UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

BRUNO SAYÃO

**Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte
em São Paulo (1978-1981)**

São Paulo
2021

BRUNO SAYÃO

**Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte
em São Paulo (1978-1981)**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Artes.

Área de Concentração:
Estética e História da Arte

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo
2021

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Sayão, Bruno.

Constelação ASTER : histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981) / Bruno Sayão ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2021.

189 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2021.

1. Artistas (Formação Profissional). 2. História da Arte – Brasil. 3. ASTER. 4. Zanini, Walter, 1925-2013. 5. Ferrari, Donato, 1933-. 6. Plaza, Julio, 1937-2003. 7. Silveira, Regina, 1939-. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 707

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância da Orientadora

Nome do aluno: Bruno Sayão

Data da defesa: 04/02/2021

Nome da Profa. orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR**
CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão julgadora na
sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento
e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/04/2021

Assinatura da orientadora

SAYÃO, Bruno. **Constelação ASTER**: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981). 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em: 04/02/2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Cayo Vinícius Honorato da Silva

Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: aprovado

Prof. Dr. Donato Ferrari

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: aprovado

Prof. Dr. Omar Khouri

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Julgamento: aprovado

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: aprovado

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: aprovado

Ao pequeno Caetano pela alegria e pela leveza.

AGRADECIMENTOS

À Professora Cristina Freire, pelo profissionalismo, pela confiança e pelos ensinamentos ao longo destes anos.

À minha família, pelo exemplo, pelo apoio, pela paciência e pelo carinho. Em especial à Fabiana, primeira leitora deste texto.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, pelo trabalho coletivo, pelas trocas e pelo companheirismo.

Aos amigos e colegas com quem lecionei, que me ensinaram como ser educador.

Aos professores Donato Ferrari e Omar Khouri pelas contribuições no exame de qualificação e em outros momentos da pesquisa.

Aos entrevistados para esta pesquisa, pela generosidade. Em especial a Donato Ferrari e Regina Silveira, bem como Ana Mae Barbosa, Arnaldo Battaglini, Cacilda Teixeira da Costa, Cidinha Galvão, Daisy Peccinini, Maria Irene Ribeiro, Marília Saboya, Marisa Fava, Milton Sogabe, Renata Padovan e Walter Silveira.

À Neusa Zanini, pelas informações e pelo acesso aos arquivos de Walter Zanini.

Ao Eduardo de Almeida Helou, pelas informações e pelo acesso aos documentos de Dolores Helou.

Às dezenas de pessoas que gentilmente ofereceram informações pontuais, mas decisivas a esta pesquisa.

Aos funcionários do MAC USP e do PGEHA USP.

“Defender a arte e a sensibilidade, educar os sentimentos, é lutar contra o fascismo”
Frederico Morais (2004, p. 25).

RESUMO

O objeto principal desta tese é o Centro de Estudos ASTER, um híbrido entre ateliê e escola dedicado principalmente à formação de artistas visuais na cidade de São Paulo entre 1978 e 1981. No ASTER, foram realizadas tanto palestras, conferências e cursos teóricos ligados a disciplinas como História da Arte, Filosofia e Ensino de Arte, como também cursos de criação artística ligados às Artes Visuais, especialmente às técnicas de gravura. Para compreender a experiência artística e pedagógica do ASTER, são analisadas as trajetórias profissionais precedentes dos seus fundadores: Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini. Para identificar as contribuições do ASTER para a História da Arte e para a História do Ensino de Arte no Brasil, também são tratadas neste estudo iniciativas conectadas com o ASTER: a criação da Faculdade de Artes da Fundação Armando Alvares Penteado, a gestão de Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP, a criação da Escola de Comunicações e Artes da USP, as atividades de videoarte da produtora Cockpit, a elaboração do livro *História Geral da Arte no Brasil* e a organização da *XVI Bienal de São Paulo*.

Palavras-chave: Ensino de arte. Formação de artistas. ASTER. Donato Ferrari. Julio Plaza. Regina Silveira. Walter Zanini.

ABSTRACT

The main object of this thesis is the ASTER Study Center, a hybrid institution that worked as an atelier and an arts school mainly dedicated to the formation of visual artists in the city of São Paulo in between 1978 and 1981. ASTER hosted lectures, conferences and theoretical courses related to subjects such as Art History, Philosophy and Art Education, as well as courses in artistic creation in Visual Arts, especially engraving techniques. Aiming to comprehend ASTER's artistic and pedagogical experience, the previous professional trajectories of its founders: Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira and Walter Zanini are analyzed. This research also investigates some initiatives connected to ASTER in order to identify its contributions towards Art History and History of Art Education in Brazil: the creation of the Arts College of the Armando Alvares Penteado Foundation, Walter Zanini's management of the Museum of Contemporary Arts of the University of São Paulo, the creation of the School of Communication and Arts of University of São Paulo, the video art activities of the producer Cockpit, the producing of the book *História Geral da Arte no Brasil* and the organization of the *16th São Paulo Art Biennial*.

Keywords: Art Education. Education of the artist. ASTER. Donato Ferrari. Julio Plaza. Regina Silveira. Walter Zanini.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1 – ORIGENS E ESTRUTURA	21
1.1 Fundadores.....	21
1.1.1 Donato Ferrari e Walter Zanini	22
1.1.2 Regina Silveira e Julio Plaza	37
1.1.3 O quarteto reunido	53
1.1.4 Dolores Helou, a quinta fundadora.....	59
1.2 Estruturação	61
1.2.1 Motivações	62
1.2.2 Escola, ateliê ou centro de estudos avançados?.....	65
1.2.3 Espaço físico e equipamentos.....	67
1.2.4 Trabalhadores e monitores do ASTER	71
1.2.5 Programação	73
Capítulo 2 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA	75
2.1 Atividades Gráficas	77
2.1.1 Identidade Visual	78
2.1.2 Gravura	87
2.1.3 Nova Poesia	109
2.2 Novas Linguagens Contemporâneas.....	115
2.3 Cursos teórico-práticos	122
Capítulo 3 – ATIVIDADES TEÓRICAS.....	128
3.1 Conferências e cursos teóricos.....	129
3.1.1 Os cursos de Ana Mae Barbosa	133
3.1.2 As conferências de Vilém Flusser.....	139
3.2 História Geral da Arte no Brasil	143
3.2.1 Origens e estrutura.....	146
3.2.2 Novos paradigmas para a construção de um cânone	151
3.2.3 Hiatos e prolongamentos	155
3.2.4 Ajustes	158
3.2.5 Lançamento e desdobramentos.....	159
3.2.6 Um segundo projeto de publicação	160
3.3 Fim do ASTER e ressonâncias na Bienal de São Paulo.....	161
3.3.1 Encerramento das atividades	161
3.3.2 XVI Bienal de São Paulo	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175

INTRODUÇÃO

O objeto principal desta pesquisa é o ASTER¹, um centro de estudos de temas ligados às Artes Visuais em que foram realizados cursos teóricos e práticos. Esse ateliê-escola funcionou em uma casa no bairro de Perdizes, na cidade de São Paulo (SP – Brasil), entre 1978 e 1981. O ASTER foi uma iniciativa de quatro professores universitários: três artistas – Donato Ferrari, Julio Plaza e Regina Silveira – e um historiador da arte – Walter Zanini. Embora conectado com o ambiente acadêmico, o ASTER diferenciou-se dele pelo caráter informal, experimental e pela proximidade entre professores e estudantes. Além desse quarteto fundador, diversos outros nomes de relevo no campo artístico brasileiro ministraram e assistiram cursos nesse espaço.

O interesse desta pesquisa está tanto no estrato artístico como no estrato educacional dessa experiência, buscando compreender o encontro entre Arte e Educação, em um ambiente alternativo de formação de artistas. Logo, são analisadas as repercussões do ASTER tanto na História da Arte como na História do Ensino de Arte, campos aqui compreendidos como distintos, mas conectados.

A palavra ASTER, além de ser um anagrama de “ARTES”, significa estrela em latim (KHOURI, 2017a) e guarda as mesmas raízes que astro, asteroide e asterisco. Foi justamente nesse âmbito, por assim dizer, astronômico que foi identificada a ideia-chave para a observação desse objeto de estudo. Trata-se da imagem de constelação proposta por Walter Benjamin e aqui utilizada para interpretar os diversos pontos ligados ao ASTER, tais como: as motivações para a sua criação; o formato e os conteúdos dos cursos oferecidos; a produção artística nos seus ateliês; os materiais gráficos de divulgação das atividades; os perfis dos seus fundadores, professores e estudantes e as razões para o encerramento das suas atividades.

Além desses, no decorrer desta pesquisa, outros projetos mostraram-se profundamente conectados com o ASTER, de modo que se tornou necessário ampliar o universo da pesquisa para abarcar, ainda que pontualmente, outras atividades concomitantes, paralelas, anteriores ou posteriores. Iniciativas como a gestão de Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), a criação da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), a criação da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da

¹ Optou-se pela grafia “ASTER”, em caixa-alta, por ser preponderante nos materiais produzidos por esse centro de estudos. Por essa mesma razão, optou-se por tratar do ASTER, no gênero masculino.

USP, as atividades do estúdio de vídeo Cockpit, a organização do livro *História Geral da Arte no Brasil*, as curadorias da *XVI Bienal de São Paulo*, entre outras.

Assim, nomeou-se de Constelação ASTER esse conjunto de narrativas interconectadas que permitiu a criação de uma imagem do que foram as dimensões pedagógicas e artísticas desse centro de estudos.

No texto *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*, que introduz o livro *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin teceu considerações sobre o modo de funcionamento do pensamento, da Filosofia, e sobre a possibilidade de se capturar a verdade. Benjamin propôs que a Filosofia deveria libertar-se do conceito de sistema próprio ao século XIX, no qual, para o estudo de um objeto, persiste uma necessidade exaustiva de preencher todas as lacunas, recorrendo a múltiplas disciplinas, mas sem estabelecer uma coerência metodológica. O autor criticou uma teoria da ciência que tem a presunção de “capturar a verdade, unitária e indivisível por natureza, através de uma compilação enciclopédica dos conhecimentos” (BENJAMIN, 1984, p. 55).

Como alternativa, ele propôs a imagem da constelação como um modo mais eficaz de capturar a verdade. Nas constelações, diversos estratos de um objeto são analisados sem a pretensão de preencher todos os hiatos e sem perder a noção do todo. Logo, para formular uma ideia acerca de um objeto, a constelação seria um caminho privilegiado. O autor ilustrou sua proposta com uma comparação: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Já na sua obra inacabada *Passagens*, Benjamin utilizou a ideia de constelação para refutar a existência de uma verdade atemporal, afirmando: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504). Isto posto, caberia ao historiador “construir uma estrutura – filosófica – sutil, porém resistente, para capturar em sua rede os aspectos mais atuais do passado” (BENJAMIN, 2009, p. 501).

No processo desta pesquisa, o contato com a ideia benjaminiana de constelação ocorreu por meio da publicação *Nebulosas do pensamento urbanístico*, organizada por Paola Berenstein Jacques e Margareth da Silva Pereira (2018). Conforme o título indica, essa publicação teve foco no Urbanismo, mas muitas das suas sugestões metodológicas mostraram-se passíveis de transposição para a História da Arte, contexto no qual Benjamin também utilizou essa ideia. No capítulo *Pensar por constelações*, dessa publicação, Rita Velloso apresentou a ideia de constelação na obra de Benjamin:

A constelação é uma imagem na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que liga a outra estrela, outro extremo singular. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro – com o que, tem-se, no centro da constelação sempre está o vazio. Essa imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata de imaginar um caminho ou a construção mesma do pensamento [...]. (VELLOSO, 2018, p. 101).

Nessa mesma publicação, Jacques afirmou também a efetividade dessa ideia, especificamente para pensar o passado:

Walter Benjamin recorreu à ideia de constelação algumas vezes para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos e, em particular, sua forma de pensar e tensionar o próprio campo da história. Trata-se de um complexo jogo de forças entre passado e presente e também de propostas de futuro, entre o “ocorrido”, o “agora” e o porvir, através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças, que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos distintos, uma apresentação de diferenças. (JACQUES, 2018, p. 217-218).

Com base nesse modo de pensar em constelações, proposto por Benjamin e acrescido por essas autoras, foi possível resgatar e analisar a história do ASTER – e também da Constelação ASTER – considerando suas diversas ramificações e contradições, inclusive temporais: seus precedentes, desenvolvimentos e desdobramentos. Ademais, a localização desse objeto na interseção de dois campos de pensamento – Arte e Educação, ou História da Arte e História do Ensino de Arte – demandou articulações entre pontos distantes, sem perder a visão do todo, procedimento destacado por Benjamin como essencial na ideia de constelação. Em resumo, a presença de diversos hiatos na história do ASTER, agravada pela escassez de registros das suas atividades, conjugou-se com essa metodologia que prevê as lacunas como elementos estruturantes.

Apesar da importância do ASTER, são raros os estudos que dedicaram mais do que poucas linhas a descrever e analisar esse objeto. No decorrer desta pesquisa, identificou-se um único estudo específico sobre esse tema, o artigo *O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes*, de Omar Khouri. Nesse texto, Khouri (2017a), que foi um frequentador do ASTER, lançou mão das suas memórias e de documentos para definir os principais pontos de interesse desse centro de estudos para a História da Arte Brasileira. Portanto, esse texto foi um importante norteador desta tese.

Com exceção dos estudos de Khouri, as referências ao ASTER na bibliografia consultada aparecem como uma breve menção dentro da trajetória dos seus fundadores ou de artistas que passaram por lá como estudantes. Desse modo, para remontar a história do ASTER, fez-se necessária a ancoragem, principalmente, em fontes primárias de pesquisa. Assim, entrevistas – especialmente com Donato Ferrari e Regina Silveira, mas também com estudantes

e professores do ASTER – e documentos do arquivo pessoal de Walter Zanini foram os elementos centrais para traçar essa constelação. Além desses, a consulta a outros arquivos e a notícias em jornais e revistas da época também resultou em fontes significativas nesse processo.

Para a análise do material levantado a respeito da Constelação ASTER, ancorou-se em uma bibliografia acerca da conexão entre Arte e Educação e, consequentemente, na definição de alguns conceitos. Em uma mesa redonda sobre a relação entre Arte e Universidade, realizada na ECA USP em 1981, León Ferrari afirmou: “A primeira coisa que se tem que esclarecer quando se fala de escola de arte é o que você compreende por arte. Se você compreende uma coisa, a escola pode ser muito boa, se você compreende outra, não” (FERRARI, L. *apud* MESA, 1981, p. 37). Considerando essa ponderação do artista, que foi um assíduo frequentador do ASTER, foram adotados referenciais teóricos específicos para delinear o que se considera arte.

A primeira definição adotada foi aquela tecida por Sérgio Ferro para as Artes Plásticas. A definição proposta por esse autor foi fundamentada em uma retomada minuciosa da história das Artes Plásticas e da função social do artista no capitalismo, portanto, desde o Renascimento até a Arte Contemporânea. Sérgio Ferro (2015, 2016) identificou na transição da Idade Média para a Idade Moderna na Europa a consolidação de uma visão do artista plástico como um gênio que, portanto, deveria gozar de maior liberdade criativa do que os outros trabalhadores manuais. Assim, começaria um processo, que se estende até a atualidade, de configuração do campo das Artes Plásticas como um reduto do trabalho manual livre, ou seja, não alienado. Na sociedade capitalista, em que predomina o trabalho subordinado ao capital, as Artes Plásticas consolidariam um espaço em que o potencial criativo humano pode florescer livre, insubordinado. Desse modo, as Artes Plásticas seriam um objeto singular para vislumbrar como seria o trabalho em uma sociedade livre das relações de opressão capitalistas. Entretanto, as Artes Plásticas teriam sido, de modo eficiente e contraditório, incorporadas ao mercado capitalista, uma vez que o trabalho insubordinado é raro e, portanto, gera mercadorias valiosas².

Para esta pesquisa, alargou-se a definição elaborada por Ferro para além das Artes Plásticas, abrangendo também as manifestações das Artes Visuais que não demandam propriamente a atividade manual, mas que igualmente diferenciam-se do trabalho alienado pela expressão plena do potencial humano livre do controle do capital. As manifestações das Artes Visuais na Arte Conceitual e nos conceitualismos foram centrais no debate artístico do período de atividade do ASTER. Além disso, tinham especial presença na trajetória e nos interesses dos

2 Sobre as aplicações dessa definição de Artes Plásticas no campo da Educação, ver: Sayão (2019).

fundadores e de muitos dos professores e estudantes do ASTER. Desse modo, fez-se necessário delimitar essas categorias: Arte Conceitual e conceitualismos. Neste texto, entende-se por conceitualismos as manifestações artísticas que questionam a noção das Artes Visuais estritamente ligadas à criação de objetos, a serem apreciados visualmente. Essas manifestações são herdeiras da Arte Conceitual, movimento artístico essencialmente internacional que se estendeu da década de 1960 ao início da década de 1980, e exploram novas estratégias de atuação, como a performance, o *happening*, a instalação, a intervenção urbana, a *land art*, a *body art*, a videoarte, entre outras. Para analisar o caso brasileiro, o termo conceitualismos mostra-se mais adequado, uma vez que “os artistas brasileiros mais destacados nas poéticas conceitualistas não admitiram que suas obras fossem consideradas dentro do rótulo ‘arte conceitual’ importado com o sucesso de Joseph Kosuth” (FREIRE, C., 2009, p. 165).

Outras referências norteadoras desta pesquisa foram as considerações de Fayga Ostrower, nas quais definiu com precisão a matéria tão fluida da criação artística, a partir das suas experiências como artista e educadora: “a arte surge como uma linguagem natural dos homens. Todos nós dispomos da potencialidade dessa linguagem e, sem nos darmos conta disso, usamos seus elementos com a maior espontaneidade ao nos comunicarmos uns com os outros” (OSTROWER, 1996, p. 27). Em seu livro intitulado *Universos da Arte*, ela relatou a sua experiência ministrando um curso de arte para operários de uma fábrica de livros em 1970. Ao longo desse texto, a autora enfatizou a sensibilidade desses operários estudantes para questões como composição visual, relação entre cores e História da Arte. Mesmo aqueles com pouca vivência no campo artístico – nos termos de Pierre Bourdieu (2017), com pouco capital cultural – mostraram-se sensibilizados e dispostos ao trabalho criativo. Desse modo, a autora chegou à conclusão de que a arte é uma “linguagem natural” do ser humano, que permite aflorar “o potencial sensível latente em todos nós” (OSTROWER, 1996, p. 348), aproximando-se das considerações de Sérgio Ferro acerca do potencial criativo tolhido pela alienação do trabalho.

Partindo dessa visão mais nítida do que se entende como Artes Visuais, esta pesquisa seguiu para a conexão da Arte com a Educação, acrescentando outros referenciais teóricos. A investigação dos pontos de convergência entre esses campos, realizada por Luis Camnitzer, foi fundamental neste processo, pois esse autor afirmou a indissociabilidade entre eles:

não vejo muita diferença entre arte e educação, pelo menos não dentro das definições que eu dou a ambas. Dada a divisão em disciplinas em que fragmentamos o conhecimento, creio que a ordem em que menciono, arte primeiro e educação depois, tem certa importância. De acordo com essa ordem, abre-se a possibilidade para que uma inclua a outra e tenhamos que eleger qual queremos que absorva qual.³ (CAMNITZER, 2015, não paginado, tradução nossa).

