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente e a experimental* são elementos construtivos (OITICICA, 1980, p. 26-27).

Ou seja, ainda que sem romper efetivamente com os valores e tradições do modernismo, a saída apontada pelo artistas para “a criação de uma linguagem” que o “destino de *modernidade* do Brasil pede”, prescindiria de uma busca por uma identidade artística própria e da ideia de construção de uma arte de caráter especificamente nacional, características típicas do modernismo. Como alternativa, o artista propunha que, extrapolando o solo paternalista e provinciano onde se fecha a “cultura brasileira”, fosse alcançado o “contexto universal”, que pode

ser pensado como um contexto contemporâneo, e lá definir posições e produções (OITICICA, 1980, p. 26-27).

Na sequência leríamos *Cruzeiro do Sul* (1970) publicado por Cildo Meireles no catálogo da mostra *Information* realizada no MoMA em abril de 1970. O texto é iniciado com Meireles marcando uma posição “não estou aqui nesta exposição pra defender uma carreira e nem uma nacionalidade”. Essa negação no contexto ditatorial vigente pode ser pensada como uma maneira do artistas deixar claro que sua obra não representava um Estado ilegítimo e autoritário. Mas também pode ser pensada como uma tentativa de explicitar, criticamente, o caráter ideológico da categoria “arte brasileira”. Desse modo, ao negar à sua obra um caráter nacional, o artista também a dissociava da tradição e positividade modernista, amplamente instrumentalizada pelo Estado autoritário, e, pode-se deduzir, posicionava sua obra no contexto universal, no espaço da contemporaneidade (MEIRELES, 1980, p. 28).

Seria justamente a existência do espaço da contemporaneidade que Ronaldo Brito e José Resende reivindicavam no texto *Mamãe-Belas Artes*, originalmente publicado no jornal *O Beijo* em 1977. Os autores iniciam o ensaio denunciando “o meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema Belas-Artes” (BRITO; RESENDE, 1980, p. 29). Essa resistência estaria diretamente relacionada com o fato do espaço contemporâneo ser um espaço “que põe em xeque o lugar eterno das Belas-Artes” (BRITO; RESENDE, 1980, p. 30), logo, o reconhecimento desse espaço implicaria “a transformação de procedimentos objetivos do mercado e das instituições e nesse jogo dançam posições e privilégios pessoais” (BRITO; RESENDE, 1980, p. 30). Os autores apontam como um dos mecanismos para obliterar a discussão em torno da constituição de um espaço da contemporaneidade a ênfase na “questão Arte Brasileira”

Enquanto se discute a questão *Arte Brasileira* não se discute a questão da *transformação da linguagem*, enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio da arte brasileiro. (p. 29-30)

Ou seja, o sintagma “arte brasileira”, enquanto uma demanda ideologia, “implica compromissos com determinados esquemas de mercado, e mais ainda, pressupõe um projeto cultural amplo em função do qual opera” (BRITO; RESENDE, 1980, p. 30). Desse modo, a posição *Arte Brasileira* implicava em um compromisso entre “o reconhecimento da inoperância de um meio e a vontade (ou a necessidade) de manutenção desse mesmo meio” (BRITO; RESENDE, 1980, p.30) e se expressava

no grito pela união nacional, na ânsia de fazer penetrar o povo nesse domínio tradicionalmente elitista (...) as ideias de povo, brasilidade, latino-americanidade funcionam nesse contexto como autênticos fetiches, têm o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais (...) na estratégia cultural nacionalista (...) no fato dessa estratégia encerrar-se num impasse insolúvel – superar as barreiras de classe e promover a identidade cultural do povo brasileiro (BRITO; RESENDE, 1980, p. 30).

A partir desses argumentos percebe-se como o espaço da contemporaneidade era incompatível com o espaço, matriz ideológica e projeto cultural da modernidade brasileira. Prosseguindo a leitura cronológica, chegaríamos aos ensaios elaborados para a publicação, *O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)* e *Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil* que nos lançam, respectivamente, o seguinte desafio: “como abordar a questão contemporânea, de que maneira encaminha-la” em um meio da arte que “sofre de um mal crônico: não sabe se existe ou se não existe”? Nesse ponto, reproduziremos a apresentação de Duarte sobre os dois ensaios

uma arte que traça um novo campo em consonância com sua época mas em permanente tensão com valores vigentes. Nesse artigo Ronaldo trata dessa passagem e dos conflitos gerados pela sua incompleta realização. **De modo tático, encontra-se ausente do artigo a questão da modernidade na arte brasileira.** Porque essa questão encontra-se ainda aberta e alimentando boa parte da reflexão acadêmica sobre a cultura brasileira. Apesar de seu marco inaugural encontrar um ponto preciso na segunda década de nosso século, ela persiste numa vigência ambígua: tanto pode anunciar uma riqueza produtiva como demonstrar a resistência do campo cultural **em aceitar sua superação e a consequente substituição por outros marcos conceituais.** Em *Lugar nenhum* [...] Venâncio Filho descreve os mecanismos subjacentes a uma situação cultural precária e que trabalha escamoteando as rupturas, diluindo uma produção importante. Assim, o trabalho contemporâneo não encontra seu lugar preciso e coordenadas nítidas de referência porque faria parte da tradição desse meio de arte não fixar a Tradição, não escreve sua história a não ser pelo lado anedótico [...] da indefinição de seus contornos dependeria sua indefinida sobrevivência. Paulo Venâncio Filho reclama em seu artigo **um balizamento teórico para a história da arte brasileira porque só este trabalho determinaria um fim do passado e um início do presente.** (DUARTE, 1980, p. 3. Grifos nossos)

A partir do exposto é possível considerar que, diante do problema fundamental que se colocava naquele momento, a saber o lugar da arte contemporânea no meio de arte e na história da arte brasileira, a saída era abordar a arte contemporânea como uma ruptura em relação ao modernismo, trazendo como pano de fundo as tensões e disputas nos âmbitos institucionais, discursivo e no meio de arte entre “o novo e o outro novo”, o moderno e o contemporâneo. Sintomaticamente, a imagem que ilustrava a frente do *Caderno de Texto n.1* era *Capa 5* (1965) de Hélio Oiticica e o verso trazia uma fotografia de uma escultura de José Resende.

Além da *Coleção Caderno de Texto*, ainda como desdobramento do programa permanente de publicações do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* foi encomendada a pesquisa *Informalismo e abstracionismo geométrico — duas vertentes da arte no Brasil dos anos 50*, a qual se inseria na linha *Subsídios à História da Arte Brasileira Contemporânea*, que posteriormente seria publicada por meio da *Coleção Temas e Debates*. Essa pesquisa – encomendada por Paulo Sérgio Duarte em 1980, portanto três anos depois da mostra organizada por Amaral – pode ser considerada mais uma contribuição nos esforços que vinham sendo empreendidos pela frente contemporânea em dar inteligibilidade a um movimento e a uma produção que vinha sendo percebido como marco fundador de um debate contemporâneo em artes visuais, inclusive a pesquisa possui uma estrutura semelhante a do catálogo da mostra *O projeto construtivo na arte brasileira*.