A partir desse excerto, pode-se compreender que Camnitzer propôs incorporar a qualidade educativa à Arte, de modo que a criação artística se mantenha inventiva e questionadora – livre, segundo Sérgio Ferro. O resultado dessa associação seria oposto ao caráter conteudista e doutrinador que a educação escolar tradicionalmente adotou, aquilo que Paulo Freire (1987) definiu como educação bancária, que desconsidera o repertório e a capacidade inventiva do educando, reafirmando mecanismos de opressão. Sendo assim, a experiência do ASTER esteve em consonância com a proposição de Camnitzer, não exatamente por abolir a diferença entre Arte e Educação, mas por manter o caráter informal, humano, crítico e integrador da criação artística, aliado à sua dimensão educativa. É revelador que os fundadores desse centro de estudos tenham evitado defini-lo como escola, justamente para escapar da associação com esse modelo tradicional de ensino.

Já no texto *¿Es posible la enseñanza del arte?*⁴, Camnitzer analisou especificamente a possibilidade de formação de artistas, tarefa a que o ASTER se propôs. Para responder à questão lançada nesse título, o autor formulou três hipóteses: a primeira é a de que existe um “talento artístico” nato e que a escola de arte teria somente a função de excluir aqueles que não têm esse talento. A segunda é a de que esse talento poderia ser ensinado e assimilado e que essa seria a função da escola. E a terceira é a de que “o talento artístico é algo que todos temos como parte da nossa normalidade, no mesmo nível que nossa capacidade de aprender o idioma com que nos comunicamos verbalmente”⁵ (CAMNITZER, 2006b, p. 45, tradução nossa). É justamente essa última hipótese que o autor corrobora, afirmando que o ensino de arte não só é possível, como também é uma atividade libertadora. Dessa maneira, aproxima-se de Ferro e Ostrower, compreendendo o fazer artístico como um potencial presente em todos os seres humanos.

Se é possível ensinar arte, também é possível formar artistas. Sobre esse tema debruçou-se outra referência desta pesquisa. Em sua tese de doutorado, intitulada *A formação do artista:*

3 Do original: “no veo mucha diferencia entre arte y educación, por lo menos no dentro de las definiciones que les doy a ambas. Dada la división en disciplinas en la que fragmentamos el conocimiento, creo que el orden en que menciono arte primero y educación después, tiene cierta importancia. De acuerdo a ese orden se abre la posibilidad para que uno incluya el otro y tengamos que elegir cual queremos que absorba a cual”.

4 “É possível o ensino de arte?”.

5 Do original: “el talento artístico es algo que todos tenemos como parte de nuestra normalidad, al mismo nivel que nuestra capacidad de aprender el idioma con que nos comunicamos verbalmente”.

conjunções e disjunções entre arte e educação, Cayo Honorato fez um estudo epistemológico da arte e da educação e reconheceu na formação do artista “uma clareira na qual se identificam, sem qualquer acomodação, as conjunções e as disjunções entre arte e educação” (HONORATO, 2011, p. 186). Honorato entendeu essa formação em um sentido amplo, que transborda as instituições e permeia a prática artística. Ele localizou a formação do artista “entre o Ensino de Arte e as práticas artísticas” (HONORATO, 2011, p. 21), lugar que a estrutura de ateliê-escola do ASTER ocupou.

O caso do ASTER não foi isolado, está relacionado com outras experiências de formação de artistas dentro e fora das universidades, realizadas nas décadas de 1970 e 1980, e animadas pela reconfiguração da definição e da prática artísticas, gestadas pela Arte Contemporânea. Desse modo, pode-se identificar na iniciativa da criação do ASTER o influxo de fatores que ultrapassam os desejos dos seus criadores e que repercutem anseios das novas gerações artistas e aspirantes a artistas.

Analisando o impacto das transformações no campo artístico promovidas pela Arte Contemporânea, Boris Groys demonstrou que esse fenômeno teve origem nas vanguardas da Arte Moderna europeia:

Desde seus inícios, a vanguarda artística pediu a abolição do sistema artístico, da arte como uma atividade profissional específica – na verdade, da arte em si. A arte contemporânea, é claro, é a herdeira das vanguardas históricas. Inevitavelmente, pelo menos algumas, senão todas as coisas ensinadas em qualquer escola de arte serão imediatamente e automaticamente percebidas pelos estudantes como obsoletas, ultrapassadas, chatas e irrelevantes – um remanescente do passado. Os estudantes imediatamente começam a procurar algo alternativo, algo necessariamente fora da escola, algo que ainda permanece fora do alcance do sistema artístico existente porque opera em uma frequência ainda inaudível, ainda se formando, emanando das percepções e dos instintos de outra geração.⁶ (GROYS, 2009, p. 27, tradução nossa).

Conforme Groys destacou nessa passagem, a tendência à criação de espaços alternativos – fora das instituições tradicionais – de produção e ensino de arte foi uma demanda dos artistas contemporâneos, especialmente das suas primeiras gerações, por mudanças de paradigmas nas definições de Arte e artista. Esses espaços alternativos, então, puderam acolher e incentivar novas possibilidades artísticas e, em muitos casos, tornaram-se híbridos de espaços de educação

6 Do original: “Since its beginnings, the artistic avant-garde called for abolishing the art system, of art as a specific professional activity — in fact, of art per se. Contemporary art, of course, is the heir of the historical avant-garde. Inevitably, at least some, if not all, of the things taught in any art school will immediately and automatically be perceived by students as obsolete, outmoded, uncool, and irrelevant — a remnant of the dead past. Students immediately begin to look for something alternative, something necessarily outside the school, something that still remains out of reach for the existing art system because it operates on a frequency still unheard, still forming, emanating from the perceptions and instincts of another generation”.

e de criação artística, como o ASTER.

José Resende, que participou justamente dessas primeiras gerações de artistas contemporâneos, reiterou a inadequação e insuficiência das escolas convencionais de arte para a formação de artistas no Brasil dos anos 1970. Resende afirmou:

o artista brasileiro tem surgido de uma formação próxima ao autodidatismo; seu contato com a arte tem-se feito através de um relacionamento mestre-discípulo, com artistas mais velhos, ou cursos universitários de atividades afins, como arquitetura, ou atividades ligadas à imagem, como a gráfica; as escolas de Belas Artes, há muito, não preenchem mais seu papel formativo e deixaram de ser, inclusive, referência para um possível questionamento crítico. Certas instituições, como o MAM [Museu de Arte Moderna] do Rio de Janeiro e a FAAP de S. Paulo, tentaram preencher esse vazio em determinado momento, criando cursos mais sistematizados, que, entretanto, mantiveram, de certa forma, uma imagem diletante. (RESENDE, 1975, p. 24).

Conforme indicado por Resende, existiu uma incompatibilidade entre as expectativas dos jovens aspirantes a artistas e o formato de ensino e a concepção de arte oferecidos pelas instituições. Entretanto, ainda de acordo com o autor, existiram núcleos que fugiram a essa regra, como o MAM RJ e a FAAP, que são apresentados, junto com outras iniciativas semelhantes, no **Capítulo 1** desta tese. O próprio Resende foi protagonista de uma dessas iniciativas, a Escola Brasil: (grafada com dois pontos)⁷.

Acerca desse contexto geral e dessa experiência específica, Walter Zanini escreveu:

O sistema de ensino oficial da arte esteve sempre distante de contar com melhores e atualizados recursos estruturais, não havendo reais possibilidades de preparo aprofundado diante das condições oferecidas pela licenciatura em educação artística, de formação polivalente para professores de 1º e 2º graus. A ausência de cursos específicos de história da arte em nível superior faz com que se transfiram, ficticiamente, os problemas dessa disciplina para a área de pós-graduação, ainda ensaiando os primeiros passos. Enquanto isso, o aprendizado da arte continua precário nos ciclos primário e secundário. No ensino livre da arte ressalta-se o exemplo da criação da Escola de Arte Brasil (1970), em São Paulo, que tratava de desenvolver o repertório poético dos estudantes através de sua própria experiência. (ZANINI, 1983d, p. 733).

A Escola de Arte Brasil:, descrita por Zanini como parte do “ensino livre de arte”, foi fundada por quatro artistas visuais – Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Luiz Paulo Baravelli –, ocupando o antigo espaço de um laboratório farmacêutico reformado no bairro de Moema, na cidade de São Paulo, em 1970. Outros artistas também ministraram cursos ali, como Dudi Maia Rosa e José Carlos Cezar Ferreira – conhecido como “Boi” –, que substituíram Baravelli e Resende pouco antes do encerramento das atividades da escola, em 1974. Sintomaticamente, o anúncio da abertura da Escola Brasil: ocorreu na exposição *Baravelli Fajardo Nasser Resende*, realizada no MAM RJ e no MAC USP, dois núcleos de

⁷ Sobre a história da Escola Brasil:, ver: Santos (2012).

experimentação fundamentais para as primeiras gerações de artistas brasileiros ligados aos conceitualismos. A reunião dos fundadores da Escola Brasil: derivou das atividades de outro espaço pioneiro no conceitualismo no Brasil, a Rex Gallery & Sons (1966 e 1967), fundada por Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee (SANTOS, 2012).

Muitas dessas figuras envolvidas com a Escola Brasil: (1970-1974) participaram também do ASTER (1978-1981). Nelson Leirner e Dudi Maia Rosa foram professores e, segundo a recordação de diversos entrevistados, “o pessoal da Escola Brasil:” frequentava o ASTER. Além da coincidência de personalidades, essas duas experiências de ensino de arte livre guardam outras simetrias, como a estrutura horizontalizada, a gestão direta feita por artistas, a sobreposição de espaço de ensino e de criação artística em nível profissional e o incentivo à experimentação artística de orientação conceitualista. Não existiu entre essas duas uma influência ou descendência direta, mas elas têm em comum a busca por atender a uma demanda por espaços insubordinados às estruturas tradicionais, como as universidades, os museus e as bienais. Por essa semelhança, a avaliação da experiência da Escola Brasil: foi aqui selecionada para introduzir as reflexões sobre as virtudes e limitações do ASTER.

Em 1981, já com alguns anos de distanciamento das vivências na Escola Brasil:, José Resende avaliou:

A escola começou com a intenção de se constituir como centro de produção. Nós a pensávamos como um lugar alternativo para o desenvolvimento do trabalho; quatro artistas que pretendiam um espaço descomprometido com o mercado, com os salões, etc., para produzir. Resultado: viramos quatro professores, na realidade só contribuimos para instaurar um lugar suficientemente protegido para o desenvolvimento de uma produção intimista, tradicional, acadêmica, a mais bem comportada ao mercado e aos prêmios de salão. De artistas, viramos professores e ao invés de possíveis produtores, atraímos alunos. E tudo isso no espaço da Escola, uma iniciativa particular onde evidentemente existia a liberdade total para produzir. (RESENDE *apud* MESA, 1981, p. 36).

A fala do artista levanta contradições e disputas de concepções da relação entre Arte e Educação que também permearam o ASTER. É curioso que, embora o mercado de arte ainda fosse incipiente no Brasil, se comparado ao então chamado Primeiro Mundo, apareça no discurso dos artistas uma necessidade de estruturar “lugares alternativos”, experimentais, livres do mercado. O ASTER também foi assim lembrado por muitos dos seus frequentadores, perspectiva que ratifica as definições aqui adotadas de arte e educação como práticas da liberdade. Entretanto, a passagem de Resende vai na contramão dessas definições, especialmente das ideias de Luis Camnitzer, ao sugerir uma relação de oposição e incompatibilidade entre a produção artística e o ensino, entre a figura do artista e a do educador. Nas narrativas acerca do ASTER, nota-se que, dependendo do enunciador, o ASTER ora é

aproximado da noção de escola – tratando isso como uma virtude –, ora é diferenciado dessa mesma noção – igualmente tratando isso em um sentido positivo.

Outra questão pontuada por Resende, e que aflorou igualmente no ASTER, foi a tentativa de distanciamento da ideia de formação de campeões de salões de arte. Essa função foi atribuída às escolas de arte no Brasil desde as suas primeiras experiências, ainda no início do século XIX, e de algum modo perdurou até o período aqui estudado. Além da referência aos moldes das academias de Belas Artes, os salões de arte também representavam a instauração de uma relação de competição entre os artistas. Já no ASTER, não foram estabelecidos concursos ou ranqueamentos entre os alunos, mas um ambiente solidário que herdou muito da utopia praticada por seus fundadores, ao menos desde o início da década de 1970.

A citação de Resende quanto ao estabelecimento de um “espaço protegido” para a criação artística pode ser relacionada também com o clima político brasileiro. Desde o Golpe de Estado de 1964 até o ano de 1989, os brasileiros foram impedidos de eleger seus presidentes pelo voto direto. Nesse contexto de ausência de democracia, o período em que funcionaram a Escola Brasil: e o ASTER foi especialmente autoritário, de modo que as vozes insubordinadas a esse regime, incluindo as do meio artístico⁸, foram alvo de censura prévia, perseguição, prisão, tortura, exílio e assassinato. Mais de uma vez o ASTER foi invadido pela polícia em busca de atividades subversivas. A produção artística ali realizada não foi assim compreendida, de modo que a violência contra esse espaço não teve consequências mais severas, mas ilustra o clima de terror vigente na sociedade brasileira.

Esses diversos fatores – artísticos, educacionais e políticos – foram considerados no estudo das histórias da Constelação ASTER. Conectando diversos pontos e identificando as suas contradições como elementos enriquecedores do objeto de pesquisa, este texto foi estruturado em três capítulos.

O **Capítulo 1** dedica-se às origens do ASTER. São analisadas as trajetórias profissionais dos seus fundadores, destacando experiências que direta ou indiretamente contribuíram para a concepção do ASTER. São os casos, por exemplo, da gestão de Donato Ferrari na Faculdade de Artes da FAAP, da gestão de Walter Zanini no MAC USP, das experiências de Julio Plaza e Regina Silveira como professores na Universidad de Puerto Rico, além da produção artística e teórica desse quarteto. Também é apresentada a contribuição pontual de Dolores Helou nos

⁸ Entre os diversos estudos realizados acerca da violência exercida pela Ditadura Militar brasileira contra artistas, destaca-se – por tratar-se de um documento oficial governamental – o texto 9 do *Relatório da Comissão da Verdade* (STARLING *et al.*, 2014).

primeiros momentos do ASTER. Segue-se examinando as motivações e a estrutura montada para o ASTER, descrevendo características gerais dessa iniciativa, como o funcionamento administrativo e o espaço físico.

Já o **Capítulo 2** é dedicado à produção artística não só do centro de estudos, mas também da Constelação ASTER. Inicia-se pelo estudo dos materiais gráficos de divulgação do ASTER, essencialmente os cartazes de difusão dos cursos, encontrando traços do pensamento gráfico, principalmente de Julio Plaza, situados em um limiar entre Arte e Design. Também se identificam artistas e/ou estudantes que constelaram o ASTER e são realizadas análises de algumas obras de arte-chaves nessa narrativa. Receberam especial atenção o álbum de gravura da série *Anamorfis*, de Regina Silveira, e os álbuns dos monitores de gravura do ASTER, publicados sob o selo Edições ASTER. Também são traçadas outras narrativas ligadas ao ASTER, como o estúdio de vídeo Cockpit, a exposição *Multimedia Internacional*, as intervenções artísticas urbanas pioneiras na cidade de São Paulo, a edição da revista *Zero à Esquerda* e a criação da Áster Projectos de Arte - Associação Cultural em Lisboa. Ainda nesse capítulo, são listados e analisados os cursos de criação artística realizados no ASTER.

Por fim, o **Capítulo 3** aborda a produção teórica do ASTER, tomando como fio condutor os projetos desenvolvidos por Walter Zanini, o único dos fundadores do ASTER que não era artista. São apresentados e comentados os cursos teóricos oferecidos, dedicando especial atenção às contribuições de Ana Mae Barbosa e de Vilém Flusser. Também são apresentadas as causas e as condições em que o ASTER encerrou suas atividades. Ainda na figura-chave de Zanini, são analisados dois desdobramentos principais das ideias praticadas no ASTER: a organização do livro *História Geral da Arte no Brasil* e da *XVI Bienal de São Paulo*.

Capítulo 1 – ORIGENS E ESTRUTURA

1.1 Fundadores

No folder que apresenta e divulga as primeiras atividades do ASTER (1979d) (**Figura 1**), Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini são listados – nessa ordem – como “membros responsáveis” por esse centro de estudos. De fato, os quatro se encarregaram das atividades desse espaço desde a sua criação até o seu encerramento e – conforme indica a adoção da ordem alfabética na lista dos nomes – não foi estabelecida uma hierarquia entre eles. Ao longo desta pesquisa, nenhuma fonte indicou a preponderância de algum dos fundadores nas decisões do ASTER. Além desse quarteto, uma outra personalidade, Dolores Helou, também participou da concepção do centro, mas distanciou-se da equipe ainda nas primeiras atividades.

Figura 1 – Folder de apresentação do ASTER

As quatro faces externas do folder abertas horizontalmente.
Fonte: arquivo Walter Zanini.

Antes da criação do ASTER, os quatro membros responsáveis já haviam trabalhado juntos em diversas parcerias criativas, seja como professores em instituições como a USP e a FAAP, seja organizando exposições no MAC USP. Mesmo após o encerramento do ASTER, a cooperação em diversas atividades foi mantida entre eles. Assim, para compreender as motivações que levaram à criação do ASTER e, principalmente, as concepções de arte e ensino

que foram ali cultivadas, faz-se necessário retomar a trajetória dessas personalidades antes de 1978, ano em que o ASTER foi criado.

Ferrari e Zanini foram os primeiros membros responsáveis a encontrarem-se, ainda no início da década de 1960. Donato Ferrari, nascido na Itália, veio morar no Brasil, em 1960, onde conheceu Walter Zanini, que retornaria a São Paulo, em 1962, após anos de estudos na Europa. Já Plaza e Silveira, mais jovens que a dupla anterior, conheceram-se em Madrid, em 1967. Plaza era natural da capital espanhola e Silveira saíra de Porto Alegre com uma bolsa de estudos internacional. Além de trabalharem em parceria, Plaza e Silveira estiveram casados até 1987. Em 1973, o casal se mudou para São Paulo, estabelecendo-se, então, uma profícua sinergia entre esses quatro professores: Zanini, historiador da arte, e os outros três, artistas.

1.1.1 Donato Ferrari e Walter Zanini

Donato Ferrari (Guardiagrele, 1933) e Walter Zanini (São Paulo, 1925 – São Paulo, 2013) estavam na Europa na virada da década de 1950 para 1960. Ferrari já havia iniciado sua carreira como artista plástico e desenhista industrial na Itália, enquanto Zanini realizava seu doutorado na universidade francesa de Sorbonne. Relembrando esse período, Ferrari afirmou que, embora ambos tivessem frequentado o curso de História da Arte Moderna de Lionello Venturi⁹, foi somente no Brasil que eles se conheceram¹⁰.

No final da década de 1950, o jovem Ferrari estava em busca de vivências internacionais e viu no Brasil uma possibilidade interessante, uma vez que sua irmã já residia aqui¹¹. Assim, no início de 1960, chegou ao Brasil, “entusiasmado por atravessar o oceano, vir ao encontro de uma outra cultura e poder ver a cidade utópica que tinha sido construída – Brasília” (FERRARI, D., 1999, p. 13). O interesse de Ferrari pela capital brasileira, ícone da Arquitetura Moderna, estava em consonância com a sua produção artística, marcada pela influência do Modernismo.

No ano em que chegou ao Brasil, Ferrari realizou exposições individuais na Piccola Galleria do Instituto Italiano de Cultura, no Rio de Janeiro, e na Galeria de Arte São Luís, em São Paulo. Em texto introdutório a essa segunda exposição, Lourival Gomes Machado escreveu: “Donato Ferrari, mal desembarca no Brasil, quer mostrar seus desenhos e suas

9 Lionello Venturi (Modena, 1885 – Roma, 1961) foi um crítico e historiador da arte italiano com influência significativa no circuito artístico brasileiro.

10 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

11 *Ibid.*

pinturas. Move-o um desses honestos impulsos a que só a mocidade sabe atender com autêntica não-premeditação” (MACHADO, L., 1960, não paginado). Nesse período, a produção artística de Ferrari esteve focada, sobretudo, em pinturas próximas de um abstracionismo informal, conforme exemplificado em *Vegetazione al sole*¹² (**Figura 2**), que integrou a exposição na Galeria de Arte São Luís. Em entrevista, Ferrari descreveu seu processo criativo: “parto de uma ideia figurativa. Elimino os elementos desnecessários até encontrar o essencial. Busco certa expressão de movimento” (PINTOR, 1960, p. 6).

Figura 2 – Pintura de Donato Ferrari

DONATO FERRARI, *Vegetazione al sole*, 1960
têmpera sobre tela, 110 x 100 cm
Museu de Arte Brasileira (MAB), São Paulo
Fonte: site MAB¹³.

Entre 1953 e 1957, Ferrari estudou na Academia di Belli Arti de Roma. Sobre esse período, o artista recordou o contraste entre o conservadorismo presente nesse ambiente acadêmico e o seu interesse pela Arte Moderna. Certa vez, quando visitou a biblioteca dessa academia, em busca de informações sobre o tema, um dos diretores da biblioteca lhe disse que não se tratava de Arte Moderna, mas “arte selvagem”¹⁴. Assim, foi somente no curso de Venturi

¹² “Vegetação ao sol”.

¹³ Disponível em: <http://mabfaap.sismu.com.br/obra/78123/vegetazione-al-sole>. Acesso em: 12 mar. 2020.

¹⁴ Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

e, principalmente, nos escritos de Pierre Francastel¹⁵, que encontrou subsídios para saciar seu interesse e escrever sua tese final do curso: *Cézanne e a abertura cubista* (FERRARI, D., 1999). Tal interesse também esteve presente na sua produção artística, de orientação expressionista.

Os “honestos impulsos a que só a mocidade sabe atender”, na expressão de Lourival Gomes Machado, citada anteriormente, e a carreira que o artista já havia iniciado na Itália parecem ter sido responsáveis pela rápida inserção de Ferrari no circuito artístico brasileiro. O artista estabeleceu residência em São Paulo e, ainda nos primeiros anos da década de 1960, desenvolveu projetos de arquitetura de interiores e ilustrações para periódicos. Nesse contexto, ampliou seus contatos com o meio artístico brasileiro, conforme descreveu:

Vivo uma experiência marcante no estúdio de gravura da Alameda Glete, para onde Lívio Abramo, que havia conhecido nos Diários Associados, me havia levado e apresentado a sua sócia, a gravadora Maria Bonomi. Ambos me convidam a trabalhar na montagem do ateliê, local em que venho a conhecer Mário Pedrosa e todo o grupo de artistas concretos: Willis de Castro, Hércules Barsotti, Waldemar Cordeiro, entre outros.

É também neste período que conheço Pietro Maria Bardi, Geraldo Ferraz e vários outros críticos e artistas. (FERRARI, D., 1999, p. 13).

Já com esses contatos estabelecidos, Donato Ferrari (1999) relatou que, em 1962, iniciou suas atividades com a formação de artistas. Começou com aulas de desenho na Escola de Belas Artes Santa Marcelina e, nesse mesmo ano, assumiu um ateliê livre de composição e pintura na FAAP. Ainda segundo o artista, nessa época, não existia um curso de graduação em Artes Plásticas devidamente estruturado na FAAP. Assim, utilizava-se o formato de ateliê livre, que permitia uma experiência interessante de convívio direto dos estudantes com os artistas¹⁶.

Sobre esse período, Ana Paula Coelho de Carvalho¹⁷ sintetizou:

Flávio Motta o convidou [Donato Ferrari] para lecionar disciplina de Composição; como já era professor de matéria correlata (Técnica de Composição Industrial I e Iniciação nas Artes Industriais) na Escola Santa Marcelina, juntou-se ao corpo docente da FAAP. A pedido de Motta, o artista italiano promove o ateliê experimental, construído para conhecer os materiais e por onde passaram muitos alunos de outras instituições de ensino, como Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e do Mackenzie, assim relatado pelo professor. Esse era praticamente um curso de extensão ligado ao Curso de Formação de Professores de Flávio Motta. Atividade que lhe proporcionou conhecer artistas e professores da FAU/USP, como Sérgio Ferro, Flávio Império e Renina Katz, e usufruir do setor de gravura como extensão de seu ateliê. (CARVALHO, 2012, p. 126).

15 Pierre Albert Émile Ghislain Francastel (Paris, 1900 – idem, 1970) foi um sociólogo e crítico de arte francês. Na década de 1950 desenvolveu estudos ligados à Arte Moderna.

16 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

17 Sobre a participação do Donato Ferrari na FAAP, especialmente no ensino ligado ao Design, ver: Carvalho (2012).

Antes da FAAP, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP já oferecia cursos de História da Arte aos seus estudantes por iniciativa primeiro de Lourival Gomes Machado e depois de Flávio Motta (ZANINI, [1983?]). Tal histórico influenciaria diretamente a criação dos primeiros cursos ligados às artes em São Paulo, incluindo o da FAAP.

Segundo Denise Mattar, em publicação institucional que aborda a história da FAAP, quando tiveram início as atividades de ensino, em 1958, “eram ministrados cursos livres de pintura, escultura, gravura, música, aulas de arte para crianças, e um curso profissionalizante para Formação de Professores de Desenho” (MATTAR, 2010b, p. 11). Somente em 1967 foi criada a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP. Com essa iniciativa, a direção da Fundação “pretendia formar uma cultura artística não só em ateliês e na criação de obras, mas também teórica” (MATTAR, 2010a, p. 131). Ferrari, participante desse processo, lembrou que os cursos livres de Arte ministrados na FAAP estavam majoritariamente alinhados ao modelo acadêmico, sem uma formação teórica sólida, e que isso mudou somente com a criação dessa Faculdade¹⁸.

O encontro entre Ferrari e Zanini ocorreu no final de 1962, ano em que ambos iniciaram suas atividades docentes, mas em instituições diferentes, e em que o segundo retornava a São Paulo, após anos de estudos na Europa.

Antes de viajar para a Europa com o intuito de estudar História da Arte, Zanini¹⁹ já havia cursado bacharelado em Ciências Econômicas e em Jornalismo, ambos concluídos em 1951 (ZANINI, 1978e). Embora já manifestasse interesse pela História da Arte no período dessas graduações, Zanini relatou o quão limitadas eram as possibilidades de formação nessa área no Brasil da década de 1950:

a crítica brasileira era inteiramente autodidata. Geralmente pessoas vindas da literatura. A exceção de uma só figura, o Sérgio Milliet, que era formado na Suíça. Mas formado em sociologia, em ciências econômicas. E que era o diretor da Biblioteca Municipal. [...] Eu achava que eram completamente insuficientes essas crônicas que saíam nos jornais. Muito empíricas. Geralmente, pessoas com talento, inteligência, mas faltavam esses recursos de uma formação que não encontrávamos por aqui. No Brasil, havia Escolas de Belas Artes, que eu nunca frequentei. [...] Havia essa necessidade de uma cultura realmente especializada, uma cultura densa. Não se tinha aqui no Brasil essa possibilidade. Absolutamente. O Rio era um centro mais conservador, com a Escola Nacional de Belas Artes. (ZANINI, 2009, não paginado).

Uma vez que uma sólida formação em História da Arte parecia inviável no Brasil, em 1954, Zanini viajou para a França, onde realizou sua graduação e seu doutorado no Institut

18 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

19 Sobre a trajetória intelectual de Walter Zanini, ver: Cristina Freire (2013a) e Palma (2014).

d'Art et d'Archéologie da Université de Paris. Nesse contexto, iniciou estudos sistemáticos sobre a arte renascentista, primeira etapa de uma ampla trajetória intelectual, conforme indicou Annateresa Fabris, que foi orientada por Zanini no mestrado e no doutorado:

Traçar a trajetória intelectual de Walter Zanini equivale a acompanhar um percurso que, de um primeiro interesse pelo Renascimento, desemboca na análise de várias manifestações da arte moderna e contemporânea, tanto internacional quanto brasileira. O Doutorado, realizado sob a orientação de André Chastel na Universidade de Paris, teve como resultado a tese *La peinture à Ferrare et ses rapports avec les écoles contemporaines dans la seconde moitié du XV^e siècle*²⁰ (1961). A sólida formação em História da Arte, que fez de Zanini um dos primeiros profissionais a exibir semelhante perfil no Brasil, não ocorreu apenas na França. Realizou-se também na Itália (Universidade de Roma e Instituto Nacional de Arqueologia e História da Arte) e na Inglaterra (Instituto Courtauld da Universidade de Londres). (FABRIS, 2004, p. 1).

Embora a tese de doutorado de Zanini tenha como objeto a produção artística renascentista na região de Ferrara, atual Itália, as atividades dele no período em que residiu na Europa atestam um amplo interesse pela História da Arte. Zanini frequentou cursos de temas variados, como Arte Greco-romana, Antiguidade Itálica, Etruscologia, Arqueologia, Museologia, e Arte Moderna. Nesse último, frequentou a supracitada disciplina *Arte do século XX*, de Lionello Venturi. (ZANINI, 1978e). Além dessas experiências formativas, Zanini também acompanhou o circuito artístico europeu, conforme destacou em entrevista:

em Paris eu escrevia em algumas revistas, por exemplo, a *Gazette des Beaux Arts*, *XX^e Siècle*, *Review de L'Histoire de L'Art*. A revista *Vasari*, em Florença. Porque meu trabalho de tese tinha sido sobre o problema do Renascimento. Então isso deu uma abertura para algumas coisas. Frequentava as exposições de arte moderna, as grandes exposições como a *Réalités Nouvelles*. As grandes mostras que se faziam no *Grand Palais*, *Petit Palais*, em múltiplas galerias. Há sempre exposições lá. Era um momento em que cresciam muito as exposições temporárias. (ZANINI, 2009, não paginado).

Após esse período de intensa atividade, em 1962, Zanini voltou ao Brasil munido de uma sólida formação em História da Arte. Sobre esse momento, o professor recordou:

Na volta para o Brasil em 1962, como eu tinha terminado os estudos na Europa, chegamos, minha esposa e eu, sem emprego, sem nada, para começar uma vida nova aqui, depois de muitos anos. [...] então chegando no Brasil, a gente não sabia o que seria do destino. Será que poderia conseguir alguma coisa? Havia alguns prenúncios de aproveitamento. Fui encaminhado para a Faculdade de Filosofia e eles me contrataram, alguns meses depois de chegar. (ZANINI, 2009, não paginado).

Assim, Zanini começou a ministrar o curso de História da Arte na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP. Nesse momento, estabeleceu-se como um dos poucos professores dessa universidade dedicado especificamente à História da Arte, disciplina ainda incipiente nessa instituição, conforme descreveu:

Por longas décadas elas [as artes visuais] permaneceram em situação marginalizada na instituição que, ao ser fundada em 1934, por nenhuma forma incluiu-as em seu ensino oficial. [...]

20 “A pintura em Ferrara e sua relação com as escolas contemporâneas na segunda metade do século XV”.

Mais tarde, entre 1952 e 1954, Lourival Gomes Machado, estudioso autodidata da arte, lecionou História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, oferecendo também, um pouco mais adiante, cursos livres noturnos junto à FFCL, onde era catedrático de Política. Em sucessão a Lourival Gomes Machado, na FAU, em 1955, coube a Flávio Motta assumir a História da Arte. [...]

Em 1961, a História da Arte tornou-se disciplina optativa no Departamento de História da FFCL, a cargo de Yves Bruand, professor diplomado pela École de Chartes, contratado em 1960 para as cadeiras de Metodologia e Teoria da História e Paleografia. Quando regressei da Europa, em 1962, com formação específica, o ensino da História da Arte passou para a minha responsabilidade até 1970, ano em que, por força da reforma universitária, a disciplina foi transferida para a ECA. (ZANINI, [1983?], p. 1-2).

Daisy Valle Machado Peccinini era aluna do curso de História da FFCL no momento em que Zanini ingressou como professor e descreveu a sua percepção da chegada de Zanini na USP:

Eu me lembro de quando o Zanini voltou ao Brasil. Eu era aluna da História. Naquele tempo, a História da Arte era dada por um professor francês, Yves Bruand, que dava também Metodologia e Teoria da História. O Prof. Bruand era um pesquisador da arquitetura barroca brasileira, então, ele se dispôs a ensinar História da Arte, que era uma disciplina optativa naquele tempo. Era vista como uma disciplina optativa mesmo, não tinha uma importância central.

Lembro do Prof. Eurípedes Simões de Paula anunciar que viria um professor com doutorado na Sorbonne e estudos também na Inglaterra e na Itália para ministrar a disciplina de História da Arte. Já no primeiro dia que vimos o Prof. Walter Zanini, sentimos a sua maneira como professor: tinha um conhecimento profundo da produção e da literatura, quem eram os grandes historiadores da arte, conhecia muito bem a forma dos historiadores ingleses, dos historiadores franceses, dos historiadores alemães. Começamos a ter aulas na Biblioteca Mário de Andrade, na seção dos livros raros, porque havia boas reproduções. Aqui [no Brasil], não havia facilidade de fazer eslaides. Zanini queria que nós tivéssemos conhecimento mais direto das fontes, dos historiadores. Era uma forma de nos aproximar. Havia uma profunda erudição no Prof. Walter Zanini. Ele conhecia muito o campo onde ele estava. Eu sempre o considerei meu mestre pela sua postura absolutamente honesta, íntegra e pouco pomposa²¹.

Peccinini foi orientada por Zanini na graduação, no mestrado e no doutorado²², somando-se a uma lista de orientandos que foram determinantes na estruturação do campo artístico brasileiro.

A partir da sua entrada para o quadro docente da USP, Zanini ingressou no que Cristina Freire nomeou de “geração de professores-construtores da Universidade de São Paulo” (FREIRE, C., 2013c, p. 23), não somente por contribuir para a estruturação da disciplina de História da Arte, mas também pelas suas iniciativas estruturando o curso de Artes Visuais na ECA USP e na concepção do MAC USP. No caso de Zanini, a construção das instituições esteve indissociável da prática docente e da perspectiva formativa das iniciativas. A lucidez com que esse professor entendeu a importância da sua atuação, bem como a sua visão de

21 Entrevista com Daisy Valle Machado Peccinini realizada pelo autor, em 10 ago. 2018, em São Paulo.

22 Informações consultadas no currículo de Daisy Valle Machado Peccinini na Plataforma Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6693436455311198>. Acesso em: 2 abr. 2020.

educação, evidencia-se no trecho de uma carta em que apresentou suas atividades como professor:

Sempre considerei que a função do professor universitário não se deve limitar à sala de aula cumprindo-lhe realizar também uma obra de divulgação da cultura. Em obediência às disposições da USP, dediquei nos anos transcorridos [1963 a 1968] parte de minha atividade a essa missão. Tive em mente que esse trabalho era (e continua sendo) de urgente e vital necessidade num país onde as possibilidades de contato com a arte e a cultura são muito reduzidas para a maioria da população. (ZANINI, 1968, p. 4).

A variedade de temas da História da Arte estudados por Zanini, resultante da formação diversificada em solo europeu, emergiu nos cursos e palestras ministrados por ele após seu retorno ao país natal. Em um documento de apresentação das suas atividades entre 1962 e 1970, Zanini (1970) listou uma ampla gama de cursos que organizou e de palestras que ministrou em diversas instituições. Os temas mais recorrentes são ligados à Arte Contemporânea e à Arte Moderna, mas não são raros os temas distantes desses, como a obra de Eugène Delacroix – expoente do Romantismo Francês – e de Michelangelo Buonarroti – mestre do Renascimento Florentino –, as artes no Neoclassicismo e no Rococó, bem como a arquitetura paleocristã e gótica.

Justamente quando Zanini ingressou como docente na USP, essa universidade estava recebendo uma ampla coleção de obras de arte doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, figuras da alta burguesia paulista. Para acolher tal coleção, uma das mais significativas do país, foi criado o MAC USP. Zanini, como professor dessa universidade e especialista em História da Arte, realizou o inventário dessas obras e, em 1963, foi escolhido para ser o primeiro diretor do MAC USP. Ele descreveu a origem e a amplitude da coleção doada:

Foram duas as suas doações [de Matarazzo Sobrinho] à Universidade: a primeira, de 1962, composta de 419 pinturas, esculturas, desenhos e gravuras; a segunda, de 1963, feita de comum acordo com Yolanda Penteado, reunindo 19 peças estrangeiras (pinturas e esculturas) de propriedade de ambos. Recebendo essas doações e mais uma terceira, em 8 de abril de 1963, de 1.236 obras do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a USP criou o Museu de Arte Contemporânea naquele ano. (ZANINI, 2013b, p. 128).

A gestão Zanini iniciou-se com a criação do museu em 1963 e estendeu-se até 1978. A despeito das severas restrições orçamentárias, da ausência de uma sede própria e adequada, bem como da equipe de funcionários extremamente reduzida – “que raramente ultrapassou uma dezena de pessoas” (ZANINI, 1978a, p. 3) –, o MAC USP seguiu ampliando seu acervo ao longo da gestão Zanini. Em 1975, o diretor descreveu esse acervo:

Constituem essas coleções, como é notório, exemplares das principais tendências da arte deste século [XX], achando-se representados artistas como Picasso, Modigliani,

Kandinsky, Chagall, Boccioni, De Chirico, Matisse, Braque, Léger, Schwitters, Arp, Max Ernst, Miró, Picabia, Golyscheff, Permeke, Magnelli, Lhose, Ernesto de Fiori, Laurens, Calder, Henry Moore, Max Bill, Albers, Willi Baumeister, Alan Davie, Teshigahara Vasarely, Fontana, Sutherland, Appel, Hundertwasser, Soto, César, Leslie e muitos outros, sendo de salientar-se a importância do acervo brasileiro, que inclui obras dos mais significativos participantes do primeiro modernismo — Anita Malfatti, Brecheret, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Gomide, Vicente do Rêgo Monteiro, Tarsila, Goeldi e de valores das gerações seguintes que asseguraram, em diversas posturas, o desenvolvimento de arte no País. (ZANINI, 2013d, p. 212).