Além das entrevistas realizadas com os principais expoentes, entre críticos e artistas, dos movimentos concretos/neoconcretos e do abstracionismo geométrico e informal²⁵⁰, foram republicados textos como os *Manifestos Ruptura e Neoconcreto*; os textos *Ruptura, O objeto, e Teoria e prática do Concretismo carioca*, todos de Waldemar Cordeiro; *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* de Haroldo de Campos; *Poesia Concreta: experiência intuitiva* de Ferreira Gullar, Oliveira de Bastos e Reinaldo Jardim; a apresentação escrita por Mario Pedrosa para a segunda mostra do grupo Frente; os textos *Teoria do não-objeto* e *As duas faces do Tachismo* de Ferreira Gullar; *Do figurativismo ao Abstracionismo* de Leon Dégand; *Considerações sobre o Abstracionismo* de Sérgio Milliet; *Definições de Tachismo e pintura informal* Mário Barata; *Roteiro e coerência: passos de uma obra* de Antônio Bento.

Também foi disponibilizada uma cronologia comparativa “dos principais eventos da arte abstrata internacional e brasileira” e um levantamento bibliográfico dos textos em periódicos e em catálogos “para tornar possível ao leitor interessado em aprofundar-se no assunto as fontes primárias de informação indispensáveis” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 7).

De acordo com Geiger e Cocchiarele, na tentativa de traçar “um panorama da vanguarda abstrata geométrica e informal no Brasil, desde seus primórdios, no pós-guerra, até 1963” a opção foi fazer um “mapeamento da polêmica travada dentro da vertente geométrica, concreta e neoconcreta, e entre esta e a vertente informal” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 7). Logo, ao contrário do catálogo produzido para a mostra *O projeto construtivo...*, que republicou diversos textos dos diferentes movimentos de teor construtivo – construtivismo russo, De Stijl, Bauhaus e movimentos concretos argentinos – a pesquisa oferecia um debate mais focado no concretismo e o neoconcretismo no âmbito das artes visuais. Do mesmo modo, como o propósito era abordar

²⁵⁰ Entre 1980 e 1981 foram entrevistados: Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Mário Barata, Walter Zanini, Abraham Palatnik, Hermelindo Fiaminghi, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo e Zélia Salgado.

temas abrangentes e problematizar a produção em artes visuais a partir de sua inscrição material, diferente do catálogo de 1977, não foram discutidas obras de artistas individualmente.

Nesse sentido, de acordo com os autores, “o trabalho buscou reunir um material que permita ao leitor compreender as questões essenciais do debate no período, critérios que orienta a introdução, as entrevistas, feitas entre 1980 e 1981, e a seleção de textos republicados” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 7). Nesse ponto, cabe lembrar que até 1980 as investigações realizadas no campo da história da arte no Brasil privilegiava o Barroco, o Academismo e, sobretudo, o Modernismo. Esse último,

tornou-se de fato o campo articulador dos discursos hegemônicos sobre a história da arte no Brasil, ao menos até a década de 1980. A busca por uma identidade artística própria e a ideia de construção de uma arte de caráter especificamente nacional, características típicas do modernismo, repercutiram no campo da história da arte como um desejo de se concentrar na produção artística nacional e na tradição historiográfica local para construir uma história da arte essencialmente brasileira. (MATTOS, 2017, p. 250-251)

Desse modo, considerando os debates suscitados no primeiro volume da *Coleção Caderno de Textos* e recorte privilegiado na primeira pesquisa encomendada, em 1980, por Paulo Sergio Duarte, a época coordenador do *Projeto Arte Contemporânea Brasileira*, é possível perceber as contribuições institucionais dessa política editorial – cujo ponto culminante será a publicação pela *Coleção Temas e Debates* do livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo* (1985) de Ronaldo Brito – nos esforços em reposicionar o neoconcretismo como marco fundador da contemporaneidade nas artes visuais.

Esse posicionamento era reforçado no âmbito da visualidade, por meio de mostras que problematizavam a tradição construtiva na arte contemporânea. A título de exemplo, citamos o programa do Espaço ABC para o ano de 1982. Ao longo do segundo semestre, o Espaço ABC promoveu no MAM-RJ onze exposições²⁵¹ por meio das quais “uma questão será colocada para exame e debate público, da crítica e dos artistas: a tradição construtiva na nova pintura brasileira. Essa questão, no entanto, não deverá monopolizar a discussão.” (ESPAÇO ABC, 1982). E, sobretudo, a Sala Especial do Salão Nacional de 1986, durante a gestão de Iole de Freitas no INAP, que trouxe questão central a participação do espectador na obra e como artistas homenageados Hélio Oiticica e Lygia Clark, criando, de acordo como catálogo da mostra “oportunidade ímpar de apreciação desses artistas fundamentais para a história da arte brasileira” (INAP, 1986)

²⁵¹ Expuseram Adriano de Aquino, Angel Miguez, Carlos Zilio, Jorge Guinle, Manfredo de Souza-neto, Otávio Roth, Eduardo Sued, Evany Fanzeres, Vauluizo Bezerra, Maria Carmen Perlingeiro, Katie Van Scherpenberg,

O esforço em posicionar a arte contemporânea na História da Arte Brasileira passava também, e de modo simultâneo, pelo reexame crítico do modernismo. Como visto anteriormente, o programa permanente de publicações do *Projeto Arte Brasileira Contemporânea* previa, além da *Coleção Caderno de Texto*, a realização de pesquisas que servissem de *Subsídios à História da Arte Brasileira Contemporânea*. Essa linha editorial foi convertida na *Coleção Temas e Debates*. O objetivo permaneceu o mesmo: subsidiar, com temas e debates, aqueles que estudam a arte brasileira. Para tanto, estava interessada em publicar “livros com teses provocantes, divergentes daquilo que o senso comum cristalizou como valores e conceitos estáveis, bem como antologias de textos dispersos e de difícil acesso ao estudante, professor ou artista” (INAP, c.1980-1981). Foi, sobretudo, por meio dessa coleção que foram fomentadas pesquisas que se propunham a reexaminar o marco modernista na arte brasileira.

Coerente com o objetivo a que se propunha, a Coleção foi inaugurada em 1982 com a publicação *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945* de Carlos Zílio. Em entrevista, Zílio comenta sobre o processo que culminou na publicação desse livro, que é um desdobramento da tese de doutoramento realizado na Université de Paris VIII, dois anos antes.

Mas uma das minhas dificuldades em Paris era a sobrevivência, aí em correspondência com o Ronaldo [Brito] ele me falou da Funarte, aí que eu ouvi falar da Funarte. Porque nessa altura em 78 já tinha uma coisa na Funarte chamada Núcleo de Pesquisa, aí eu mandei uma proposta de pesquisa que era a minha tese. [...] Mas me parece pelo que eu ouvi dizer depois que nesse momento o elo da Funarte com a possibilidade mais consequente era o Núcleo de Pesquisa. O Instituto de Artes [o artista se refere ao INAP] estava entregue a pessoas que eu até conhecia, um tinha sido diretor quando eu era aluno do Instituto de Belas Artes, que não é Escola de Belas Artes, é Instituto de Belas Artes. Pessoas assim, muito boa gente, mas eram pessoas que tinham uma cabeça de arte muito conservadora, então as exposições da Funarte, as atuações do INAP, me parecem que foram bastante inconsequentes. E eu acho que o INAP só se reinaugurou com o Paulo Herkenhoff, se não me engano depois Paulo Sérgio Duarte, não sei quem foi primeiro. [...] O Núcleo de pesquisa foi quem me deu uma espécie de uma bolsa [...] era uma bolsa mais modesta, não visava manter um bolsista no exterior. Mas me ajudou muito (ZÍLIO, 2018, Entrevista).

No entanto, o fato do NEP ter financiado a pesquisa, não significava necessariamente que ela seria publicada. Tanto é assim, que a tese foi entregue ao NEP em 1980, e o livro publicado em 1982. Como esclarece Zílio “eu tinha o compromisso de entregar a pesquisa. Ter publicado aí já foi um a opção da política cultural deles. Eles publicaram alguns poucos livros, dei sorte de ser um deles” (ZÍLIO, 2018, Entrevista). A decisão de publicar a pesquisa foi tomada por Paulo Sérgio Duarte, justamente para inaugurar uma coleção, a *Temas e Debates*, que se

propunha a publicar livros com teses “divergentes daquilo que o senso comum cristalizou” (INAP, c.1980-1981).

Para termos uma dimensão da importância desse livro e do caráter inaugural dessa “reflexão especializada”, reproduzimos um trecho da resenha produzida por Sônia Salzstein por ocasião do lançamento da segunda edição de *A querela do Brasil...*, em 1997. Para Salzstein o livro “pela primeira vez na história da arte brasileira descreveu o moderno como problema” e “decorridos 15 anos da primeira edição [...], raras foram as iniciativas preocupadas em propiciar um quadro interpretativo abrangente da história recente da arte brasileira, onde a questão moderna [...] emergisse como motivo central” (SALZSTEIN, 1997, p. 8).

Para além do mérito e do caráter inaugural, o que nos interessa na problematização levantada por Zílio – diga-se de passagem, sintomática de um debate que vinha tomando corpo desde fins dos anos 1960 – é o esforço de autocompreensão e reexame crítico que o artista direciona tanto a um projeto de cultura brasileira baseado nos pressupostos do modernismo quanto às concepções culturais estereotipadas presentes no ideário nacional-popular; questões que, aliadas ao desejo (também expresso nesse ensaio) de formulação de uma revisão crítica da história da arte brasileira. Desse modo, a publicação desse livro, da perspectiva institucional, evidenciava um compromisso dessa linha editorial com uma revisão sistemática da noção do modernismo como “marco zero” da arte brasileira e o esforço em situa-lo de forma mais adequada na história da arte brasileira.

Na sequência, ainda nesse ano, foi lançada o segundo volume da coleção, o livro *Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*²⁵², por ocasião da Sala Especial do V Salão Nacional de Artes Plásticas em homenagem aos 25 anos da morte do artista, cuja a obra, “mais do que um momento da história da arte brasileira [...] está integrada como processo de formação do olhar moderno neste país” (DUARTE, 1982, p. 15). No ano seguinte, em 1983, e por meio da coleção *Caderno de Texto* foi publicado o livro *Sete ensaios sobre o Modernismo*²⁵³, por meio do qual foram compilados os debates promovidos um ano antes, por ocasião dos 60 anos da Semana de Arte Moderna, no INAP, já sob a gestão de Paulo Sérgio Duarte. A apresentação do volume, escrita por Paulo Sérgio Duarte, é suficiente para termos um noção da orientação dos debates que suscitava

o fenômeno moderno (...) no Brasil adquiriu uma conotação abrangente no campo cultural. Ao contrário da Europa, onde os movimentos se multiplicam

²⁵² Dois anos depois, em 1984, foi publicado como terceiro volume da *Coleção Temas e Debates* a pesquisa *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional* de Lucia Gouvêa Vieira, que também reexaminava o marco moderno nas artes visuais.

²⁵³ Contribuíram Sérgio Tolipan com *Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20*; Ronaldo Brito com *A Semana de 22: o trauma moderno*; Sophia Telles com *Arquitetura modernista, um espaço sem lugar*; Silviano Santiago com *Calidoscópio de questões*; José Wisnik com *O modernismo e a música*; e Paulo Herkenhoff com os ensaios *Caricatura: a modernidade na linha do riso* e *Fotografia: o automático e o longo processo de modernidade*.

– cubismo, expressionismo, dadaísmo, construtivismo e surrealismo – aqui anunciamos uma tendência, **quase uma vocação, sob a qual foram chamadas a viver as gerações seguintes de jovens da classe média urbana. O adjetivo ‘moderno’, desde os anos 50 no Brasil, se tornou vago e incapaz de se referir às manifestações da literatura, da arte, da música, da arquitetura.** Esse caderno solicita uma releitura dessa trajetória moderna buscando originalidade de caminhos diversos, as vezes divergentes, sob uma aparente unidade: a arte moderna (DUARTE, 1983, p. 5).

Essa orientação editorial, por um lado reexaminar o modernismo, por outro, reposicionar o neoconcretismo, será potencializada quando, em 1981, Paulo Sérgio Duarte assume o posto de diretor substituto do INAP lá permanecendo até março de 1983. Nesse sentido, no relatório de atividades de 1981, o INAP informava que após seis anos de atuação iniciava “um momento de avaliação e de redefinição de metas e critérios de ação. Trata-se, sobretudo, de implantar e dar tratamento sistemático a alguns mecanismos visando a seus objetivos culturais” (FUNARTE, 1981, p. 9). Na sequência era anunciado que a partir de 1982

(...) o INAP deverá estabelecer uma nova política editorial para sua área de atuação numa linha a ser definida a partir de um levantamento de necessidades imediatas. Nenhum dos projetos lá implantados foi desativado, mas, ao contrário, procedeu-se à (...) melhoria no critério de avaliação de aproveitamento, melhoria de documentação e catálogos fornecidos ao artista que expõe nas galerias da Funarte (...) bem como a reativação do projeto Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC” (FUNARTE, 1981, p. 9).

O ideário que embasou essa nova atuação e conceito editorial do INAP foi sistematizado por Paulo Sérgio Duarte em dois documentos *Sugestões para uma linha editorial do INAP* (INAP, c.1980A) e *Plano Editorial do INAP* (INAP, c.1981). Considerando “a falta de obras publicadas que tenham analisado com rigor a história da arte brasileira, torna-se urgente incentivar a publicação de trabalhos que venham preencher esta lacuna” (INAP, c.1980A). Para tanto, “a política editorial de artes plásticas necessita ser pensada a partir da especificidade da área” (INAP, c.1981).

Considerando o caráter heterógeno e abrangente das pesquisas até então fomentadas pelo INAP e discutidas anteriormente, a definição desse critério traz implícita uma reorientação e concentração da atuação do Instituto no campo para o qual ele foi criado, o das artes visuais. Ainda nesse sentido, também foram sugeridos os limites de periodização e de temas a serem abordados

cronologicamente isso implica em considerar o início do século XX onde teríamos o aparecimento da temática nacional (Almeida Jr.), o surgimento da influência impressionista, o art-nouveau (na ilustração, caricatura e arquitetura) e as exposições Lasar Segall (1913) e Anita Malfati (1917). Em seguida teríamos o Modernismo abrangendo suas duas fases (1922-1930 e 1930-1945). **Poderíamos ainda considerar o período entre 1945 e 1950 como**

uma passagem entre o Modernismo e os movimentos que determinaram a transição para a arte contemporânea e que se dariam entre 1950 e 1963 (concretismo, neo-concretismo e Informalismo) (INAP, c.1980A)