Além das atividades de preservação, exposição e estudo desse acervo, Zanini fez do MAC USP um espaço vivo para a Arte Contemporânea, acolhendo iniciativas de artistas ligados às mais vanguardistas experimentações. Segundo Cristina Freire, na gestão de Zanini “o MAC USP tornar-se-ia um laboratório para artistas, ao mesmo tempo em que servia como um grande experimento para Walter Zanini, que realizaria ali muitas ideias” (FREIRE, C., 2013b, p. 9). O chamado “MAC do Zanini” caracterizou-se por aproximar artistas das atividades do museu, formando um núcleo de colaboradores. Esses, não somente expunham trabalhos, mas também propunham eventos e pensavam o futuro do museu. Donato Ferrari, Julio Plaza e Regina Silveira estiveram entre esses artistas. Além da inteligência e generosidade de Zanini, que “sabia delegar poder”²³, o fato de que o Museu operava com uma equipe enxuta também justificava a participação dos artistas. Ainda segundo Cristina Freire:

A equipe de Zanini resumia-se a uma secretaria (e para isso teve também a colaboração de sua esposa e companheira de vida, Neusa), um montador, um motorista, na linha faz-tudo, Hironie Ciafreis, depois Elvira Vernaschi, Harumi Yamagishi e Hisao Tode na biblioteca e mais alguns poucos funcionários para limpeza e segurança. Ao seu redor, trabalhando intensamente, artistas, professores e alunos que participavam de seus projetos e o auxiliavam a construir, criar e concretizar esse Museu na Universidade. Na sua práxis cotidiana, pensar no Museu era fazê-lo existir. (FREIRE, C., 2013c, p. 26).

Foi justamente no ambiente do MAC USP que a parceria criativa entre Walter Zanini e Donato Ferrari consolidou-se. Desde os primeiros anos desse Museu, Ferrari já colaborava com as suas atividades, criando o material gráfico, restaurando obras e expondo trabalhos artísticos. O artista italiano lembrou, por exemplo, que, em 1964, foi responsável pelo restauro dos dois móveis de Alexander Calder no acervo do MAC USP²⁴. Ele também expôs diversas vezes nesse museu, desde as primeiras mostras dedicadas a revelar novos artistas, como a *I Exposição do Jovem Desenho Nacional* (1963), a *I Exposição da Jovem Gravura Nacional* (1964), a *II Exposição do Jovem Desenho Nacional* (1965) e a *I Jovem Arte Contemporânea* (1967). Essa participação de Donato Ferrari junto ao Museu aprofundou-se nos anos seguintes.

23 Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

24 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 8 jun. 2018, em São Paulo.

No texto de apresentação da exposição individual de Ferrari na Galeria Seta, em 1965, Zanini escreveu: “esta exposição pode ser considerada como fruto do longo amadurecimento de um jovem e brilhante artista” (ZANINI, 1965, não paginado). A admiração de Zanini por Ferrari refletiu em uma profunda amizade que gerou uma parceria profissional de décadas, conforme sintetizado em uma declaração de Zanini (**Figura 3**).

Figura 3 – Declaração de Walter Zanini sobre trabalho com Donato Ferrari

Eu, Walter Zanini, residente e domiciliado à rua Bela Vista, 326/21, nesta capital, brasileiro, casado, professor universitário aposentado, R.G. 1.214.290, declaro para os devidos fins conhecer o professor Donato Ferrari desde o início da década de 60. Tive em a oportunidade de exercer um trabalho muito próximo, em nível educacional e cultural, principalmente junto à Escola de Comunicações e Artes da USP (1970-95), Fundação Armando Álvares Penteado (1971-85), Museu de Arte Contemporânea da USP (1964-78) e Fundação Biunel de São Paulo (1981-83). Acompanhei-o de perto em sua carreira artística e docente e devo realçar a probidade pessoal e a ética profissional que sempre o caracterizaram, nada absolutamente sabendo de qualquer ato que o tivesse desabonado no decorrer de todos esses anos,

São Paulo, 31 de julho de 1995

Walter Zanini

Enquanto a colaboração entre Ferrari e Zanini estava em plena atividade no MAC USP, em 1968, o artista italiano – que continuava ministrando aulas de ateliê livre na FAAP – foi surpreendido com a indicação para o cargo de diretor da faculdade de Artes Plásticas dessa instituição. Essa indicação foi feita por uma comissão paritária composta por docentes, estudantes e funcionários. Carvalho descreveu esse episódio:

Naquela época [até 1968], as atividades [de artes na FAAP] continuavam a ser desenvolvidas como cursos livres, não havia relações entre elas, e os alunos praticavam as mesmas atividades que em períodos anteriores, como: modelagem, cerâmica, desenho livre, sociologia e história da arte. Fatos que, alinhados à situação política do País e às manifestações internacionais, fazem com que em 1968 os alunos paralisem os cursos da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações. Origina-se, então, a Comissão Paritária, que elege Donato como diretor, fato descrito pelo professor como inesperado e resultante da ausência do envolvimento de outros docentes; e pelos antigos alunos, pela afinidade e representatividade que este possuía junto ao corpo discente. (CARVALHO, 2012, p. 127).

Em 1969, a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP passou por uma reestruturação e essas duas grandes áreas foram separadas. Assim, surgiu a Faculdade de Artes Plásticas, que inicialmente oferecia cinco cursos: Artes Plásticas, Formação de Professores de Desenho, Programação Visual, Desenho Industrial e Teoria e Crítica de Arte. Segundo publicação institucional da FAAP, “a divisão se deu sobretudo pelo aumento expressivo de alunos” (MATTAR, 2010a, p. 161).

Assim, ainda em 1969, Ferrari assumiu o cargo de diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e iniciou a atividade para reformular os cursos dessa área (FERRARI, D., 1999). Entre as bases teóricas que orientaram essa reformulação, destacam-se os princípios da Bauhaus (**Figura 4**), escola alemã de Arquitetura e Artes Aplicadas que teve seu apogeu na década de 1920. Ferrari descreveu essa influência:

Fui sempre um entusiasta e admirador do manifesto que Herbert Bayer, um mestre desta escola [Bauhaus], elaborou por ocasião da exposição no Museum of Modern Art of New York, no ano de 1939. Bayer resumia muito bem a filosofia e as atividades desenvolvidas na Bauhaus. Seu manifesto apresentava três formas: o ovo, a mão aberta e um cubo, pendurado no seu vértice por um fio. Embaixo do ovo estava escrito: *Mastery of Form* (o domínio da forma); embaixo da mão estava escrito: *Skill of Hand* (habilidade manual) e, embaixo do cubo, estava escrito: *Mastery of Space* (o domínio do espaço). Estas ideias encontraram aplicação na formulação dos cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial, tal como vieram a ser montados. (FERRARI, D., 1999, p. 24).

Outra referência para Donato Ferrari no ensino e na prática de artes, foi o alemão Joseph Beuys. Em 1970, Ferrari realizou viagens internacionais para conhecer outros centros de formação de artistas na Europa e nos Estados Unidos. Tal viagem foi financiada pela FAAP para que o então diretor pudesse aprimorar os cursos dessa instituição. Na Alemanha, entrou em contato com o artista e segundo relatou Ferrari: “nestes encontros promoveu-se intensa troca

de ideias sobre como atuar no campo da Arte, e ambos pudemos constatar, então, sermos muito próximos na forma de trabalhar Arte” (FERRARI, D., 1999, p. 25). Mais tarde, Ferrari e Zanini tentaram diversas vezes trazer Beuys para São Paulo, mas tal viagem não foi possível, entre outros motivos, pelo fato de que o discurso explicitamente político do artista alemão não agradava as autoridades brasileiras²⁵.

Figura 4 – Síntese da Bauhaus

Fotografia da instalação na exposição *Bauhaus: 1919-1928*, realizada em 1938-1939 no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA).

Fotografia: Soichi Sunami. Fonte: site MoMA Exhibition Spelunker²⁶.

Beuys é reconhecido por fundir a prática artística e a educação de modo que se tornaram indissociáveis nas suas obras. Luis Camnitzer afirmou que Beuys “sob o rótulo de ‘arte’ faz uma obra plástica-política-literária-científica-mitológica-pedagógica, e se poderia seguir acrescentando palavras”²⁷ (CAMNITZER, 2006a, p. 95, tradução nossa). Essa abordagem

²⁵ Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 8 jun. 2018, em São Paulo.

²⁶ Disponível em: <http://spelunker.moma.org/exhibitions/157/#img3>. Acesso em: 8 jun. 2018.

²⁷ Do original: “Bajo la etiqueta ‘arte’ hace una obra plástico-político-literario-científico-mitológico-pedagógica, y se podrían seguir agregando palabras”.

ampla, que transbordou as diversas áreas da atuação humana, levou Beuys a formular o conceito de “escultura social”. Segundo esse conceito, essas múltiplas iniciativas, seja na produção de objetos artísticos, seja como professor universitário, seja fundando um partido político, fariam parte de um mesmo processo de criação de uma “escultura social”²⁸. Assim, para além da criação de formas, a função do artista seria também o aprimoramento da sociedade.

Entre essas diversas áreas em que atuou – que ele reivindicava como sendo a mesma – Beuys deu especial atenção à Educação. Foi professor universitário e, segundo Camnitzer, “parte dos melhores artistas de vanguarda alemães passaram por suas aulas”²⁹ (CAMNITZER, 2006a, p. 95, tradução nossa). Desde 1961, Beuys era professor de escultura da Staatliche Kunstakademie Düsseldorf³⁰, até que criou um impasse, atualmente já célebre na sua trajetória, descrito por Alain Borer:

“Toda pessoa é um artista”, asseverava Beuys incessantemente, recebendo na sua classe os 142 candidatos que tinham sido recusados por causa do sistema de *numerus clausus*³¹. Depois de ocupar a academia, em 15 de outubro de 1971, ele forçou o Ministério da Educação a admitir esses alunos, embora isso tenha lhe custado o emprego, um enorme debate público e depois um longo processo, que ele finalmente ganhou, em 1978. Este é o ponto nevrálgico da sua disputa com Duchamp: quem é habilitado a criar? (BORER, 2001, p. 17).

Conforme o excerto de Borer, a convicção de que todo ser humano é potencialmente um artista é cara a Beuys, como a tantos outros artistas dedicados também à Educação. Ainda segundo o autor, uma das contribuições centrais de Beuys para a História da Arte foi pautar não somente o alargamento da noção do que é arte para além do seu campo – algo que Marcel Duchamp já havia experimentado décadas antes –, mas também o alargamento da noção de quem é artista.

O ensino aparece na obra de Beuys também nas formas e nos temas de seus trabalhos. Desde questões mais imediatas, como o uso de quadros-negros em formato escolar, passando por *Como se explicam quadros a uma lebre morta*, de 1965 – em que o artista efetivamente dá

28 Joseph Beuys participou de diversas iniciativas de organização coletiva para além do campo tradicionalmente compreendido como artístico, como a criação da Freie Internationale Universität (Universidade Livre Internacional), Deutsche Studentenpartei (Partidos dos Estudantes Alemães), Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung (Organização dos Não Votantes, Plebiscito Livre), Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organização pela Democracia Direta por Plebiscito) e do partido político Die Grünen (Os Verdes).

29 Do original: “parte de los mejores artistas de vanguardia alemanes pasaron por sus clases”.

30 “Academia de Belas Artes de Düsseldorf”.

31 A tradução literal do latim é “número fechado”. Termo utilizado para fazer referência a sistemas que estabelecem um número limite de participantes para um determinado grupo.

uma aula ao cadáver do animal –, até a afirmação de uma fala pública como um trabalho artístico.

O tema da educação também é recorrente nos seus referenciais. Beuys reconhece como uma das suas principais fontes os textos de Rudolf Steiner, intelectual fundador da Antroposofia e da Pedagogia Waldorf. Ele adota as ideias de Steiner para propor o que o artista considera uma terceira via, alternativa ao capitalismo e ao comunismo, afirmando que esses “LEVARAM A HUMANIDADE A UM BECO SEM SAÍDA” (BEYUS, 2010, p. 51). Para conceber essa terceira via, parte do pressuposto de que o ser humano necessita desenvolver integralmente a sua capacidade criativa, em uma sociedade igualitária, autogestionada e solidária. A construção dessa sociedade demandaria que a presença do Estado fosse substituída por organizações populares que, por meio do pacifismo e da conciliação, construiriam uma sociedade mais coesa. O artista vai além e considera que, uma vez que “o ser humano é o escultor da PLÁSTICA SOCIAL” (BEYUS, 2010, p. 51), a construção dessa sociedade necessariamente contaria com a contribuição de todos.

A consonância do discurso e das práticas de Beuys e Ferrari sobre a relação entre Arte, Educação e Política pode ser constatada em uma reflexão do artista italiano acerca do seu envolvimento com educação:

No fim da década de sessenta, o meio artístico estava mais apático do que nunca, frente aos acontecimentos político-sociais que se desenrolavam. Eu era um dos poucos que mantinham, senão uma constante preocupação de engajamento, pelo menos os olhos abertos. Por isso, cheguei à conclusão de que era mais importante educar através da arte, do que poluir o ambiente com objetos ditos “artísticos”. Isto me levou a um envolvimento progressivo com instituições, não só culturais, mas diretamente ligadas ao ensino. Realizei vários trabalhos dentro do campo da educação, não somente para o esclarecimento dos valores estéticos, mas, sobretudo, para a defesa da liberdade individual e coletiva, fundamento de qualquer atividade artística.

No início da década de setenta, os tempos mudaram para pior. Os direitos humanos mais elementares foram violentados e as possibilidades de expressão injustamente restringidas (FERRARI, D., 2010, p. 213).

Nesse excerto, Ferrari faz referência à Ditadura Militar brasileira, resultante do golpe de Estado de 1964. Esse regime, fundamentado na violência e na eliminação física das vozes dissonantes, teve os campos artístico e educacional entre seus principais focos de repressão, especialmente após o endurecimento do regime marcado pelo Ato Institucional Número 5 (AI-5), que suprimiu ainda mais as liberdades individuais. A partir da análise da trajetória de Ferrari e do seu depoimento, citado acima, pode-se inferir certa simetria com o discurso de Beuys de aproximação entre Arte, Educação e Política, assim como podemos compreender as possíveis razões para o corpo discente da FAAP ter indicado o nome de Ferrari para diretor da faculdade de Artes Plásticas, sintomaticamente em 1968, ano em que o AI-5 passaria a vigorar.

A partir dos relatos de Donato Ferrari, Carvalho (2012) enfatizou as dificuldades encontradas pelo então diretor dessa faculdade para estruturar os novos cursos, uma vez que existiam poucos profissionais diplomados e aptos a dar aulas, ao mesmo tempo em que contratar professores sem formação específica na área demandava o reconhecimento do então chamado Ministério da Educação e Cultura (MEC). Assim, a solução encontrada foi também contratar profissionais de áreas correlatas. Ainda segundo a autora, os programas do curso de Formação de Professores, organizado por Flávio Motta, foram uma fonte importante para a estruturação dessa faculdade.

Ferrari convidou diversas personalidades ligadas ao campo artístico para lecionar na FAAP. Entretanto, o incipiente circuito artístico brasileiro ofereceu dificuldades para identificação e contratação de especialistas com trajetória universitária. Conforme exemplifica o relato de Ferrari a Carvalho, descrevendo o processo de contratação de Raphael Buongiorno Netto: “alguém que eu conhecia me disse que havia um brasileiro que estava na França e gostava de arte. E queria voltar” (FERRARI, D., 2011 *apud* CARVALHO, 2012, p. 133). Pouco depois, Zanini foi um dos professores convidados por Ferrari para lecionar nos novos cursos da FAAP e, em 1971, assumiu essa função.

Paralelamente às atividades no MAC e na FAAP, a dupla Ferrari e Zanini trabalhou para fundar o Instituto de Artes da USP. Tal projeto encontrou diversos entraves, muitos dos quais ligados à posição marginal imposta às Artes Plásticas e à História da Arte nessa universidade, conforme descrito por Zanini:

Em 1968, uma Comissão presidida pelo professor Eurípedes Simões de Paula, diretor da FFCL, reuniu-se por algum tempo com o objetivo de delinear o “Instituto de Artes da USP”, integrado pelas artes plásticas, música, teatro, dança, desenho industrial etc. Na oportunidade apresentei um plano para escola de arte, resultado de estudo realizado anteriormente em colaboração com o artista Donato Ferrari e o professor Pedro Manuel Caminada Gismondi. O planejamento do Instituto foi efetuado, mas infelizmente faltaram motivações mais profundas para que o órgão em estudo se tornasse a solução do velho problema do ensino prático e teórico das artes, na verdade um preconceito que transformara as artes em disciplinas cinderelas da Universidade. Não se demorou, contudo, a encontrar uma fórmula salvadora. Foi a decisão de anexar as artes plásticas e a música à Escola de Comunicações Culturais (onde já estavam o teatro e o cinema), tendo o seu diretor, Antônio Guimarães Ferri, contribuído decisivamente para essa definição. A unidade, que fora criada em 1966, mudou o nome para Escola de Comunicações e Artes. Cabe assinalar que o estudo das comunicações sociais constituía então uma nova e grande atração, havendo naquele tempo toda uma conceituação emergente que privilegiava o fenômeno artístico como forma de mensagem. (ZANINI, [1983?], p. 3).

Em outro texto, esse historiador da arte descreveu o mesmo processo:

Ao lado de alguns colegas, empenhamo-nos, na segunda metade dos anos de 1960, para que se definisse um instituto de artes. Uma comissão de professores trabalhou com dedicação na elaboração de um projeto. Entretanto, as preferências, naqueles

anos difíceis, sopravam a favor das ciências da comunicação social, estabelecendo a USP, com grande presteza, a Escola de Comunicações Culturais, a qual, juntamente a vários outros cursos, instalou os setores de teatro e cinema e abrigou a EAD [Escola de Arte Dramática]. Mais além, em 1970, e em uma situação de precárias adaptações na mesma unidade que se transformava na ECA, eram fundados os cursos de música e artes plásticas. (ZANINI, 2013e, p. 294).

Desse modo, mesmo com a experiência recente de Ferrari na FAAP, estruturando uma faculdade de Artes Plásticas independente das Comunicações, não ocorreu algo similar na USP e o plano de fundar um Instituto de Artes na USP nunca foi concretizado. Entretanto, a criação de um curso específico de Artes Plásticas foi efetivada e deveu-se, entre diversas contribuições, à participação de Ferrari e Zanini. Tanto na ECA USP como na FAAP, o artista italiano buscou formular cursos de artes que abandonassem o formato das escolas de Belas Artes e estivessem alinhados com as práticas da Arte Contemporânea. Assim, a dupla Ferrari e Zanini participou da criação da primeira estrutura curricular do curso de Artes Plásticas da ECA USP. Zanini foi transferido, em 1971, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para a recém-criada ECA USP. Nesse mesmo ano, Ferrari começou a lecionar nessa escola.

Ferrari e Zanini continuaram realizando parcerias também no MAC USP. Uma de suas parcerias mais impactantes para a História da Arte desse período foi a organização da *VI Jovem Arte Contemporânea* (JAC), exposição que marcou o MAC USP como núcleo de arte experimental na década de 1970³². Para conceber a *VI JAC*, realizada em 1972, Zanini organizou uma comissão com artistas e teóricos que deveriam diferenciar essa sexta edição das anteriores. Essa comissão foi esvaziando-se, dada a radicalidade da estrutura proposta por Ferrari para a mostra:

Com a proposição teórica e prática do artista Donato Ferrari, a participação do sociólogo Raphael Buongiorno Netto, do programador visual Laonte Klawa, criamos na área de exposições temporárias do museu (1000 m²) uma sequência de lotes de diferentes contornos e relacionamentos. Um sorteio decidiu quais seriam os inscritos aceitos (dada a impossibilidade de atender a todos os candidatos). Realizado o sorteio dos lotes (em um total de 84) e resolvido quais seriam seus detentores, estes apresentaram por escrito as respectivas proposições — muitas das quais de ordem conceitual — passando a cumprir o cronograma fixado para o desenvolvimento diário do processo e sua apresentação final. Um debate aberto para a avaliação dos resultados foi previsto para o encerramento. Dentro deste esquema e durante duas semanas, mais de duas centenas de artistas trabalharam no museu (ZANINI, 2013a, p. 122).