Foram estruturadas duas linhas prioritárias de ação: o “levantamento histórico e teórico da arte brasileira” e a “arte contemporânea” (INAP, c.1980A). Estabelecido “um programa de livros e publicações” que tinha como propósito “divulgar a produção plástica – moderna e contemporânea – no Brasil, o qual incorporava as coleções *Arte Brasileira Contemporânea* – criada pela Assessoria de Multimeios em 1978 – e a *Caderno de Texto ABC* e *Temas e Debates* desenvolvida no projeto *Arte Brasileira Contemporânea* em 1980. E se propunha a lançar mais duas coleções: *Contemporânea ABC* e *Contraste e Confrontos* (INAP, c.1981). Tomando por base essas orientações em 1982 foi lançado o *Projeto Editorial do INAP*, o qual além de prever como atribuição exclusiva do INAP definir os critérios e avaliar as pesquisas e monografias em artes plásticas, inclusive para pesquisas fomentadas por outros departamentos, estipulava que

Em 1982 o Instituto de Artes Plásticas dedicou-se à definição de uma linha editorial, até então inexistente, procurando traçar orientações de prioridades nos seguintes critérios:
edição de livros que apresentem um real enriquecimento à reflexão e ao debate sobre momentos importantes da história da arte brasileira;
edição de livros que deem conta da história e da produção atual de arte nas regiões
edição de livros e iniciação didática às técnicas artísticas;
edição de livros de artistas que embora já consagrado na história da arte brasileira ou de grande expressão ainda não tenham sua obra documentada (FUNARTE, 1982, p. 11-14)

Desse modo é possível perceber como a política editorial que Duarte havia definido para o *Projeto Espaço Arte Brasileira Contemporânea*, a partir do momento que o crítico assume a direção do INAP, é ampliada e passa a orientar, com pequenas alterações²⁵⁴, as atuações do INAP nesse setor até o encerramento do Instituto em 1989. Como fica evidente no Relatório de Atividades do INAP em 1987, a época sob coordenação de Iole de Freitas.

É importante ressaltar que no ano passado o INAP, apesar da falta de recursos destinados à cultura, **manteve os critérios propostos em 1982 e tem sido fiel aos princípios então estabelecidos**, o que tem resultado em uma ação que vem sendo reconhecida nacionalmente pelos agentes produtores e pelo público. [...] Através de projeto cuidadosamente delineados, tem levado ao

²⁵⁴ Entre 1985 e 1986 foram finalmente lançadas as coleções *Contrastes e Confrontos* e *Contemporânea*, já previstas no Plano Editorial de Duarte. A primeira visava discutir as produções preocupadas explicitamente com questões regionais ou temas da brasilidade. A segunda, tinha por objetivo analisar as obras de artistas fundamentais para a compreensão da arte contemporânea brasileira. Nesse biênio foi lançada uma nova coleção, a *Técnica*, voltada para a sistematização de informações técnicas fundamentais sobre questões concernentes à produção artística Ver Anexo..

conhecimento e ao debate público questões da arte contemporânea e o levantamento da história recente das artes plásticas brasileiras. (FUNARTE, 1987, p. 21)

A partir do exposto é possível propor que na tentativa de pensar a arte contemporânea e situá-la na história da arte brasileira, a política editorial formulada por Duarte, em consonância com os debates que vinham sendo travado no contexto de sociabilidade artística contemporânea, fomentará pesquisas e estudos, desenvolvidos quase que de maneira exclusiva por agentes da frente contemporânea, que se por um lado empreenderão um reexame crítico do modernismo, do seu legado e dos impasses e limites de uma modernidade estética brasileira. Por outro, fomentará pesquisas e estudos que na tentativa de estabelecer genealogias e marcos conceituais para se pensar a arte contemporânea contribuirão para recuperar e reposicionar o movimento neoconcreto como ponto de inflexão de um pensamento contemporâneo em arte.

Ou seja o que estamos propondo é que, na tentativa de desvencilhar a produção contemporânea dos ranços do nacional-popular e dos aspectos identitários do modernismo, marco instaurador de uma arte brasileira, inclusive instrumentalizado pelo mercado, a política editorial, apoiada em uma linha interpretativa que tomava o neoconcretismo como marco fundador da contemporaneidade nas artes visuais, pode ter contribuído para a formulação e consolidação de um discurso que posicionava o neoconcretismo como ponto zero de uma genealogia à qual a produção contemporânea era devedora. Desse modo, cabe questionar até que ponto a tentativa da frente contemporânea em elaborar novos paradigmas não teria contribuído para o estabelecimento da genealogia que posiciona o neoconcretismo como marco fundador de um pensamento contemporâneo em arte. Nesse caso, a centralidade do neoconcretismo para a constituição de uma arte brasileira contemporânea parece, ao tentar escapar de um determinado tipo de tradição, instaurar (paradoxalmente) uma nova tradição entre nós. A qual, se sobrepõe ao protagonismo que até então possuía as gerações modernistas das décadas de 1930 e 1940 na constituição de uma arte brasileira.

Em 1983 Paulo Sérgio Duarte deixa o INAP e passa a trabalhar no governo do estado do Rio de Janeiro durante a gestão de Leonel Brizola. Era necessário abrir e estruturar novas frentes. Em maio desse mesmo ano, a posse de Paulo Herkenhoff é noticiada de maneira entusiasmada na revista *artis* de Porto Alegre. O entusiasmo decorre do fato de Herkenhoff ser “o primeiro artista à frente do INAP” e por ter orientado sua gestão “principalmente para a descentralização das atividades, voltado agora para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. O INAP quer se efetivar como entidade nacional”. Essa descentralização, para os editores da revista, contribuiria para

dinamizar os circuitos distantes do eixo Rio/São Paulo (ARTIS, 1983). O primeiro relatório de atividades produzido pelo INAP sob a gestão de Paulo Herkenhoff confirmava a expectativa dos editores da *artis*. O Instituto “esteve presente em todos os estados da Federação desenvolvendo programas por ação direta e/ou convênio”. Na sequência explicitava sua política de atuação: “[...] este Instituto procurou **privilegiar as pesquisas e as exposições**, por acreditar serem a teoria e a informação visual os instrumentos fundamentais para a leitura e o conhecimento das artes plásticas” (INAP, 1984, p. 9). E continuando, esclarecia, “o apoio à pesquisa tem por objetivo central o incentivo à reflexão sobre os problemas colocados atualmente pela arte. Dentro dela, **a questão da contemporaneidade tem um espaço privilegiado**. A teoria estética, a relação arte/crítica, a história da arte, a relação arte/cultura, as novas linguagens e suas transformações são trabalhados dentro dessa linha” (INAP, 1984, p. 9-10. Grifo nossos).