Em seguida a essa descrição da exposição, Zanini comentou que ela “lembrava a psicoterapia de grupo” (ZANINI, 2013a, p. 122), uma vez que ela constituiu um espaço de encontro entre os artistas e o público em que as proposições coletivas se tornaram mais significativas que o processo criativo individual. Vale lembrar que, em 1972, o Brasil vivia o

32 Sobre a *VI JAC*, ver: Louzada (2013).

período mais crítico da repressão exercida pela Ditadura Militar contra artistas e que esse governo não poupava esforços para supervisionar e sufocar espaços de diálogo de grandes grupos. Desse modo, a *VI JAC* parece ter configurado um raro espaço de respiro nesse ambiente sufocante.

Também, em avaliação posterior, Donato Ferrari destacou que as participações dos artistas foram muito heterogêneas, desde artistas que simplesmente utilizaram seus espaços para expor seu trabalho individual – reproduzindo o modelo tradicional de museu – até artistas que realizaram experiências coletivas, fruto da vivência na mostra. Ferrari também enfatizou que, principalmente para os jovens artistas, a *VI JAC* funcionou como um espaço de formação resultante do contato intenso com os seus pares³³.

Tanto os modelos adotados na criação da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e no curso de Artes Plásticas da ECA USP, como as experiências desenvolvidas no MAC USP indicam o pioneirismo de Ferrari e Zanini. Evidencia-se a participação desses na estruturação do campo artístico paulista, moldado com permeabilidade à Arte Contemporânea e aos anseios das novas gerações.

1.1.2 Regina Silveira e Julio Plaza

Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) começou sua carreira artística na década de 1950. Em 1958, concluiu o Curso de Pintura (Artes Plásticas) no então chamado Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – posteriormente incorporado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – e, no ano seguinte, a Licenciatura em Desenho na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Já nesse período participava de exposições. No início da década de 1960, complementou sua formação nos cursos no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde foi aluna de grandes nomes da arte brasileira: Francisco Stockinger (xilografia), Iberê Camargo (pintura) e Marcelo Grassmann (litografia). Também foi na virada da década de 1950 para a seguinte que a artista iniciou suas atividades ligadas à Educação: entre 1959 e 1961 foi colaboradora voluntária em aulas de desenho do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Assim, a formação de Silveira deu-se tanto no ambiente mais próximo dos padrões acadêmicos, no Instituto de Belas Artes, como em uma

33 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 8 jun. 2018, em São Paulo.

perspectiva vanguardista, ensinada no Atelier Livre idealizado por Iberê Camargo. Sobre esse período, a autora recordou:

Quando frequentei o Ateliê Livre da prefeitura, nos primeiros anos da década de 60, eu havia concluído recentemente o curso no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fazia um curso de aperfeiçoamento em pintura com Ado Malagoli e já trabalhava como assistente nas aulas de João Fahrion, catedrático de desenho. O Instituto de Artes e o Ateliê Livre foram territórios em confronto, desde o começo, quando Iberê Camargo dirigiu suas baterias contra o ensino da arte no instituto, nas famosas entrevistas que deu aos principais jornais de Porto Alegre, falando do marasmo que dominava o ambiente das artes no Rio Grande do Sul. Era bem difícil frequentar os dois ambientes e manter a neutralidade. (SILVEIRA, R., 2004, não paginado).

Entre 1962 e 1964, a artista deu continuidade às suas atividades com Educação, assumindo a função de professora de desenho de pacientes do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre (SILVEIRA, R., 1988). Sobre essa última experiência, Walter Zanini escreveu: “a pintora e gravadora, imersa nesses contatos perturbadores, reconduziu-se a uma figuração de denso *pathos* expressionista” (ZANINI, 1995, p. 130). Embora breve, essa vivência teve influência direta na produção artística de Silveira. Cenas como as representadas em *As loucas* (**Figura 5**) habitam as xilogravuras da artista, mas quando ela cessou a sua experiência no hospital essas cenas logo desapareceram da sua produção, e ela “não tardaria a retomar o caminho das formas abstratas livres” (ZANINI, 1995, p. 130).

Figura 5 – Xilogravura de Regina Silveira

REGINA SILVEIRA, *As loucas*, 1962
xilogravura, 33 x 48,2 cm
Fonte: site da artista³⁴.

34 Disponível em: <https://reginasilveira.com/AS-LOUCAS>. Acesso em: 7 mar. 2020.

Em 1964, a artista foi contratada como auxiliar de ensino para as aulas de pintura ministradas por Ado Malagoli na UFRGS. Nessa altura, ela já desfrutava de uma carreira artística em ascensão, conforme descreveu:

Durante toda a primeira metade dos anos sessenta desenvolveu principalmente atividades de Pintura, complementadas pelo Desenho e Gravura, tendo realizado diversas exposições individuais e participado em coletivas, também no exterior. Embora dando ênfase à participação em Salões estaduais, de 1960 a 1966 desenvolveu também um trabalho de ilustrações para o jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre e, mais esporadicamente, para a Editora Globo, na mesma cidade. (SILVEIRA, R., 1988, p. 2).

Essa primeira etapa da carreira da artista encerrou-se com uma viagem por um ano à Europa, em 1966, quando foi contemplada com uma bolsa de estudos para estudar História da Arte na Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Foi justamente durante essa viagem que Regina Silveira e Julio Plaza conheceram-se.

Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) iniciou sua formação artística com as aulas livres de modelo vivo e pintura no Circulo de Bellas Artes em 1954 em Madrid. No início da década seguinte complementou sua formação em Paris, na École des Beaux-Arts e na Académie Julian. Nessa etapa, Plaza iniciou sua produção artística, então figurativa e tendo como tema “o telúrico da paisagem, a natureza morta, os objetos. Visão construída, menos as figuras do que o espaço plástico, menos o tema e mais a construção, menos o quadro do que a pintura” (PLAZA, 1996, p. 7). Entretanto, a formação oferecida por essas instituições não estava alinhada com os anseios de Plaza, segundo comentou Regina Silveira:

Sua formação autodidata, que na época de pós-guerra era comum aos artistas, mais tarde foi um pesadelo e um obstáculo a superar em sua vida acadêmica. Procurando a profissionalização em instituições como o tradicional Circulo de Bellas Artes, em Madrid, e depois a Académie Julian, em Paris, Plaza logo buscou outros caminhos que o afastaram dessas verdadeiras cidadelas de desenho do modelo vivo e das técnicas tradicionais da pintura e da escultura. (SILVEIRA, R., 2013, p. 38-39).

Outro fator decisivo na formação de Plaza foi o contexto político da Espanha, que amargava a ditadura de Francisco Franco desde 1939. Nesse ambiente, artistas buscavam compreender a sua função social em meio à violência exercida por esse regime. Segundo o artista: “existiam aqueles que faturavam com o sistema e enchiam a geografia espanhola de iconografias alegóricas do fascismo. Havia de tudo, principalmente pintores: vivos, presos, exilados, engajados, ricos e pobres. Todos eles lutavam por uma Espanha democrática” (PLAZA, 1996, p. 6).

Tal discurso politizado, especialmente a reflexão sobre a função social do artista na sociedade contemporânea, tornou-se uma constante na obra de Plaza. Ao lembrar a sua volta à Espanha após uma viagem pela Europa no início da década de 1960, momento em que

começou a realizar exposições e alcançar maior visibilidade para sua obra, o artista comentou: “percebi que o artista plástico vira comerciante, ‘companheiro de viagem’, ‘colega’, capaz de manter posições políticas e não poéticas, bajulador do poder que vive da direita e se alinha politicamente com a esquerda...” (PLAZA, 1996, p. 7).

Nessa fase, com uma produção artística alinhada ao Concretismo, Plaza participou da criação do Grupo Castilla 63 e teve contato com a poesia concreta do grupo Noigandres³⁵, que futuramente resultaria em parcerias artísticas. Também nesse contexto, integrou a Cooperativa de Producción Artística, em Madrid, sobre a qual recordou:

Poetas, escritores, músicos e pintores debatem as poéticas da modernidade e colocam o problema da produção/consumo em arte. Isto, no contexto de uma sociedade que está em processo de industrialização e implantação da sociedade de massas e começa a abrir-se para o exterior. Paralelamente nos organizamos, na mesma Cooperativa, para driblar a censura e o sequestro de informações pela ditadura. (PLAZA, 1996, p. 8).

Esses episódios indicam ao menos duas características recorrentes na obra de Plaza: a abertura para o trabalho coletivo e horizontal – na criação artística e na organização de eventos – e a percepção das diversas linguagens artísticas como passíveis de integração. O artista pôde confirmar, assim, que a formação voltada aos moldes clássicos que recebera no início dos seus estudos fora abandonada em prol de uma visão artística alinhada com as experiências vanguardistas da sua geração.

Plaza já tinha uma poética em amadurecimento quando conheceu Regina Silveira. No final de 1966, Silveira havia viajado para Madrid para estudar História da Arte e, no ano seguinte, eles conheceram-se. A artista destacou a relevância dessa viagem na sua trajetória:

saio de Porto Alegre e de repente avanço algumas décadas. [...] Nesta primeira viagem vejo que a arte podia ser feita com outros meios. Encontrei artistas, vi exposições que me causaram muita impressão, já sem falar dos originais, vistos pela primeira vez frente a frente. (SILVEIRA, R., 1983, p. 11).

Enquanto isso, Plaza havia sido convidado para integrar a representação espanhola na *IX Bienal de São Paulo*, que ocorreu ainda em 1967. Conforme recordou Silveira, Plaza veio ao Brasil trazendo as obras que integraram a Bienal:

eram progressões geométricas modulares de relevos construídas em madeira e pintadas de branco. Tais relevos provocavam sombras coloridas ao se projetar sobre áreas pintadas, devido às cores primárias localizadas no verso das superfícies brancas que estavam à mostra: uma cor/luz refletida. (SILVEIRA, R., 2013, p. 40).

35 Noigandres foi um grupo de poesia concreta criado por jovens paulistas na década de 1950 e que publicou uma revista com esse mesmo nome. Seus integrantes foram os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Esse grupo teve influência decisiva na história da Nova Poesia e parte dos seus integrantes frequentou o ASTER.

Segundo Plaza (1996), sua vinda ao Brasil também foi motivada por um grande interesse por conhecer Brasília – tal como havia ocorrido com Donato Ferrari anos antes – e os integrantes do grupo Noigandres, reiterando a orientação concretista da obra de Plaza nesse momento. Nos anos seguintes, esse artista realizou diversas parcerias com esse grupo de poetas, especialmente com Augusto de Campos. Resultam da parceria Julio Plaza e Augusto de Campos: *Poemóviles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976). Essas obras são publicações que extrapolam o formato do livro e evidenciam o interesse de Plaza pela atividade gráfica e, novamente, pela fusão de linguagens artísticas. Augusto de Campos comentou essa parceria: “era assim. Plaza e eu nos entendíamos facilmente, como essas duplas autorais de que resultam letra e música em perfeita conjunção” (CAMPOS, A., 2013, p. 86).

Outra razão para a viagem de Plaza ao Brasil foi ter sido contemplado por uma bolsa do Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores do Brasil, para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro. Assim, entre 1967 e 1969, permaneceu estudando nessa instituição, que foi a primeira escola de ensino superior de Design no Brasil, fundada em 1963. O artista relatou, nestes termos, sua experiência nessa escola: “as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente no meu campo de interesse e se integram nas minhas pesquisas poéticas” (PLAZA, 1996, p. 9).

Durante os seus estudos na ESDI, Plaza foi convidado pela Universidad de Puerto Rico para realizar esculturas no *campus* Mayagüez. Assim, em 1968, o artista criou três esculturas – entre as quais estão *Homenaje al Brasil*³⁶ (**Figuras 6 e 7**) e *Alcolea de Calatrava* (**Figura 8**) – cujo abstracionismo geométrico e o uso de cores primárias vão ao encontro da trajetória concretista de Plaza.

36 “Homenagem ao Brasil”.

Figura 6 – Julio Plaza em frente a sua escultura

JULIO PLAZA, *Homenaje al Brasil*, 1968
aço pintado
Fonte: arquivo Ines Raphaelian.

Figura 7 – Julio Plaza produzindo escultura

Julio Plaza construindo *Homenaje al Brasil*, 1968.
Fonte: arquivo Ines Raphaelian.

Figura 8 – Escultura de Julio Plaza

JULIO PLAZA, *Alcolea de Calatrava*, 1968
aço pitado

Fonte: site Esculturas y monumentos en Puerto Rico³⁷.

Outra experiência que marcou Plaza em Porto Rico foi o contato com as propostas didáticas do artista estadunidense Robert Morris e do artista porto-riquenho Rafael Ferrer. Em 1969, esses dois realizaram, em parceria, uma série de intervenções no *campus* Mayagüez. Para tais intervenções, convocaram a participação dos estudantes universitários. Ángel Crespo descreveu esse processo:

Inscreveram-se uns vinte estudantes, com quem Morris realizou duas reuniões em uma sala de aula e explicou, suficientemente, mas não exhaustivamente – cedendo à experiência do previsível e do imprevisível, mas também querendo manter um “suspense” que nunca chegou a intriga –, os diferentes acontecimentos que ocorreriam no dia marcado e nos horários previstos. Daí surgiram distintas equipes de trabalho, com entre cinco a nove estudantes, e cada um deles assumiu seu papel e refletiu sobre ele. (CRESPO, 1969, p. 12, tradução nossa)³⁸.

Como resultado, múltiplas ações foram realizadas em sequência em diversas áreas abertas do *campus*, contando com a participação tanto dos estudantes – a maioria de Arte – como de Morris e Ferrer. Uma grande pedra começou a ser entalhada por um estudante enquanto Morris e Ferrer manipulavam capacetes de guerra em direção à pedra até cercá-la.

³⁷Disponível em: <http://artepublicopr.blogspot.com/2016/07/escultura-alcolea-de-calatrava-de-julio.html>. Acesso em: 15 mar. 2020.

³⁸Do original “Se inscribieron unos veinte estudiantes con los que Morris celebró dos reuniones en una sala de clase y en las que explicó, suficiente, pero no exhaustivamente – cediendo a la experiencia de lo previsible y lo imprevisible, pero también queriendo mantener un ‘suspense’ que nunca llegó a intriga –, los diferentes acontecimientos que habían de tener lugar el día señalado y a las horas previstas. De ahí surgieron distintas cuadrillas de trabajo de entre cinco y nueve estudiantes y cada uno de ellos tomó a pecho su papel y reflexionó sobre él”.

Sobre essa pedra, foi colocado um globo terrestre e uma granada de mão vazia (**Figura 9**). Em outra parte, estudantes transplantaram para o *campus* pés de um tipo de árvore que floresce uma única vez e morre em seguida. Posteriormente, em outro ponto do *campus*, Morris orientou estudantes que posicionavam sobre a grama pedras que simulavam a marcação para uma competição atlética. Concluída essa tarefa, os estudantes aplaudiram batendo palmas ritmadas e começaram a arremessar as pedras e recolhê-las repetidas vezes. Em outro local, Morris e Ferrer ergueram uma lona que estava estendida no chão e que foi preenchida com gasolina, então começaram a ensaiar dobras com essa superfície (**Figura 10**). Em outro local, estudantes pintavam de marrom o tronco de palmeiras ao som de um tambor. Já de noite, um pequeno caminhão derrubou uma bandeira e outra foi hasteada sob a luz de faróis de carros. Por fim, todos os participantes dos eventos anteriores reuniram-se em uma cerimônia com tochas e lançamento de fogos. Entre essas atividades, também deveria ser criada uma série de esculturas de cimento pela dupla de artistas, mas não foi possível porque o caminhão de cimento não compareceu a tempo (CRESPO, 1969).

Regina Silveira afirmou o quanto as vivências em Porto Rico plasmaram o perfil docente de Julio Plaza:

O Plaza professor começou nos anos de Porto Rico, por necessidades do programa, mas também, certamente, pela sintonia e pelo convívio com os professores visitantes, como os artistas Robert Morris ou Rafael Ferrer, em 1969, com os quais compartilhava experiências e colaborava para organizar os eventos que realizava com os alunos do programa de arte, ou ainda provocando respostas e processos comportamentais, como em torno a um plantio de árvores no *campus*. (SILVEIRA, R., 2013, p. 42).

Também em 1969, Plaza viajou para Porto Alegre com o objetivo de ministrar um curso de serigrafia no Instituto de Artes da UFRGS, instituição em que Regina Silveira havia estudado. Dois anos mais tarde, Plaza voltou a essa universidade para ministrar um curso de “Criação em Artes” (PLAZA, 1996, p. 22). Essa experiência, marcada por suas vivências com a vanguarda em Porto Rico, foi definida pelo artista como “proposições criativas: curso prático-teórico de criatividade”³⁹ (PLAZA, 1972, p. 5). Vera Chaves Barcellos descreveu essa iniciativa:

³⁹ Do original: “proposiciones creativas: curso práctico-teórico de creatividad”.

Figura 9 – Pedra com globo e capacetes

Intervenção artística promovida por Robert Morris e Rafael Ferrer na Universidad de Puerto Rico, 1969.
Fonte: Crespo (1969).

Figura 10 – Robert Morris e Rafael Ferrer manipulando lona com gasolina

Intervenção artística promovida por Robert Morris e Rafael Ferrer na Universidad de Puerto Rico, 1969.
Fonte: Crespo (1969).

[Os estudantes] deveriam construir obras efêmeras a partir de materiais menos nobres e não considerados artísticos, e também constatar as relações entre indivíduos e meio ambiente.

A proposta era uma tentativa de libertar a arte do conceito “artístico”, procurando integrar ações artísticas ao cotidiano. Essas ações normalmente eram registradas em fotografias. [...]

Foi adotado um método de trabalho com temas e proposições diversificados, cujos resultados foram registrados fotograficamente e graficamente, passando as fotografias ou projetos gráficos a funcionar tanto como documento quanto como produto final do curso. [...]

Os alunos foram estimulados a levar essas experiências ao espaço urbano. A maioria dessas ações teve lugar em locais públicos, como ruas e parques da cidade. (BARCELLOS, 2013, p. 54-55).

Assim, os estudantes desse curso realizaram diversas “proposições criativas”, coletivas ou individuais, como a de Flávio Pons, descrita no jornal O Globo:

Alunos da Escola de Artes e Flávio [Pons] colocaram terra entre um quadrado, na calçada de uma rua central de Porto Alegre, e sobre a terra vários verdes. Ao lado a frase: “Praça, sensação, perigo, vida. Uma praça sem passagens, mas com vários caminhos a percorrer. Uma praça nova para cada um, a cada minuto. Uma praça viva, com vida, perigosa, misteriosa, mutável. Suja como campo. Limpa como campo. Para pisar, tocar, respirar, mexer, mudar, transformar. Uma praça com a lição da água, com a lição da terra, com a lição do ar, com a lição do fogo.”