Com a gestão de Paulo Herkenhoff as diretrizes formuladas por Duarte alcançam uma abrangência nacional. Novos programas e estratégias de ação são criados. Uma das ações que explicita bem essa descentralização foi o seminário Visualidade Amazônica, o qual contribuiu para formulação de hipóteses de reflexão sobre a cultura visual amazônica. Como desdobramento desse seminário foi publicado em 1985 o livro *Visualidade Amazônica*, o qual inaugurou a coleção *Contrastes e Confrontos*, esboçada na política editorial formulada por Duarte em 1981. Dois outros programas que merecem destaque, já nas gestões subsequentes, são **Artista Visitante** e **Bolsa Ivan Serpa**. O primeiro privilegiou a circulação de artistas, em sua maioria do eixo Rio São Paulo, por todo território nacional. A ideia era que eles visitassem ateliês coletivos em outras localidades com a finalidade de proporcionar maior troca de conhecimento artístico. Já o segundo, tinha como objetivo subsidiar a produção de artistas que, muito embora não fossem consagrados, estivessem contribuindo para as questões da arte contemporânea. Com as gestões de Iole de Freitas (1985/1986 – 1987/1989) a proposta de Duarte é radicalizada. A artista, concebeu, dentre outros, o projeto *Ciclo de Escultura*, trazendo para o centro do debate a questão da escultura na arte contemporânea, aspecto até então pouco problematizado. No entanto, a expressão máxima da radicalização da gestão de Iole de Freitas foi a tentativa de reformular o **Salão Nacional de Artes Plásticas**. Em sua XI edição, a convocatória, abandonando as categorias tradicionais, foi formulada a partir do tema “Materialidade e Representação”, ampliando as possibilidades de participação, uma vez que não se pautava nas categorias técnicas tradicionais. Essa medida, ao abrir espaço para a arte contemporânea no Salão Nacional, simbolicamente, implodia o sistema belas artes, instaurando, tal qual reivindicado no texto *Mamãe Belas Artes*, o espaço da contemporaneidade. Essa reformulação causou uma enorme polêmica, tendo inclusive

uma repercussão na mídia impressa. O crítico Ferreira Gullar reagiu energicamente. Iniciando uma verdadeira campanha que culminou na demissão de Iole de Freitas em 1989. A qual foi pauta de matéria no caderno *Cultura* da revista *Veja* com a chamada “Golpe Político nas Artes. Comunistas conspiram para tomar o poder do Inap e conseguem a demissão de Iole de Freitas” (VEJA, 1989). Mais aqui se inicia uma outra narrativa...

Considerações finais

Esta pesquisa, como o próprio título sugere, se iniciou com alguns questionamentos sobre possíveis atuações e contribuições de agentes do meio das artes visuais nas reformulações institucionais iniciadas com os processos de abertura política. Em um primeiro momento, a investigação exigiu uma exaustiva revisão da literatura que abordava as relações estabelecidas entre a instituição militar e o campo cultural ao longo da ditadura brasileira. Mesmo considerando que existiram três momentos com especificidades distintas (1964-1968; 1968-1973 e 1974-1989), foi possível perceber como a intervenção que o Estado autoritário promoveu no campo cultural, em seus aspectos políticos e ideológicos, esteve associada tanto ao projeto nacional-desenvolvimentista quanto a matrizes ideológicas do projeto cultural modernista implementado durante o Estado Novo. Culminando em uma configuração na qual as relações que o Estado autoritário estabeleceu com campo cultural se desenvolveram no espaço entre a necessidade de se preservar e enaltecer um passado (nos termos do projeto modernista) e a urgência de modelar um futuro (desenvolvimentista).

Consequência direta dessa configuração, as políticas de Estado ao longo da ditadura se basearam em duas vertentes principais: uma patrimonialista/preservacionista – com foco no tripé cultura-identidade-civismo – outra executiva, que tinha como tarefa equacionar a relação entre Estado, cultura, desenvolvimento e mercado. Nessas duas vertentes da atuação estatal, as artes visuais ocuparam, quando muito, um lugar secundário. Algo que também nos diz das configurações de um meio que, diferente dos outros segmentos, “sempre compareceu de maneira tímida ao debate das questões culturais no país, sendo mesmo pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além de círculos especializados” (SALZSTEIN, 1998, p. 382). E que, cabe destacar, foi se estruturando de maneira mais diletante, se desenvolvendo praticamente sem o respaldo de políticas públicas, medidas regulatórias ou subsídios, mantendo-se consequentemente pouco articulado – enquanto força de pressão – para o estabelecimento de uma política de Estado.

Nesse sentido, a presença de ideais nacional-desenvolvimentista nas políticas culturais estatais direcionadas, especificamente a tentativa de fortalecer um mercado nacional, instituir mecanismos de fomento à produção brasileira e regulamentar a entrada de produção internacional que nos ajuda a identificar possíveis justificativas para o crescente diálogo que segmentos do campo cultural politizado passaram a estabelecer com o Estado autoritário partir de 1974, não nos ajuda a pensar a relação que o meio das artes visuais estabeleceu com órgãos e instituições municipais, estaduais e federais ao longo da redemocratização. Especificamente, nessa tese defende-se que o ideário nacional-desenvolvimentista, como um campo de convergência entre as esquerdas/oposições e o Estado autoritário ao longo da redemocratização,

não justifica nem nos ajuda a pensar a relação estabelecida entre o meio das artes visuais e o Estado autoritário no pós-1974.

No caso das artes visuais, procuramos demonstrar como a relação que atores desse segmento cultural estabeleceu com o Estado autoritário esteve diretamente conectada às tentativas de institucionalização e de desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea que vinham sendo articuladas desde o início dos anos 1970. Nesse ponto cabe mencionar que a atuação mais propositiva e comprometida com uma reformulação do campo das artes visuais e, inclusive, articulada entre artistas de diferentes regiões brasileiras, também estava relacionada com uma nova percepção que posicionava a ‘obra de arte’ como parte integrante de um sistema de correlações político-ideológico-institucionais.

Se até fins dos anos 1960, o ideário ético-político-estético vigente no meio das artes visuais ainda se baseava em termos de uma cultura nacional, expresso, sobretudo, nas tentativas de instituir uma “vanguarda nacional”, a partir de 1970, percebe-se a conformação de uma nova sensibilidade política que situava, mediava, conectava e pensava o político a partir da e para as artes visuais. Como avalia Carlos Zílio, nos anos 1970, “houve uma politização do espaço artístico no sentido de perceber melhor que a criação, a circulação e o consumo da arte compreendem necessariamente instâncias políticas e ideológicas que envolvem instituições e mercado” (ZÍLIO, 2018). Essa “politização do espaço artístico”, como procuramos demonstrar, também esteve diretamente atrelada a incipiente formação de uma identidade ‘artista contemporâneo’, a qual exigia um certo tipo de posicionamento diante do circuito de arte e se associava aos artistas que buscavam intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos. Consoante com esse novo lugar social do artista, também começa a se fortalecer nesse período um outro conceito acerca do trabalho de arte associado às linguagens experimentais, este estaria “necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte □ a sua posição e função dentro da sociedade □ e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema” (BRITO, s.d., *abud* LOPES, 2013, p. 47).

Essas reconfigurações fomentaram reflexões menos diletantes sobre nosso sistema da arte, nossa tradição e modernidade artísticas, as quais, somadas à financeirização do circuito, às investidas do mercado na recuperação da produção moderna e à neutralização da produção associada às novas linguagens, instrumentalizaram e mobilizaram determinados segmentos do meio das artes visuais à estabelecer um circuito menos subordinado à ideologia do mercado e que abrisse espaço para o ‘contemporâneo’ nas artes visuais.

Foi justamente nesse momento que o Estado autoritário, abre a possibilidade para que agentes do meio das artes visuais pudessem atuar, inclusive ocupando postos decisórios, em

instituições e órgãos culturais. Diante desse quadro, ao longo da redemocratização, vai se fortalecendo a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições culturais ‘oficiais’ – instancias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria aos artistas que já vinham desenvolvendo práticas de gestão, dinamização e articulação cultural, o desenvolvimento e implementação de políticas para as artes visuais, mas também forneceriam os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea. Desse modo, a partir de 1975, começa a se fortalecer a associação da atuação institucional com os esforços de reformulação do sistema de arte, culminando no desenvolvimento de uma nova estratégia de interferência no âmbito das artes visuais: o ativismo institucional, o qual foi identificado, demonstrado e conceituado ao longo da presente pesquisa.