O fato teve como resultado a aproximação de vários populares que paravam, olhavam, perguntavam e, às vezes, não entendiam. Provocou breve protesto de um transeunte, que disse, de dedo em riste: “Tem que plantar é café, é disso que o Brasil precisa.” (ESTUDANTES, 1971, p. 36).

Outro exemplo foi a proposição de Carlos Pasquetti e Mara Alvares – também estudantes do curso – publicada no jornal Pato Macho⁴⁰ (**Figura 11**). A dupla realizou uma “documentação fotográfica do movimento na Rua Voluntários da Pátria”, fotografando a mesma cena a cada dez minutos entre as 9h50 e as 11h30 do dia 18 de junho de 1971.

Ainda no contexto desse curso, outra proposição foi organizada por Plaza com a ajuda dos estudantes da Faculdade de Arquitetura e do Instituto de Artes da UFRGS. Mil e quinhentos balões multicoloridos foram inflados pelos estudantes e reunidos em uma massa compacta no Parque Farroupilha, em Porto Alegre. O público foi convidado a interagir com os balões (**Figuras 12 e 13**), que foram consumidos em poucos minutos. Plaza concluiu:

foi uma ação proposta para ser consumida instantaneamente/experiência visual e tátil. é uma resposta à ação dos mass-media na cidade. consumo lúdico em consequência da velocidade das mudanças tecnológicas. uma proposta cujas características principais são a instantaneidade/mobilidade/mutabilidade dando maior opção/participação que se choca com a velha e arcaica cidade atual. (PLAZA, 1972, p. 50).

⁴⁰ Jornal alternativo com apenas 15 edições, lançadas em Porto Alegre em 1971. Dirigido por Luis Fernando Veríssimo.

Figura 11 – Proposição criativa de Carlos Pasqueti e Mara Alvares

ESPECIAL **Ações Comportamentos**
Um curso de JULIO PLAZA no Instituto de Artes.

OUTRO.

Esse é o trabalho.

ENLAVESIO :
No dia 10 de junho de 1971, fizemos documentação fotográfica no movimento da rua Voluntários da Pátria, quase esquina com a rua Pinto Bandeira. As observações foram feitas entre as 9,30 e as 11,30 tiramos fotografia de dez em dez minutos, construímos a relação:

9,30 h	28
10 h	29
10,10 h	30
10,20 h	40
10,30 h	50
10,40 h	60
10,50 h	70
11 h	80
11,10 h	90
11,20 h	100
11,30 h	110
11,40 h	120
11,50 h	130
Vista da Voluntários da Pátria com a rua Chaves marcelos.....	140
Voluntários da Pátria com a rua Pinto Bandeira.....	150
Praga de outros-ativos de onde observamos.....	160

O SINAL DO DIA

Carta de 2:
Carlos Pasqueti Mara Alvares

Esse é o trabalho.

Chama, chama, chama
Chama, chama, chama
Chama, chama, chama
Chama, chama, chama.

Proposição: Colocar fatias de papel vermelho (são selado vel) no painel branco do edifício da C.R.F. na Av. Borges, press nas aberturas verticais, no dia de chama forte.

A chama, dissolvendo a tinta, espalha-se a não irregularmente manchada e branca, modificando continuamente a forma e a estrutura até tanto a não como o material selado.

Com um bando de mãos....

Divulgação dos trabalhos resultantes do curso ministrado por Julio Plaza na UFRGS em 1971.
Fonte: Pato Macho (1971).

Luise Boeno Malmaceda constatou a influência determinante do curso de Plaza para o desenvolvimento do conceitualismo no contexto da Porto Alegre dos anos 1970. Segundo a autora, já existiam práticas conceitualistas desenvolvidas por artistas locais, mas estas foram catalisadas pela proposta de Plaza:

A interlocução com Plaza foi de extrema importância para um maior conhecimento teórico sobre as vanguardas nacionais e internacionais, mas também por ter avalizado aquilo que os artistas do Instituto de Artes vinham criando, em oposição à pouca receptividade que recebiam de seus professores, os quais não detinham, ainda, tanto conhecimento sobre essas novas tendências artísticas. (MALMACEDA, 2018, p. 49-50).

Comparando-se a proposta de Morris e Ferrer para os estudantes da Universidad de Puerto Rico em 1969 com a de Plaza para os estudantes da UFRGS em 1971, evidenciam-se diversas semelhanças. A concepção de um acontecimento – *happening* –, portanto, efêmero, como trabalho artístico; o uso de materiais alheios à tradição do campo artístico, como balões infláveis ou capacetes; a intervenção no espaço público; a proposição de uma experiência multissensorial com a participação ativa do público; a imprevisibilidade dos resultados, incorporando o acaso; e o registro fotográfico como estratégia para transcender a efemeridade do trabalho.

Desse modo, quanto à prática artística, esses cursos revelam uma afinidade com as experiências conceitualistas de aproximação entre arte e vida cotidiana, internacionalmente pautadas pela Arte Conceitual no início da década de 1970. Também é eloquente a tentativa de expansão dessa prática para além dos muros dos espaços expositivos.

Já quanto ao modelo de ensino-aprendizagem, esses cursos revelam o respeito dos artistas pelos estudantes, compreendidos como protagonistas do processo criativo, além do incentivo à ruptura com a tradição. Fica evidente que essas propostas não são reproduções de um modelo proposto pelo professor, mas provocações que levaram os estudantes a problematizar o espaço público por meio da arte. Em entrevista ao jornal O Globo, Plaza tratou da sua percepção a respeito do impacto do seu curso sobre os estudantes: “no momento, ele – o aluno – não é obrigado a agir: está apenas recebendo informação. O pessoal está mais ou menos em crise. Mas está pegando um novo repertório” (ESTUDANTES, 1971, p. 36). Nessa mesma ocasião, Plaza afirmou que trabalho semelhante a esse estava sendo desenvolvido por Frederico Morais – com quem o artista tinha contato – no MAM RJ.

Figura 12 – Proposição criativa de Julio Plaza

Proposição organizada por Julio Plaza em Porto Alegre em 1971.
Fonte: Plaza (1972).

Figura 13 – Proposição criativa de Julio Plaza

Proposição organizada por Julio Plaza em Porto Alegre em 1971.
Fonte: Plaza (1972).

Plaza fez referência aos *Domingos da Criação* organizados por Moraes no MAM RJ, eventos realizados aos domingos no espaço externo do museu, em que artistas e público eram convidados a interagir de modo livre e criativo com materiais disponibilizados pela instituição. Cada domingo ocorreu em torno de um tipo de material – ou, como na sexta e última edição, do próprio corpo – e resultou nas mais variadas práticas. Moraes relembrou essa iniciativa:

Os *Domingos da Criação*, organizados por mim, foram realizados na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre janeiro e agosto de 1971. Foram seis: Um domingo de papel (24 de janeiro), O domingo por um fio (7 de março), O tecido do domingo (28 de março), Domingo terra a terra (25 de abril), O som do domingo (30 de maio) e O corpo a corpo do domingo (29 de agosto). Os materiais empregados foram doados por indústrias e colocados à disposição do público, que com eles exercitava livremente sua criatividade.

Desde 1969 eu já vinha desenvolvendo, no MAM, uma série de práticas educativas e “museológicas”, que tinham como base dois princípios: mais que um edifício ou um espaço delimitado, mais ainda que depositário de um acervo, o museu de arte, hoje, é um programador de atividades que se podem estender por toda a cidade, e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas, que envelhecem rapidamente. A noção de ateliê amplia-se, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais disponíveis no momento. (MORAIS, 2017a, p. 5).

Chamam atenção nessa iniciativa ao menos dois aspectos fundamentais presentes também nos experimentos pedagógicos de Plaza. Primeiro, o deslocamento físico e simbólico das atividades para o espaço público. O abandono da frieza do ambiente expositivo que tradicionalmente distancia o público do seu autorreconhecimento como potencial criador. Segundo, a ruptura da divisão entre criadores e espectadores, instigando o público a vivenciar o processo criativo artístico. É notável o título – mais especificamente o subtítulo – do livro organizado por Moraes em parceria com Jessica Gogan: *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*, explicitando a leitura de que os *Domingos da Criação* de fato possuíram um caráter pedagógico.

Moraes já era consciente das virtudes desse projeto na época da sua realização. Por ocasião do *Um domingo de papel*, comentou:

Dentro do museu, a arte está secularmente afastada do público e da experiência devido ao interdito: “pede-se não tocar”. A obra, portanto, permanece em sua aura, ou torre de marfim. Na rua, a obra é tocada, manuseada, violentada. A participação do público é fundamental. O artista apenas faz uma proposta inicial, mas o viver ou desabrochar da obra de arte depende fundamentalmente da iniciativa de espectador, que assim se transforma em cocriador. Desaparece o “mistério” da criação, aumentando-se o número de artistas. (MORAIS, 2017b, p. 148).

Além dos *Domingos da Criação*, o MAM RJ também promovia nesse período uma série de cursos de artes que partilhavam dessa tentativa de alargamento da autoria artística, conforme Dária Jaremtchuk sintetizou:

Já desde o início da década de 1970, o MAM/RJ oferecia cursos de artes caracterizados pela estrutura aberta, fora das convenções didáticas e vinculados à herança experimental neoconcreta. Anna Bella Geiger, Lygia Pape e Antonio Manuel foram alguns dos envolvidos com as atividades didáticas, sob a coordenação de Frederico Morais. (JAREMTCHUK, 2007, p. 78).

A harmonia entre os *Domingos da Criação* e os cursos indicados por Jaremtchuk fica evidente no relato da artista Anna Bella Geiger (2017) em que observa a formação do hábito de sair do museu com os estudantes para realizar atividades criativas fora da instituição. Relembrando seus cursos nesse museu, ela afirmou: “em um dos primeiros desses cursos eu propus que [os estudantes] desmanchassem o jardim do MAM, imagine! Moveram todas aquelas pedras, com isso criaram um novo jardim. Os deslocamentos criaram uma nova paisagem” (GEIGER, 2017, p. 193). Essa necessidade de transbordar os limites da instituição fez com que as saídas, a princípio para o jardim do museu, assumissem destinos cada vez mais distantes. Esse processo resultou na instalação artística *Circumambulatio*, criada por Geiger em 1972⁴¹. Segundo a artista, “o título veio da palavra em latim, e significa o processo de concentração sobre o centro” (GEIGER, 2017, p. 200). Jaremtchuk apontou o caráter coletivo dessa criação e a descreveu:

O ambiente/instalação *Circumambulatio* foi um ponto de inflexão na trajetória da artista. Ela o considerou, naquele período, “arte conceitual”. Na realidade, a obra foi desenvolvida com um grupo de alunos do MAM/RJ, resultante de atividades de um curso que durou quatro meses, no primeiro semestre de 1972. Sendo assim, não pode ser considerado um trabalho eminentemente autoral. No início do curso não se previu a montagem do ambiente, cujo surgimento se deu apenas ao longo do trabalho [...]. Exibiu-se o resultado material das pesquisas e experimentações que tiveram como tema o conceito de centro (*self*). Mircea Eliade e Jung foram as referências teóricas do grupo. A apresentação não foi uma exposição documental, pois houve uma seleção de imagens, que na realidade seguiu um princípio formal. [...] A fragmentação e o contraste de meios artesanais e não-artsanais caracterizavam o trabalho, composto por audiovisual, textos manuscritos e fotografias. O audiovisual sincronizava *slides*, textos e trechos de músicas. (JAREMTCHUK, 2007, p. 81).

No ano seguinte à sua exposição no MAM RJ, *Circumambulatio* foi exposto no MAC USP e tornou-se parte do acervo dessa instituição paulista, então dirigida por Walter Zanini.

A trajetória de Geiger como educadora não está restrita ao MAM RJ. A partir do final dos anos 1940, a artista havia sido aluna da também artista e educadora Fayga Ostrower, referência no ensino de arte no Brasil. Já na década de 1970, um importante polo de formação de jovens artistas no Rio de Janeiro reuniu-se em torno de Geiger. Pelas suas aulas – que também foram realizadas em sua casa – passaram nomes como Fernando Cocchiarale, Ivens

41 Em 2019, Geiger fez uma releitura de *Circumambulatio* na exposição *Anna Bella Geiger – Aqui é o centro*, no MAM RJ, com curadoria de Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes. Entre o final de 2019 e o início de 2020, *Circumambulatio* também integrou a mostra *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* fruto de uma parceria entre o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Serviço Social do Comércio (SESC) SP com curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade, que assumiram grande relevância para a cena artística brasileira e tornaram-se parceiros criativos de Geiger.

Essa fusão entre a figura do estudante com o parceiro criativo é evidente tanto em *Circumambulatio*, como nos projetos supracitados: os *Domingos da Criação*, o curso de Plaza em Porto Alegre e o curso de Ferrer e Morris em Porto Rico. Em todas essas iniciativas, o estudante não é uma figura passiva que deve aprender com o seu mestre, mas alguém capaz de atuar na criação artística em parceria com o educador. Assim, fica estabelecido um processo recíproco de ensino-aprendizagem que possibilita a partilha do processo criativo. Processo esse que, mesmo que de maneira não intencional, reverberou as ideias de Paulo Freire (1981, 1987, 1996), de que educadores e educandos, juntos, aprendem ressignificando o mundo.

Retomando a trajetória de Julio Plaza, ele retornou a Mayagüez após a estada em Porto Alegre. Em Porto Rico, editou uma publicação reunindo os registros das atividades do curso ministrado na UFRGS. Assim, em 1972, a Universidad de Puerto Rico viabilizou a xerografia de 500 exemplares de *Proposiciones creativas: curso de creatividad realizado en Brasil*, diagramado por Plaza e estudantes, que apresenta dados técnicos, registros fotográficos, projetos escritos, reportagens jornalísticas etc., sobre as proposições criativas realizadas por Plaza e pelos estudantes em espaço público.

A xerografia e outros métodos de reprodução de imagens tornaram-se ponto de interesse tanto de Plaza, como de Regina Silveira na sua estada em Porto Rico. Além de *Proposiciones creativas*, a dupla trabalhou em outras publicações na ilha caribenha, fundindo experiências construtivas e conceitualistas a suportes impressos, como xerografia, serigrafia e ofsete. Essa fusão é exemplificada no catálogo da exposição *Creación/Creation*⁴² realizada no *campus* em que lecionavam. Julio Plaza foi o organizador e Regina Silveira apareceu entre os assistentes. Essa mostra possivelmente foi a primeira grande exposição de arte postal realizada na América Latina, reunindo setenta e nove participantes – número impressionante para os primeiros anos da rede de arte postal. Os trabalhos foram enviados pelos correios por artistas de múltiplas nacionalidades.

Dada a importância da mostra, seus organizadores decidiram fazer um catálogo das obras para enviar aos seus participantes. A universidade não dispunha de verbas para imprimir esse catálogo, mas ofereceu uma recém-montada oficina de impressão ofsete para que os próprios artistas produzissem essa publicação. Assim, o casal foi aprendendo como criar

42 Sobre a exposição *Creación/Creation*, ver: Sayão (2015).

fotolitos e realizar impressões ofsete e pôde imprimir esse catálogo. Nesse contexto, também iniciaram a produção de trabalhos artísticos utilizando essa técnica⁴³.

Outra habilidade aprimorada por Plaza em Porto Rico, que teve desdobramentos no ASTER, foi a experiência na construção mecânica. Silveira lembrou que, enquanto estavam em Mayagüez, Plaza teve sucesso em um projeto ousado:

o carro que construiu e utilizou por quase dois anos em Porto Rico. Esse carro, em *fiberglass* [fibra de vidro], teve origem num conjunto de moldes de um carro modelo Puma da VW que Plaza tomou emprestado e depois o modificou substantivamente, quando entrou com entusiasmo nessa aventura mecânica, para a qual montou uma oficina improvisada, no pátio interno de sua casa em Mayagüez. [...] Plaza também montou toda a parte elétrica e mecânica do carro, algumas vezes com a ajuda de assessores voluntários, entusiasmados com o projeto. (SILVEIRA, R., 2013, p. 44).

Anos depois, na estruturação das oficinas do ASTER, Plaza construiu prensas e outros equipamentos utilizados para impressão de gravuras.

Em 1973, Julio Plaza e Regina Silveira, que já estavam trocando correspondências com Zanini, finalizaram sua estada como professores universitários em Porto Rico e retornaram a São Paulo, integrando-se às atividades de Ferrari e Zanini. Ainda nesse mesmo ano, Plaza e Silveira começaram a lecionar na FAAP e, no ano seguinte, na ECA USP. Esses também se integraram às atividades no MAC USP.

1.1.3 O quarteto reunido

Em 1974, Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini eram docentes tanto na FAAP como na ECA USP. Além disso, Ferrari era diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e Zanini do MAC USP. Todo o quarteto, cada um à sua maneira, havia vivenciado um período de formação no Primeiro Mundo, como era comum entre artistas e historiadores da arte brasileiros dessa geração. Ferrari é italiano e Plaza é espanhol – características frequentemente enfatizadas pela imprensa na divulgação de suas atividades artísticas e docentes –, Zanini havia cursado graduação e pós-graduação na França, e Silveira havia passado por um período de formação em Madrid. Além disso, Plaza e Silveira passaram anos em Porto Rico, país que, embora geograficamente situado na América Latina, estava sob o domínio estadunidense.

Outro ponto em comum do grupo foi a adesão a vertentes conceitualistas. Os três artistas distanciaram-se de uma produção restrita a técnicas tradicionais e adentraram nas experiências

43 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

ligadas a técnicas mais recentes, como instalação, publicação de artista, videoarte, *happening* etc. Já Zanini, no campo teórico e na gestão do Museu, mostrou-se cada vez mais permeável e incentivador da Arte Contemporânea. O ano de 1972 é sintomático, nesse sentido, porque foi quando Ferrari e Zanini organizaram a *VI JAC*, loteando o MAC USP e abrindo espaço para o protagonismo de artistas – muitos de orientação conceitualista – e, nesse mesmo ano, Plaza e Silveira organizaram uma grande exposição de arte postal, propiciada por uma rede marcada pela autogestão e pela abertura à experimentação.

Dois fatores combinados foram fundamentais para a concepção das duas maiores exposições conceitualistas realizadas no MAC USP, a *Prospectiva '74*, em 1974, e a *Poéticas Visuais*, em 1977, ambas organizadas por Plaza e Zanini: em primeiro lugar, o repertório e a lista de contatos postais reunidos por Plaza e Silveira em *Creación/Creation*, em segundo, o modelo de museu como laboratório criativo desenvolvido por Zanini com a contribuição de Ferrari. Cristina Freire descreveu esse processo:

A mostra *Creation/Creación* (1972), organizada por Julio Plaza, na Universidade de Porto Rico, *campus* de Mayagüez, foi uma das primeiras exposições de arte postal de que se tem notícia no mundo. Plaza reuniu para aquela mostra uma extensa relação de contatos internacionais. Esta lista de nomes e endereços trazida de Porto Rico por Julio Plaza e Regina Silveira, ao retornar ao Brasil em 1973, foi fundamental para que uma rede internacional se tornasse visível no Museu nos anos de 1970. Exposições como *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais* (1977) pautavam-se no princípio da comunicação ilimitada e intermídia, completamente fora do mercado e da censura. Tais táticas da arte postal tornaram possível a um museu periférico e praticamente sem recursos financeiros no Brasil angariar, naquele momento, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul. (FREIRE, C., 2013c, p. 43-46).

A prática recorrente de Zanini, ao longo da sua gestão, de convidar artistas a contribuírem na concepção e organização de exposições coletivas viabilizou essas duas mostras. Conforme indicou Freire, elas estavam ligadas à rede de arte postal, e uma das regras básicas dessa rede é que os trabalhos são enviados pelos correios e não são devolvidos, permanecendo sob a guarda dos destinatários. Assim, as obras enviadas pelos 166 participantes da *Prospectiva '74* e pelos 206 participantes da *Poéticas Visuais* foram incorporadas ao acervo do MAC USP (SAYÃO, 2015). Essas exposições, com formatos semelhantes entre si, receberam uma ampla variedade de materiais, conforme indicam as palavras reproduzidas em uma das primeiras páginas do catálogo da *Prospectiva '74*:

poema / signs / comunicação / definitions / objetos / graphics / publicações / creative cards / films / statements / palavras / informations / criação / manifestations / informação / mail art / ideas / semiologia / processo / ideias / documents / cartões postais / words / linguagem / photos / objetos inúteis / poems / objetos impossíveis / communications / livros / objects / documentações / creation / filmes / xerox / information / off-set / books / frases / concepts / fotos / pictures / pensamentos / texts / apropriações / semiótica / projeto / words / imagens / documents / veículos / process / posters / conceito / ideas / escritas / slides / afirmações / works / intervenções / manifestations / jornais / informations / sinalizações / statements / trabalhos / definitions / textos / graphics / gestos / signs / pensamentos / poems / criação / (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974, não paginado).

Tal como havia ocorrido em *Creación/Creation*, participaram da *Prospectiva '74* e da *Poéticas Visuais* artistas de diversas nacionalidades, especialmente da América (Latina e Anglo-saxônica) e da Europa (Ocidental e Oriental). Ainda segundo a citação, foram enviados trabalhos nos mais diversos formatos: eslaides, cartões-postais, livros, filmes, fotografias, jornais etc. Entre as publicações exibidas na *Prospectiva '74*, estavam o catálogo da *Creación/Creation* e o registro do *Proposições criativas*. Além dessas, diversas outras exposições ligadas a práticas conceitualistas foram realizadas no MAC USP durante a gestão de Walter Zanini, que perdurou até 1978.

Nesse ano, a produção dos membros responsáveis do ASTER manteve-se alinhada ao conceitualismo em suas múltiplas manifestações internacionais. Nessa altura, Plaza enviou um projeto para a John Simon Guggenheim Memorial Foundation, para concorrer a uma bolsa de estudos em artes – a renomada Bolsa Guggenheim. Nesse documento, o artista listou os seguintes objetivos, que começariam a ser realizados em julho de 1978, estendendo-se por um ou dois anos:

- 1- Conseguir tempo e possibilidades econômicas para o desenvolvimento do meu trabalho.
- 2- Estabelecer contato com artistas e entidades de outros países (EEUU [Estados Unidos da América] e Europa) com preocupações semelhantes.
- 3- Estágio em instituições, para observação e investigação.
- 4- Acesso aos meios para a realização dos trabalhos propostos na pesquisa. (PLAZA, [1978?], não paginado).

Ainda, segundo o artista, este projeto baseou-se na linha de trabalho que ele vinha desenvolvendo: “arte como sistema de signos ou semiótica visual. Desenvolvimento de um pensamento e de uma linguagem visual com caráter lógico, analítico-sintético e concreto, mais a nível da estrutura do que do conteúdo” (PLAZA, [1978?], não paginado). Tal linguagem seria experimentada também em novos meios, como televisão, videoteipe, cinema, holografia e fotografia.

Embora não tenha sido realizado, esse projeto atesta características do pensamento e da prática de Plaza pouco antes da criação do ASTER. Primeiro, a necessidade de “tempo e

possibilidades econômicas” indica certa concorrência entre as atividades remuneradas desenvolvidas pelo artista nesse momento – especialmente, a atividade docente – e o desenvolvimento do seu trabalho criativo. Embora a proximidade entre o trabalho pedagógico e a produção artística seja evidente na obra de Plaza – como exemplificado pelas proposições criativas que promoveu em Porto Alegre –, pode-se interpretar que as demandas do trabalho docente podem dificultar a disponibilidade para o processo criativo. Vale ressaltar que esse artista, assim como Ferrari e Silveira, não tinha suficiente inserção no mercado de arte internacional para garantir seu sustento e o mercado de arte brasileiro ainda era insipiente.

Já o item do projeto referente ao “contato com artistas e entidades de outros países” indica a permanência da ânsia por manter-se conectado com o circuito artístico internacional, tal como havia feito de modo intenso durante sua estada em Porto Rico. No momento da inscrição desse projeto, Plaza estava em plena atividade na rede de arte postal, correspondendo-se com artista de diversos países.

Por fim, outra característica marcante na trajetória desse artista, bem como do conceitualismo em geral, é a busca por explorar novas tecnologias de produção e reprodução de imagens, manifestas no vídeo e na holografia citados no projeto, mas também de outras técnicas, como a xerografia, que marcou a produção de Plaza durante o período do ASTER.

Ainda em 1978, com o encerramento da gestão de Zanini, o então reitor da USP solicitou que esse historiador da arte indicasse sucessores para a direção do Museu. Zanini iniciou a carta-resposta ao reitor listando as principais atividades que desenvolveu ao longo da sua gestão:

preservação e enriquecimento das coleções nacionais e internacionais; exposição permanente do acervo; organização de mostras temporárias de várias naturezas e de mostras itinerantes para percorrer o país; pesquisas e publicações de catálogos e outros textos; formação de uma biblioteca altamente especializada; criação de um centro de documentação e informação; atendimento ao público, estudantes, artistas, professores e pesquisadores; realização de cursos, conferências, debates, audições musicais, visitas dirigidas, treinamento de estudantes; formação dos setores de cinema e de VT [videoteipe]; intenso intercâmbio com museus e praticamente com entidades culturais congêneres do mundo inteiro; organização de numerosas exposições de artistas brasileiros apresentados em numerosos países; filiação a associações internacionais; realização de pesquisas e estudos para o edifício do Museu no *campus* etc. (ZANINI, 1978a, p. 1-2).

Finalmente, atendendo à solicitação do reitor para indicação de possíveis substitutos, Zanini começou apontando Flávio Motta, que, apesar de problemas de saúde, “é uma pessoa que não pode deixar de ser lembrada e mesmo consultada” (ZANINI, 1978a, p. 4). Motta foi uma figura essencial nos primórdios do ensino da História da Arte em São Paulo. Além de lecionar essa disciplina na FAU USP, foi responsável pela organização de diversos cursos junto

ao MASP e à FAAP⁴⁴. Além disso, Zanini listou, como “dignos do maior apreço”, os professores Wolfgang Pfeiffer, Gilda de Mello e Souza e Aracy Amaral.

O Professor Pfeiffer, meu colega no Departamento de Artes Plásticas da ECA, encontra-se radicado no Brasil há muitos anos, tendo exercido, entre outras, as funções de diretor do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em anos da década de 50, e ainda prestado sua colaboração ao Museu de Arte de São Paulo. É sem dúvida pessoa de muita experiência e que, ingressando na USP nestes últimos anos, vem trazendo sua contribuição aos cursos de graduação e pós-graduação na ECA. Bastante conhecida é ainda a atividade de Gilda de Mello e Souza que orienta numerosos alunos do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e que vem realizando esforços muito positivos para o melhor conhecimento da arte no Brasil, embora, a meu conhecimento, não se tenha a professora aplicado à museologia. Aracy Amaral, de sua parte, vem dedicando o melhor de seu tempo aos estudos de arte no Brasil e na América Latina, tendo há dois anos assumido a direção da Pinacoteca do Estado, à qual imprimiu denso dinamismo. (ZANINI, 1978a, p. 4).

Por fim, Pfeiffer sucedeu Zanini e esteve na diretoria do MAC USP entre 1978 e 1982. Em seguida, Aracy Amaral assumiu esse cargo até 1986. Assim, Zanini permaneceu como docente da USP, mas agora ligado somente à ECA. Suas próximas experiências na organização de grandes exposições foram como curador geral da XVI e da XVII edições da Bienal de São Paulo, realizadas em 1981 e 1983.

Rememorando as relações que estabeleceu com artistas frente ao MAC, Zanini afirmou: “éramos colegas. Não tinha essa questão burocrática, de hierarquia. Se procurava contatos, simplesmente humanos, técnicos, profissionais, juntar forças. Tanto na bienal como no museu, na FAAP. Acho que havia um clima assim” (ZANINI, 2009, não paginado). Nesse sentido, os cargos de destaque que Zanini ocupou nessas instituições parecem ter sido utilizados para potencializar a criação artística e a prática de ensino-aprendizagem, garantidas pela liberdade e pelas estruturas concedidas aos artistas e/ou educadores. Desse modo, Zanini afastou-se de um modelo de confinamento cultural, descrito por Robert Smithson (2009), como aquele em que se utiliza a burocratização para neutralizar e lobotomizar a criação. Segundo texto desse autor, publicado em 1972, “o confinamento cultural tem lugar quando um curador impõe seus próprios limites a uma exposição de arte no lugar de pedir ao artista que o estabeleça. Se espera dos artistas que encaixem em categorias fraudulentas”⁴⁵ (SMITHSON, 2009, p. 140, tradução nossa). Ao, por exemplo, abrir o museu para que os artistas organizassem exposições, Zanini pôde fugir a esse modelo burocrático e fortalecer laços de colaboração com artistas.

44 Sobre a obra de Flávio Motta, ver: Juliana Braga Costa (2017).

45 Do original: “Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories”.

Entre esses laços, destacaram-se os estabelecidos com Ferrari, Plaza e Silveira, que fundaram o ASTER no mesmo ano do fim da gestão de Zanini. Ao longo da presente pesquisa, não foram encontradas fontes que estabelecessem uma relação de causalidade entre o afastamento de Zanini da direção do MAC USP e a fundação do ASTER. Ao que parece, esse não foi um fator decisivo.

A adesão a experimentações ligadas aos novos meios da Arte Contemporânea, assim como no MAC USP, esteve presente na prática docente do quarteto responsável pelo ASTER, antes mesmo da sua criação. Ao longo da década de 1970, como docentes na FAAP e na ECA USP, Ferrari, Plaza, Silveira e Zanini foram responsáveis pela formação de gerações, incluindo de grande parte da parcela paulista da chamada “Geração 80”, que alcançou rápido reconhecimento no campo artístico. Diferentemente de seus professores, esses seriam rapidamente assimilados e festejados pelo mercado de arte em ascensão no Brasil, nos anos 1980.

Ana Maria Tavares, uma das integrantes dessa geração e estudante da FAAP e do ASTER, afirmou:

Eu me transferi da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais para a FAAP em 1979. Naquele momento, a FAAP reunia os melhores artistas contemporâneos: Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner, Walter Zanini, Donato Ferrari, Vlavianos. O mais legal era que todo mundo era artista. A gente não fazia aula, disciplina com um professor. Desenvolvia um trabalho de arte. Imagina ter aula com o Walter Zanini! No meio da aula ele levava a gente para ver a montagem da Bienal. Começava a falar das obras, a aula não acabava. (TAVARES *apud* MATTAR, 2010a).

O relato de que “a gente não fazia aula”, mas “desenvolvia um trabalho de arte” mostra como a concepção do estudante como protagonista criativo aplicada por Plaza, em Porto Alegre, por Ferrer e Morris, em Mayagüez e por Geiger, no MAM RJ, – somente para listar casos supracitados – permaneceu no horizonte do quarteto do ASTER. Avaliações similares à de Tavares aparecem na publicação *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década 1980*, em que Tadeu Chiarelli reuniu entrevistas realizadas em 1986 e 1987 com então artistas em início de carreira que ganhavam reconhecimento, especialmente com produções em técnicas mais tradicionais, como o desenho e a pintura. Quando entrevistada nesse contexto, Mônica Nador lembrou a importância do conceitualismo na sua formação em arte na FAAP:

No 7º semestre, a gente estudava Século XIX e a informação teórica veio principalmente através das aulas do Walter Zanini. Eles (Regina [Silveira] e Julio [Plaza]) eram a coisa em si. A arte conceitual, acho bárbara, porque é para ensinar o que é arte. Acho que esse é o grande barato da arte conceitual, e não entendo o meu trabalho sem passar por aí, não entendo sem contar com a arte conceitual. Acho impossível a gente fazer pintura sem entender os anos 70. (NADOR *apud* CHIARELLI, 2011, p. 35).

No mesmo sentido de identificação das figuras de Plaza e Silveira como referências do conceitualismo na FAAP dos anos 1970, Sérgio Romagnolo observou:

Gostei bastante de ter aula com a Regina Silveira, Julio Plaza e Nelson Leirner. Lá [na FAAP] havia duas alas: ala do Picasso e ala do Duchamp. Na FAAP isso era bem claro: havia os pintores (Picasso) e os não pintores (Duchamp). [...] E aqueles professores que citei primeiro, que não eram pintores, tinham ideias mais legais. (ROMAGNOLO *apud* CHIARELLI, 2011, p. 152).

Embora Donato Ferrari, Regina Silveira e Julio Plaza tivessem uma sólida formação nas técnicas tradicionais – Silveira, por exemplo, é profunda conhecedora da técnica da gravura – suas posturas como artistas e como educadores foram permeáveis ao conceitualismo, sintetizando uma produção que transcendeu a oposição entre a técnica plástica e a apreciação intelectual da obra de arte.

Quanto à prática docente, o caso de Zanini diferencia-se desses três porque seu doutoramento precoce o fez uma figura central na estruturação do campo de estudo da História da Arte no Brasil. Zanini orientou personalidades basilares, como Annateresa Fabris, Daisy Peccinini e Cacilda Teixeira da Costa. Fabris, a primeira orientanda de Zanini, lembrou-se das suas aulas, ainda na graduação:

Suas aulas eram o contrário do que se convencionava chamar de aula universitária: caóticas, cheias de idas e vindas, não planejadas, mas obedecendo ao humor do momento. Mas havia em Zanini qualidade que, naquela época, não encontrava nos demais professores: uma paixão manifesta pela disciplina (sua análise das obras de arte o demonstrava. Eu dizia, em tom jocoso, que ele “dava à luz” a cada obra, tamanho o investimento emocional que se evidenciava na aula); uma honestidade que, às vezes, chegava à beira da candura; seu estar fora do figurino. A pesquisa que fiz sobre os pré-rafaelitas para um seminário e o resultado do exame final fizeram com que Zanini me incentivasse a continuar meus estudos na área histórico-artística. (FABRIS, 1990, p. IV-V).

Seja pela “paixão manifesta” pela arte, “honestidade” intelectual e respeito para com os estudantes, seja por representarem o que de mais recente era produzido e debatido em termos de conceitualismo, o quarteto responsável pelo ASTER já era uma referência para as novas gerações do campo artístico paulista mesmo antes da criação desse centro de estudos. No MAC USP, na FAAP e na ECA USP, o grupo havia participado da estruturação de núcleos extremamente férteis de jovens artistas e teóricos.

1.1.4 Dolores Helou, a quinta fundadora

Ao longo da presente pesquisa, escassas informações foram encontradas sobre a figura de Dolores de Almeida Helou, de modo que sua biografia permanece repleta de lacunas. Certamente, ela participou da concepção e dos primeiros tempos do ASTER, mas não foi

identificada exatamente a sua contribuição e o motivo da sua saída precoce desse empreendimento. Entretanto, sabe-se que foi ela quem animou o grupo a formar o ASTER.

Não foram localizados maiores detalhes sobre a formação de Helou⁴⁶, mas sabe-se que ela ministrava e organizava cursos de arte na década de 1970. Em sua casa, no bairro de Moema em São Paulo, chegou a organizar um espaço chamado de Estúdio D⁴⁷, no qual eram realizados cursos de História da Arte. De modo pontual, o jornal Folha de São Paulo, de 8 de março de 1979, divulgou um curso no Estúdio D em sua coluna social – o que é indicativo do público-alvo dessas atividades – e afirmou que este estava no seu oitavo ano de funcionamento (MIRANDA, 1979), levando a crer que o estúdio funcionava desde 1972. De acordo com os cadernos de controle de frequência e de pagamento dos alunos, foram realizados, ao menos, os seguintes cursos, sem identificação dos professores: *Introdução à Arte Moderna*, 1972 e 1975; *Arte Grega*, 1976; *Oriente Médio na Antiguidade e na Atualidade*, 1976; *O Romantismo*, 1979. Além desses, também estão listados cursos ministrados por Daisy Peccinini: *História das Técnicas da Arte*, 1978; *Pintura Holandesa no Séc. XVII*, 1979; *Arte Brasileira: Período Colonial e Imperial*, 1979. Segundo Regina Silveira, Walter Zanini também ministrou cursos organizados por Helou antes da criação do ASTER⁴⁸. Neusa Zanini, viúva do professor, recordou que ela e seu marido tinham amizade com Dolores Helou e que gostavam muito dela⁴⁹. Nas listas de alunos dos cursos, chama a atenção que quase a totalidade dos estudantes é de mulheres. De modo geral, o perfil dessas estudantes era o de mulheres com uma condição financeira abastada e com pouca atuação no campo artístico.

Em matéria jornalística de divulgação do início das atividades do ASTER, publicada em novembro de 1978, Helou foi citada como “encarregada da coordenação dos cursos e da parte administrativa de ‘Aster’” (ASTER: Artes, 1978, p. 84). Entretanto, no folder de apresentação do ASTER (1979d), publicado nos primeiros meses de 1979, o nome de Helou já não apareceu.

46 Segundo Eduardo de Almeida Helou, filho de Dolores, as Artes Visuais e a Decoração estiveram entre seus objetos de estudo. Além disso, ela também tinha formação em Contabilidade. Dois fichários de anotações de Helou em aulas mostram que ela foi aluna de Walter Zanini. O primeiro é datado de 1965 e 1966 e apresenta informações sobre aulas de Zanini a respeito da História da Arte na Renascença. O segundo é de 1977 e reúne informações acerca da disciplina de pós-graduação sobre a obra de Marcel Duchamp, comentada por Cristina Freire: “Zanini ocupou-se do estudo da obra de Marcel Duchamp por muitos anos e dedicou ao artista uma disciplina de pós-graduação, em 1977, na ECA USP, denominada ‘Marcel Duchamp: a dialética impecável dissidente’” (FREIRE, C., 2014a, p. 32). Nesse mesmo fichário, estão anotações sobre as exposições *Videopost* e *Poéticas Visuais*, ambas realizadas no MAC USP, em 1977. A partir daí, sabe-se que Helou acompanhava as atividades de Zanini e que a formação dela em História da Arte estava aberta a proposições alinhadas ao conceitualismo.

47 Também aparece grafado como Studio D.

48 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

49 Conversa por mensagens de texto via celular entre Neusa Zanini e o autor, em 14 out. 2019.

O mesmo ocorreu em outra reportagem de divulgação de junho de 1979 (REGIS, 1979). Assim, reafirma-se que ela permaneceu poucos meses no projeto. Um documento de 31 de agosto de 1978, elaborado por Helou (1978), registrando os gastos realizados pelo grupo e o dinheiro restante em caixa nesse mês, indica que ela também ocupou, ao menos momentaneamente, uma função alinhada à sua formação em Contabilidade.