Nesse sentido, propõe-se que foi, sobretudo, por meio do ativismo institucional que os artistas visuais buscaram assegurar a institucionalização de suas produções, é dizer, da arte contemporânea. Para tanto, implementaram duas estratégias – mutuamente interdependentes e diretamente conectadas. A primeira pode ser pensada como um contraponto à crescente presença da ideologia do mercado nas instituições da arte e se expressou na tentativa de estabelecer um circuito de arte que abrisse espaço e fizesse circular a produção contemporânea e que também possibilitasse maior autonomia discursiva e teórica para os artistas e críticos associados às linguagens contemporâneas. Já a segunda, pode ser localizada na tentativa de formulação de um novo paradigma teórico que servisse de subsídio para uma reinterpretação da história da arte brasileira e para refletir sobre a arte que vinha sendo produzida naquele momento. Esse esforço de revisão crítica e autocompreensão histórica da arte brasileira estava diretamente conectado com os esforços de adensamento de um pensamento contemporâneo em arte e com o estabelecimento de mecanismos e espaços para a institucionalização da produção associada às linguagens contemporâneas.

Com a tese finalizada foi possível perceber como um dos principais propósitos dessa pesquisa foi reconstituir articulações significativas que culminaram na constituição de um espaço para o contemporâneo nas artes visuais no Brasil e demonstrar o papel central que determinados agentes – entre artistas, críticos e o Estado – tiveram nesse processo. Não esteve no horizonte dessa investigação problematizar as especificidades, idiosincrasias e limitações que cada uma das estratégias de ativismo institucional aqui apresentadas possuíam. Procuramos identificar em cada uma dessas iniciativas aqueles aspectos que nos possibilitavam agrupá-las em um esforço mais abrangente e articulado de maneira descentralizada que tinha como propósito criar um contexto e, posteriormente, institucionalizar a produção contemporânea. Tampouco tivemos como um de

nossos propósitos problematizar a maneira como a noção de arte contemporânea vinha se apresentando e se constituindo em cada um desses casos aqui analisados.

Ao posicionar esses esforços em processos políticos e reformulações institucionais mais abrangentes, foi possível perceber como a criação do espaço para o contemporâneo, foi historicamente construído e como a produção identificada como contemporânea demandou, desde o seu início, sua institucionalização. Reivindicando, para tanto, não apenas espaço nas políticas de Estado mas também um lugar na história da arte. Esse esforço, como vimos, esteve diretamente relacionado com o reposicionamento do neoconcretismo como marco instaurador de um espaço para a contemporaneidade nas artes visuais. E nos diz de um momento no qual artistas e críticos tomaram para si a responsabilidade de reformular o sistema de arte vigente e definir uma política que partindo das necessidades identificadas pelo próprio campo para ele se voltava num esforço de reformulação e fortalecimento institucional. Esse movimento, que como sabemos, foi violentamente interrompido durante a gestão do ex-presidente Fernando Collor de Mello, retornará com a mesma potência durante a gestão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, quando mais uma vez os artistas tomam parte ativa no processo de reformulação institucional do MinC e do seu braço executivo, a Funarte. Finalizar esta pesquisa, no momento de grave desmonte institucional, nos possibilita acreditar que, cedo ou tarde, ou quem sabe, já esteja em processo, o campo das artes visuais fornecerá alternativas à altura das exigências e urgências do tempo presente.

Anexo

Coleções INAP/FUANRTE

Coleção Arte Brasileira Contemporânea

Tinha por objetivo “documentar a obra de alguns dos artistas que participaram dos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro em 1959”. O propósito era, através dessa coleção, “abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuras das artes visuais brasileira” (PE).

Ano	Título	Texto Crítico
1978	Barrio	Textos do próprio artista
1978	Anna Bella Geiger	Fernando Cocchiarale
1978	Carlos Vergara	Hélio Oiticica
1978	Rubens Gerchman	Armando Freitas Filho, Sergio Santeiro, Frederico Moraes e do artista
1979	Antonio Dias	Paulo Sérgio Duarte
1980	Lygia Clark	Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e da artista
1980	Wesley Duke Lee	Cacilda Teixeira da Costa
1981	Cildo Meireles	Ronaldo Brito, Eudoro Augusto e do artista
1982	Waltércio Caldas	Paulo Venâncio Filho
1983	Lygia Pape	
1984	Antonio Manuel	

Coleção Temas e Debates

Tinha como propósito subsidiar, com temas e debates, aqueles que estudam a arte brasileira: “nela poderão ser encontrado livros com teses provocantes, divergentes daquilo que o senso comum cristalizou como valores e conceitos estáveis, bem como antologias de textos dispersos e de difícil acesso ao estudante, professor ou artista”.

Ano	Título	Autor
1982	A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945	Carlos Zilio
1982	Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista	
1984	Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional	Lucia Gouvêa Vieira
1985	Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo	Ronaldo Brito
1987	Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta de	Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale

Coleção Cadernos de Textos Arte Brasileira Contemporânea

Se voltava para o problema da interdisciplinaridade da arte contemporânea e buscava analisar as “diferenças e transformações de linguagens nas artes plásticas”. Desse modo, geralmente era um desdobramento de “exposições, conferências, debates, pesquisas, mostras de música e cinema” promovidas pelo projeto Arte Brasileira Contemporânea, no Espaço ABC, e no qual o diálogo entre arte contemporânea e outros campos (cinema, música, arquitetura, filosofia) assumia uma centralidade.

Ano	Temática	Ensaaios
1980	Caderno 1: o lugar da arte contemporânea e o meio da arte no Brasil	O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo) de Ronaldo Brito; Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil de Paulo Venâncio Filho; Brasil Diarreia de Hélio Oiticica (1970); Cruzeiro do Sul (1970) de Cildo Meireles Mamãe Belas-Artes (1977) de José Resende e Ronaldo Brito.
1981	Caderno 2: Quase Cinema - cinema de artista no Brasil nos anos 1970/1980	Panorâmica de Ligia Canongia, Textos e filmografias de Hélio Oiticica, Raymundo Colares, Antonio Dias, Barrio, Iole de Freitas, Arthur Omar, Antonio Manuel e Lygia Pape. Depoimentos e filmografia de Carlos Vergara, Miguel Rio Branco, Luiz Alphonsus e Rubens Gerchman.
1983	Caderno 3: Sete ensaios sobre o modernismo. 60 anos da Semana de Arte Moderna	Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20 de Sérgio Tolipan; A Semana de 22: o trauma moderno de Ronaldo Brito; Arquitetura modernista, um espaço sem lugar de Sophia Telles; Calidoscópio de questões de Silviano Santiago; O modernismo e a música de José Wisnik; Caricatura: a modernidade na linha do riso de Paulo Herkenhoff; Fotografia: o automático e o longo processo de modernidade de Paulo Herkenhoff
1983	Caderno 4: Arte e Filosofia	O papel da obra na criação artística de Emmanuel Carneiro Leão; A mutação da obra de arte de Gerárd Lebrun Os caminhos da representação de Gerd Bornheim; A nova teoria da representação de José Arthur Giannotti Entrevistas Paulo Sérgio Duarte.

Coleção Contemporânea ABC

Priorizaria a edições de livros sobre obras individuais de artistas significativos para a arte contemporânea cuja contribuição à cultura brasileira pode ser criteriosamente estabelecida e

onde exista real lacuna bibliográfica”. Citava como exemplo: Amilcar de Castro, Iberê Camargo, Hélio Oiticica, Tomie Othake, Willys de Castro, Mira Schendel. Dessa coleção apenas um livro foi publicado: Iberê Camargo (1985/1986)

Coleção Contraste e Confrontos

Pretendia fazer um “levantamento das linguagens de artes plásticas regionais, traçando através de livros obras de artistas como Samico, o quadro cultural local e a divulgação em termos nacionais dessa produção”. Dessa coleção apenas um livro foi publicado, *Visualidade Amazônica* (1985).

Coleção Técnica

Pretendia sistematizar de informações técnicas fundamentais sobre questões concernentes à produção artística. Dessa coleção apenas um livro foi publicado, *Materiais de Arte no Brasil: análise das tintas a óleo* (1985).

Referências

Livros

BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. *Tribuna de Notícias*, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1979. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). *Francisco Bittencourt/Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 232-235.

BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). *Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 235-237.

BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). *Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 459-461.

BITTENCOURT, Francisco. O espaço dos Museus. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 23 abr. 1975. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). *Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. p. 118-119.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural (1976- 1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BRITO, Ronaldo; RESENDE, José. Mamãe-Belas Artes. In: BRITO, Ronaldo. *et aliii*. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980. p. 29-31 (Caderno de Textos, 1)

BRITO, Ronaldo. *et aliii*. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980. (Caderno de Textos, 1).

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. (Temas e Debates, 4).

CANONGIA, Lúcia (org.). Quase cinema. Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Caderno de Textos, 2).

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. (Temas e Debates, 5).

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Apresentação. In:_____ Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. (Temas e Debates, 5). p. 7.

CORDULA, Raul. A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária. In: GOMES, Dyogenes Chaves (Org). *O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 13-20

COUTINHO, Wilson. Jardim de Oposição. In: PUCU, Isabel (org.). *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 283-287.

DUARTE, Paulo Sérgio. Apresentação. In: BRITO, Ronaldo. *et aliii*. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980. p. 3. (Caderno de Textos, 1).

DUARTE, Paulo Sérgio. Apresentação. In: MILLER, Alvaro et. aliii. Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 15. (Temas e Debates, 2).

DUARTE, Paulo Sérgio. Apresentação. In: TOLIPAN, Sergio. *et aliii*. Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. p. 5.(Caderno de Textos, 3).

DUARTE, Paulo Sérgio. Introdução. In: NAC/UFPB (Org.). ALMANAC. João Pessoa: NAC/UFPB-FUNARTE, 1980.

DURAND, José Carlos. (1989). **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.

LOPES, Fernanda. A Escola Brasil: e o Ensino de Arte. In: _____ A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 194-206.

LUCENA, Iveraldo. Apresentação do ALMANAC. In: NAC/UFPB. ALMANAC: setembro de 1978 a fevereiro de 1980. João Pessoa: NAC/UFPB-Funarte, 1980. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: BRITO, Ronaldo. *et aliii*. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980. p. 28. (Caderno de Textos, 1).

MILLER, Alvaro et. aliii. Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Temas e Debates, 2).

MORAIS, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

OITICICA, Hélio. Brasil diarreira. In: BRITO, Ronaldo. *et aliii*. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980. p. 26-27. (Caderno de Textos, 1).

PONTUAL, Roberto. Tempo de fotografia. In: Gomes, Dyógenes Chaves. Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC, Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 95.

PONTUAL, Roberto. Um Núcleo fora do núcleo (ou como ativar longe do eixo). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 fev. 1979. Caderno B, p. 25-26.

SALZSTEIN, Sônia. Sobre historicidade, arte contemporânea, arte brasileira. Nota introdutória. In: SALZSTEIN, Sônia.; BANDEIRA, João (Orgs). Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas. São Paulo: ICC/ECA-USP, 2012, p.19-31.

TOLIPAN, Sergio. *et aliii*. Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. (Caderno de Textos, 3).

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 216-223.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Lugar nenhum**: o meio de arte no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1980. p. 23-26. [Subsídios à História da Arte Contemporânea. Caderno de Textos 1].

VIEIRA, Lucia Gouvêa. Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. (Temas e Debates, 3).

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. (Temas e Debates, 1).

Teses e dissertações

ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 240f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOURA, Flavio. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. 2011. 195f. Tese (Doutorado em Sociologia). FFCHL-USP, São Paulo, 2011.

SANTOS, André Andrade dos. O projeto político pedagógico da escola de música Villa Lobos. 2000. 64f. (Monografia). Centro de Letras e Artes. Curso de Educação Artística (Hab. Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Vanderli Maria. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

Revistas e Jornais

A UNIÃO. NAC abre as portas para o artista. *A União*. João Pessoa, 16 ago. 1979. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

ALBUQUERQUE, O.L. de. Semana tem grandes filmes. *A União*. João Pessoa domingo 17 agosto de 1980.

ARTE HOJE. Pesquisas nas artes. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro. Ano 2, n. 15, set. 1978.

ARTIS. Inap ganha novo diretor. *Artis*. Porto Alegre, n. 5., 1983, p. 29. Notícias.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

BRITO, Ronaldo. Malasartes: um depoimento pessoal. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, p.. 53-54, ago. 1983.

CALMON, Maria do Carmo. A nova visão da Catacumba. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 24, jun. 1979.p. 50-51.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. *A República*, Natal, 29 set. 1978.

COUTINHO, Wilson. Enfim, a Vanguarda. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro. Ano 3, n. 25, jul. 1979. p. 48-50.

DIAS, Ida Flores. Sem vestibular, uma escola de sonhos. *Última Hora*. Rio de Janeiro. 14 dez. 1976. Caderno UH Revista.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 2, dez.-jan.-fev. 1976.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Editorial n. 1. Rio de Janeiro: Imprinta, set/out/nov 1975.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Editorial n. 2. Rio de Janeiro, n. 2, dez/jan/fev 1976.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Editorial n. 3 Rio de Janeiro, n. 3, abr/jun 1976.

MATTOS, Cláudia. Novos horizontes para a história da arte no Brasil In: PORTO ARTE. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 22, n. 36, janeiro - junho 2017. p. 250-255.

MICHALSKI, Yan. Escola Martins Pena: nova visão do ensino teatral. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Fev. 1975.

MORAIS, Frederico. Balanço/80 – 2 A crise no MAM e a vanguarda carioca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 jan. 1981. Artes Plásticas.

NEIVA, Graça. Na escola do Parque Lage, a nova forma de ensinar. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro. Ano 1, no. 8, fev. 1978. p. 48-50

O NORTE. Coordenação artística faz exposição visual no campus. *O Norte*. João Pessoa, 22 mar. 1979.

PEREIRA FILHO, Mário. Na Funarte, planos em profusão para 1978. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro. Ano 1, n. 8, fev. 1978. p. 56-57.

RESENDE, José (1975). A formação do artista no Brasil. Revista *Ars*, São Paulo, ECA/USP, v. 3, n. 5, p. 22-29, jan. 2005.

SALZSTEIN, Sonia. O moderno como problema. Resenha de ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 2ª edição. In: Jornal de Resenhas, **Folha de S.Paulo**, São Paulo, p. 8, 1997.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 174-199, jun. 2017.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil na década de 1970. In: **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis. p. 219-230.

TRIBUNA DO NORTE. As facetas dos multimídias. *Tribuna do Norte*. Natal, 04 nov. 1984.

VEJA. Golpe político nas artes. *Veja*. Rio de Janeiro, n.1098, p. 128, 27 set. 1989.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio. O Boom, o pós-boom e o dis-boom. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 25-28, 3 set. 1976.

ZILIO, Carlos; VERGARA, Carlos; GERCHMAN, Rubens; CALDAS, Waltércio. "Malasartes" vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1975. p.35.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976.

Documentos

BRUSCKY, Paulo. A praticidade dos Multimeios. Conteúdo programático. Natal, 1983. 3f. Mimeografado.

CORDULA, Raul. Arte Contemporânea na Paraíba. João Pessoa, [198-a] 10 f. Mimeografado. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

CORDULA, Raul. O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: NAC/UFPB, [198-b]. 4f. Mimeografado. Fonte: Acervo NAC/UFPB.

CORDULA, Raul. Porque um Núcleo de Arte Contemporânea na Universidade. João Pessoa, [198-d]. 6f. Mimeografado.

DUARTE, Paulo Sérgio. Apresentação. In: ESPAÇO ABC. Dossiê do Espaço Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: INAP/FUNARTE, 1982.

ESPAÇO ABC. Dossiê do Espaço Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: INAP/FUNARTE, 1982.

ESPAÇO ABC. Novos Rumos do Espaço ABC. Rio de Janeiro, s.d., 1982. Mimeografado. 1.f.

ESPAÇO ABC. Novos Rumos do Espaço ABC. Rio de Janeiro, s.d., 1982B. Mimeografado. 1.f.

ESPAÇO ABC. Programa. Duas exposições e dois lançamentos. Rio de Janeiro, 08-12 dez 1980. Mimeografado, 3f.

FUNARTE. Apresentação. In: FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1983/1984. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p. 7. [Relatório].

FUNARTE. Contrato n. 23/82. Termo de contrato que entre si fazem a Fundação Nacional de Arte – Funarte e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM. Rio de Janeiro, 19 ago. 1982. 4f. Mimeografado.

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas em 1981. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. [Relatório].

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas em 1982. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. [Relatório].

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas em 1987. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. [Relatório].

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1979-1980. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. [Relatório].

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas no período de 1976-1978. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. [Relatório].

INAP. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1983/1984. In: FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1983/1984. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p. 9-11. [Relatório].

INAP/FUNARTE. Carta n. 45/81. De Ana Maria Miranda, diretora substituta do INAP, para Raimundo Colares. Exposição do artista na Galeria Macunaíma. Rio de Janeiro, 12 mar. 1981B. 2f. Mimeografado.

INAP/FUNARTE. Memorando n. 02. Plano de Atividades para o ano de 1977. Rio de Janeiro, 24 jan. 1977. 6f. Mimeografado.

INAP/FUNARTE. Memorando n. 276/81. De Ana Maria Miranda, diretora substituta do INAP, para o Superintendente Administrativo. Exposição Thereza Simões no Projeto ABC. Rio de Janeiro, 23 out. 1981. 1f. Mimeografado.

INAP/FUNARTE. Ofício n. 1672. De Paulo Herkenhoff, diretor do INAP, para Gustavo Capanema, diretor do MAM. Formalização da programação conjunta Espaço ABC-MAM. Rio de Janeiro, 12 ago. 1983. 2f. Mimeografado.

INAP/FUNARTE. Plano Editorial do INAP. Rio de Janeiro. c.1981. Mimeografado. 6f.

INAP/FUNARTE. Pontos abordados nas reuniões sobre linha editorial e de pesquisa. Documento Mimeografado. 1 f. Sem data. c. 1980B

INAP/FUNARTE. Programa de Apoio à Pesquisa. Rio de Janeiro. S/d. 1977B. 2f. Mimeografado.

INAP/FUNARTE. Sugestões para uma linha editorial do INAP. Documento Mimeografado. 3f. Sem data. c. 1980A.

MEDEIROS, José (Jota). Projeto – Curso de Xerografia. Natal, s.d., 1983. 5f. Mimeografado.

MEDEIROS, José (Jota). Relatório das atividades desenvolvidas na execução do projeto de implantação do Setor de Multimedia/Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 1983. 6f. Mimeografado.

NAC/UFPB. Cenografia do teatro paraibano. Cenários de “A donzela Joana” de Hermilo Borba Filho. Cenógrafo Breno de Mattos. [Release]. João Pessoa, 01 – 18 abr., 1979. Mimeografado

NAC/UFPB. Regulamento. João Pessoa. 1978. 6 f. Mimeografado.

NAC/UFPB. *Relatório das Atividades desenvolvidas no período de 1 jan 1980 a 10 jan de 1981*. João Pessoa: NAC/UFPB, 1981.

NAC/UFRN. O Núcleo de Arte e Cultura – NAC. Folder. 1983. Mimeografado.

POLITICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

SETOR DE MULTIMIDIA. Convite inauguração. Natal, maio de 1983. 1f. Release. Mimeografado.

SETOR DE MULTIMIDIA. Projeto Vanguarda MULTIMIDIA-UFRN. Programa. 16 a 28 mai. 1983B. 2f. Mimeografado.

SOUZA, Alcídio Mafra. CARTA n. 14/78/INAP. De Alcídio Mafra de Souza, diretor do INAP, para Milton Coelho da Graça, editor chefe da Arte Hoje. Assunto: Matéria *Na Funarte planos em profusão para 1978*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1978. Mimeografado, 2f.

Catálogos

AMARAL, Aracy (org.). Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Catálogo de Exposição.

AMARAL, Aracy. Apresentação. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Catálogo de Exposição. p. 9-11.

BRITO, Ronaldo. Vértice e ruptura: as ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Catálogo de Exposição. p. 303-310.

Entrevistas e Depoimentos

ALBUQUERQUE, Lynaldo Cavalcanti. Entrevista cedida via e-mail e recebida por Fabricia Cabral de Lira Jordão [fcljordao@yahoo.com.br] em 30/06/2010.

DIAS, Antonio. Entrevista concedida a Roberto Conduru. In: CONDURU, Roberto; RIBEIRO, Marília André (Org.). *Antonio Dias: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em 14 e 16 de setembro de 2009 na cidade do Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 185-204.

DUARTE, Paulo Sergio. Entrevista concedida à Ivair Reinaldim, em 05/2010, no Rio de Janeiro. In: REINALDIM, Ivair (Org.). Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, Jul. 2010B. p. 128-139.

FREITAS, Iole. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada no dia 06 de fevereiro de 2018, no ateliê da artista, no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

GERCHAM, Rubens. Entrevista a Roberto Magalhães. GERCHMAN, Clara (Org.) Rubens Gerchman: o rei do mal gosto. São Paulo: J.J. Carol, 2013. P.75-90.

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida ao pesquisador André Guilles Adriani, em 14 out. de 2009, no Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 246 f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 155-184.

MEDEIROS, Jota. Entrevista realizada no período de 14 a 17 de junho de 2016 no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento. In: TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zílio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.

ZÍLIO, Carlos. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada no dia 01 de fevereiro de 2018, na residência no artista, no bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. As expressões características da fala oral foram suprimidas.