1.2 Estruturação

Naturalmente, na concepção do ASTER, foram reunidas as experiências, habilidades, contatos e anseios dos seus cinco fundadores: Dolores Helou, Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini.

Helou já tinha experiência na organização de cursos de História da Arte no Estúdio D, o qual, embora não tivesse o caráter experimental que teria o ASTER, guardava certas semelhanças quanto à estrutura administrativa: ambos eram espaços de ensino para adultos, ofereciam cursos semanais com duração de poucos meses, convidavam especialistas para ministrar as aulas e tinham como fonte de recursos financeiros o pagamento dos estudantes. Essas simetrias indicam a contribuição da experiência do Estúdio D para a estruturação administrativa do ASTER. Além disso, o fato de Helou ter estabelecido contato com mulheres abastadas provavelmente atraiu para o ASTER alunas de um círculo social pouco frequentado pelos outros quatro fundadores. Entretanto, parece que o ASTER foi se descolando da experiência do Estúdio D na medida em que foi priorizando a liberdade artística e pedagógica em detrimento do retorno financeiro.

Ferrari, Plaza, Silveira e Zanini reuniam contatos com o meio universitário e com o circuito artístico que foram fundamentais nas atividades do ASTER. Uma vez que os quatro eram professores na FAAP e na ECA USP, convidaram diversos professores e alguns alunos dessas instituições para ministrar cursos no ASTER. Além disso, muitos dos estudantes do ASTER eram também alunos dessas instituições.

Outro fator decisivo na estruturação do ASTER foi o prestígio e a confiabilidade associados a Walter Zanini. Além da sua atuação docente, Zanini ganhou visibilidade internacional pela sua gestão no MAC USP. Dessa forma, tanto o público geral tinha em Zanini uma figura de referência, uma vez que suas iniciativas frente ao Museu eram amplamente divulgadas nos jornais, como o meio artístico tinha em Zanini um modelo de pesquisador, educador e diretor de museu comprometido com a estruturação do campo artístico brasileiro.

Já Ferrari havia protagonizado a criação do curso de Artes Plásticas da FAAP, livre da tradição de ensino das academias de Belas Artes. Como diretor de uma das principais faculdades de artes do país, o nome de Ferrari também contribuiu para a respeitabilidade do ASTER. O artista tinha estudos sistemáticos sobre a formação de artistas, especialmente influenciado pelo legado da Bauhaus, fator que contribuiria para a concepção pedagógica do ASTER.

Silveira e Plaza também gozavam de significativa visibilidade no campo artístico. Além disso, a pesquisa artística desenvolvida por eles com técnicas de produção e reprodução de imagens, como a gravura, a serigrafia e o ofsete – aprofundadas no período em que residiram em Porto Rico – transparece na ênfase dessas técnicas na programação do ASTER. Nos cursos práticos foram abordadas diversas técnicas artísticas, mas as técnicas de impressão tiveram destaque especial, o que também se refletiu nos equipamentos presentes no ASTER: ali estava disponível para os estudantes uma oficina de gravura e ofsete.

1.2.1 Motivações

Segundo Regina Silveira, a iniciativa para a criação do ASTER partiu de Dolores Helou, que convidou o quarteto para uma reunião. Com o grupo reunido, ela apresentou a ideia de criar uma escola que poderia oferecer uma fonte de renda mais atrativa do que os honorários de professores universitários⁵⁰. Essa escola visaria tanto formular um novo ambiente de trabalho, como oferecer uma fonte extra de renda. Com o passar do tempo, o objetivo de criar um espaço de experimentação artística e pedagógica ofuscou a função de gerar renda. O ASTER foi bem-sucedido como espaço de criação e ensino de arte, mas não gerou retorno financeiro para os seus fundadores.

O ASTER foi uma instituição privada sem um financiador externo. Assim, os gastos – manutenção do espaço, salário dos funcionários, divulgação etc. – eram cobertos pelas mensalidades dos cursos, principal fonte de receita. No material de divulgação do ASTER (1979d), a mensalidade dos cursos a serem realizados entre março e junho de 1979 oscila entre Cr\$ 1200,00 e Cr\$ 1500,00. Para ter-se uma referência do significado desse valor, o salário-mínimo era de Cr\$ 1560,00 no Estado de São Paulo no início desse ano (BRASIL, 1978). Os convidados para ministrar cursos no ASTER e seus funcionários foram remunerados, mas os seus fundadores não retiraram nenhum pró-labore, nem obtiveram lucros. Em um balanço das

⁵⁰ Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

atividades do ASTER, Regina Silveira concluiu que o único lucro que obtiveram foi a história e a experiência⁵¹.

No ASTER, a gestão foi realizada por seus membros responsáveis, figuras imersas no campo artístico com especial interesse no seu caráter experimental. Não existiu uma cisão entre a gestão financeira e a gestão pedagógico-artística, de modo que foram promovidas iniciativas sem a obrigação de um retorno financeiro imediato. Possibilitou-se, então, um ambiente prioritariamente focado na qualidade do trabalho artístico e pedagógico desenvolvido.

Em 1984, poucos anos após o encerramento do ASTER, Hans Haacke (2009) identificou nos museus estadunidenses uma tendência à cisão entre direção comercial e direção artística, resultando em “formas industriais de funcionamento” menos comprometidas com a qualidade do trabalho e com a função social da arte do que com os recursos financeiros. A experiência do ASTER foi orientada no sentido oposto. O quarteto responsável pelo ASTER vinha de uma trajetória em instituições públicas ou sem fins lucrativos e havia desenvolvido sua carreira artística com pouca conexão com o mercado de arte. Assim, essa forma de trabalho foi, de algum modo, mantida no ASTER, ainda que esse dependesse das mensalidades dos alunos para funcionar.

O local escolhido como sede do ASTER (**Figura 14**) foi uma casa na Rua Cardoso de Almeida, número 2289, no bairro de Perdizes, em São Paulo. Parte desse imóvel pertencia a Donato Ferrari, que havia residido ali com a sua então esposa – e também artista – Miriam Chiaverini, bem como com seus filhos. Assim, esse imóvel já havia sido utilizado como ateliê pelo casal de artistas. No momento da criação do ASTER, essa casa estava vazia, então, o grupo optou por alugá-la, dada a sua boa localização e seu preço acessível. Pequenas reformas estruturais e a aquisição de mobiliário e equipamentos prepararam o espaço para tornar-se um centro de estudos. Foram criados estúdios de litografia, serigrafia, gravura em metal e um espaço para impressão ofsete. Além desses, um espaço foi destinado a receber palestras e cursos teóricos⁵². A casa foi inteiramente ocupada, até mesmo a garagem⁵³.

51 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

52 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

53 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

Figura 14 – Fachada do ASTER

Fonte: ASTER (1979d) (imagem tratada digitalmente).

Um documento de contabilidade formulado por Helou (1978), em agosto de 1978, registrou gastos com a reforma do imóvel. Os gastos foram divididos igualmente pelo “Grupo dos Cinco”, expressão que Helou utilizou para referir-se aos fundadores do ASTER, possivelmente uma brincadeira, utilizando o mesmo nome dado ao grupo pioneiro do Modernismo no Brasil, formado pelas pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, bem como pelos escritores Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade.

Os documentos de divulgação do ASTER apontam o segundo semestre de 1978 como o início das atividades, mas não precisam a data em que isso ocorreu. Não foram encontrados registros de uma cerimônia de inauguração, mas, em correspondência destinada a Jorge Glusberg – figura ligada ao conceitualismo na Argentina – Zanini escreveu, em 5 de setembro: “com Regina, Plaza, Ferrari, abriremos dia 20 de setembro um espaço de atividade em São Paulo (ainda sem nome)” (ZANINI, 1978b, p. 1). Esse espaço permaneceria pouco tempo sem nome, uma vez que em outra carta, ao mesmo destinatário, escrita em 24 de outubro, Zanini (1978d) já utiliza o nome ASTER.

No segundo semestre de 1978, somente dois cursos foram realizados no ASTER: *Problemas artísticos: sua Relação com uma Biblioteconomia Especializada*, ministrado por

Walter Zanini, e *Lito-offsete*, ministrado por Regina Silveira. No boletim informativo do ASTER, são mencionados “os dois primeiros cursos de ASTER, implantados quase simultaneamente à distribuição e montagem das salas e ateliers” (ASTER, 1979a, p. 1). Em janeiro do ano seguinte, foram ministrados quatro cursos intensivos: *Linguagem Visual e Linguagem Gráfica*, por Plaza, *Serigrafia*, por Silveira, e *A Produção das Novas Linguagens da Arte no Século XX*, por Zanini. Foi somente a partir de março desse ano que os cursos se tornaram mais numerosos. Além de Ferrari, artistas e teóricos, até então sem relação com o ASTER, começaram a oferecer cursos ali.

Pouco depois da criação da escola, o “Grupo dos Cinco” perdeu um de seus elementos. Dolores Helou afastou-se do projeto de forma amigável e as atividades administrativas que ela exercia foram distribuídas entre os membros restantes⁵⁴.

1.2.2 Escola, ateliê ou centro de estudos avançados?

Em estudo pioneiro da história do ASTER, Omar Khouri começou seu texto afirmando que: “o Aster não foi propriamente uma escola, como comumente a entendemos, nem quis assim se chamar, mas um centro de estudos práticos e teóricos das Artes, que contou com mestres de primeira categoria” (KHOURI, 2017a, não paginado). A negação da identidade de escola é uma questão central para a compreensão do projeto do ASTER. Não se trata de uma mera questão de nomenclatura, mas de aderir ou não a uma tradição e a um imaginário do que é uma escola. Em entrevista à revista *Arte Hoje*, Julio Plaza esclareceu esse projeto: “a ideia foi fazer um centro que escapasse das conotações negativas da escola, que o sistema tornou uma instituição repressiva” (PLAZA *apud* REGIS, 1979, p. 60). Assim, quando os fundadores problematizam ou negam a definição do ASTER como uma escola, estão enfatizando as diferenças entre o que eles propunham e uma visão de escola como espaço de reprodução, padronização, burocracia e superficialidade, de desidratação da espontaneidade e da criatividade.

Nos materiais de divulgação do ASTER, ele é descrito como Centro de Estudos ASTER, ou Centro de Estudos em Artes Visuais ASTER, nunca como escola. Por exemplo, no folder de apresentação do ASTER – documento que estabeleceu seus princípios, objetivos e metodologias –, a palavra escola não é citada. O ASTER é definido como: “um espaço para o conhecimento e a produção de arte. Seus objetivos dirigem-se a atividades docentes e a

⁵⁴ Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

atividades de pesquisa no campo da arte”. Esse caráter de encontro entre Arte e Educação é reiterado ainda nesse mesmo texto, ao apontar o objetivo de o ASTER tornar-se uma área “para a realização de trabalhos de natureza artística ou didática” (ASTER, 1979d, não paginado). Além da definição criada por seus fundadores, as práticas efetivadas indicam que o ASTER de fato configurou-se como um espaço de encontro entre o processo criativo e o processo de ensino-aprendizagem, de forma profundamente integrada. Desse modo, cumpriu-se o objetivo indicado por Plaza de não se tornar uma “instituição repressiva”, mas um espaço de liberdade, reflexão e criação.

Em outros documentos da época, os fundadores do ASTER também evitam chamá-lo de escola. Em correspondências para informar sobre a criação do ASTER, Zanini (1978b, 1978c) o definiu como “um espaço de atividade”. Em um cartaz de divulgação dos cursos do ASTER, ele é descrito como “um espaço em que se pratica/aprende arte com muito amor/humor” (ASTER, 1980a, não paginado).

Os seus fundadores só nomearam o ASTER como escola anos após o seu encerramento. Zanini (2013c, 2013f) chamou o ASTER de escola em textos de História da Arte. Já Julio Plaza, em memorial de suas atividades, lembrou do ASTER como “uma escola de Artes Visuais”, mas que se pensava “como um ateliê-escola” (PLAZA, 1996, p. 11), reunindo em um mesmo local a produção artística e os cursos de formação – práticos e teóricos. Essa noção de “ateliê-escola” talvez seja mais adequada para tratar das suas atividades, que, efetivamente, foram além das aulas, tornando-se o ASTER um centro de encontro e de produção artística.

Além de evitar o peso histórico da palavra escola e suas “conotações passadistas” (ASTER: Artes, 1978, p. 84), a escolha por chamar o ASTER de centro de estudos ou de “centro de estudos avançados”⁵⁵ também enfatiza a abordagem profissional dedicada às suas atividades. Em outro cartaz de divulgação dos cursos, essa característica é enfatizada: “para o pessoal do ASTER, ensinar arte é coisa muito séria e não mero passatempo” (ASTER, 1980b, não paginado). Nessa mesma direção, foi a definição do ASTER dada por Zanini, no jornal Folha de São Paulo:

um centro que se propõe a oferecer aos seus frequentadores condições diferentes das usualmente existentes para o estudo, a pesquisa e a instrumentação da arte. A “Aster” tem condições de receber pequenos grupos de interessados para o aprendizado ou o aperfeiçoamento nos domínios da teoria e da prática artística. (ZANINI *apud* ASTER: Artes, 1978, p. 84).

55 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

Os quatro fundadores do ASTER, em seu período de funcionamento, trabalhavam com a formação universitária de artistas na FAAP e na ECA USP. Além dessas duas instituições, eles também possuíam experiências em outras faculdades, e logo conheciam em profundidade a prática docente no ensino superior e optaram por realizar outro tipo de atividades nesse centro de estudos. Não por acaso, muitos dos frequentadores dos cursos do ASTER eram também estudantes das universidades em que esses quatro lecionavam, mas encontraram no ASTER uma experiência diferenciada da universitária.

Em entrevista sobre esse centro de estudos, Ana Mae Barbosa, professora da ECA USP, que também ministrou aulas no ASTER, comentou a demanda por espaços de formação menos institucionalizados:

Estou descrente da educação institucionalizada. Lá na ECA os alunos quase não frequentam as aulas, mas vão à escola aos sábados, para desenvolver pesquisas propostas e organizadas por eles mesmos. Então, professor tem que perceber que a ausência às aulas não é apenas desinteresse do aluno, é mais uma resposta a uma situação, ou seja, a educação de arte nas escolas institucionalizadas não está correspondendo às necessidades do aqui e do agora. E a grande razão disso são os currículos estratificados impostos pelo Ministério da Educação. Sempre me pergunto se eles correspondem às necessidades do aluno. Por isso mesmo me parece uma posição bem interessante essa da Aster, de se negar a elaborar programas e currículos para necessidades desconhecidas, como ainda se faz nas instituições. (BARBOSA *apud* REGIS, 1979, p. 60).

Assim, a autora enfatizou o caráter experimental desse centro de estudos, que já estava presente nas atividades artísticas e/ou didáticas desenvolvidas por seus fundadores desde a década de 1960. Não se tratava de reproduzir o modelo de ensino praticado nas universidades, mas de criar um ambiente mais permeável à demanda de artistas e/ou estudantes.

Avaliando as atividades do ASTER, já com distanciamento histórico, Regina Silveira apontou diferenças fundamentais entre a prática docente no ensino superior e no ASTER. Para Silveira, o ambiente estabelecido no ASTER possibilitou o convívio mais intenso e próximo com os estudantes, a abertura para outras áreas do conhecimento e um patamar mais profissional das produções⁵⁶.

1.2.3 Espaço físico e equipamentos

Em novembro de 1978, o jornal Folha de São Paulo divulgou a criação do ASTER e descreveu sua estrutura “com salas de aulas teóricas e práticas, impressoras e prensas, telas para projeção de eslaides ou filmes e tudo o mais que o tipo de atividade ali exercida exige” (ASTER:

⁵⁶ Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

Artes, 1978, p. 84). No semestre seguinte, a revista Arte Hoje publicou uma matéria que descreveu seu espaço físico:

O centro funciona numa ampla casa na Rua Cardoso de Almeida, 2.289 [...], com salão para aulas teóricas, reuniões e exposições, e três laboratórios gráficos com prensas para *off-set*, litografia e equipamento para serigrafia. Pode produzir nas três técnicas de impressão (plana, em relevo e oca) e até o final do ano pretende adquirir uma unidade de videoteipe colorido para pesquisas em vídeo-arte. (REGIS, 1979, p. 60).

Nota-se que o ASTER possuía ateliês muito bem equipados (**Figuras 15 e 16**) para o uso de técnicas gráficas. Durante os cursos ou em horários alternativos, artistas e/ou estudantes dispunham da estrutura necessária para a criação em serigrafia, gravura em metal, litogravura e ofsete. Essa estrutura marcou a memória de professores e alunos que passaram por ali. Regina Silveira lembrou que Julio Plaza – que já havia construído um carro em Porto Rico – consertou alguns equipamentos e construiu outros. Chegou a fazer os moldes e fundir as peças para a construção de uma prensa de gravura⁵⁷. Milton Sogabe, que foi professor e monitor no ASTER, recordou que Donato Ferrari utilizou um limpador de para-brisas de automóvel para construir uma máquina que agitava a bandeja com o ácido necessário para gravura em metal⁵⁸. Cidinha Galvão, que também trabalhou no ASTER, lembrou-se da incrível mesa de serigrafia disponível no espaço⁵⁹.

Além do grande espaço destinado a técnicas de impressão, o ASTER também dispunha de uma sala com grandes mesas (**Figura 17**), que servia tanto para explanações teóricas como para aulas de desenho. Outro cômodo tornou-se o escritório de Zanini, espaço que não estava diretamente integrado ao ASTER. Foi ali que Zanini trabalhou na organização do livro *História Geral da Arte no Brasil*. Nesse endereço, Zanini também recebia correspondências, inclusive das conexões que havia estabelecido na rede de arte postal ao longo da sua gestão frente ao MAC USP. As obras de arte postal, outrora enviadas para o endereço desse museu, passaram a ser enviadas ao ASTER (**Figura 18**).

57 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

58 Entrevista com Milton Sogabe realizada pelo autor, em 13 dez. 2019, em São Paulo.

59 Entrevista com Cidinha Galvão realizada pelo autor, em 5 fev. 2020, em São Paulo.

Figura 15 – Ateliê do ASTER

Fonte: ASTER: Artes (1978) (imagem tratada digitalmente).

Figura 16 – Regina Silveira no ateliê do ASTER

Fonte: Regis (1979).

Figura 17 – Julio Plaza ministrando curso no ASTER

Fonte: Regis (1979).

Figura 18 – Envelope enviado ao ASTER

Fonte: arquivo Walter Zanini.

Outro espaço no ASTER que não abrigou cursos, mas que marcou quem passou por esse centro de estudos, foi o jardim de inverno. Cidinha Galvão descreveu: “esse jardim tinha uma rede, era um espaço mais relaxado. Todo mundo ficava lá no final de tarde. Teve um período longo que o Julio estava fascinado por Vivaldi. Então, sempre tocava Vivaldi nesse jardim”⁶⁰. “Algumas vezes intelectuais como Cildo Meireles e Paulo Leminski, de passagem pela cidade, apareciam nessa hora”⁶¹. Em outros relatos de estudantes e professores do ASTER, o ambiente

⁶⁰ Entrevista com Cidinha Galvão realizada pelo autor, em 5 fev. 2020, em São Paulo.

⁶¹ Conversa por mensagens de texto via celular entre Cidinha Galvão e o autor, em 13 nov. 2020.

de troca, além da sala de aula, é frequentemente ressaltado. Galvão continuou: “as pessoas vinham pela amizade, mas também pelo ambiente. Era um ponto de encontro”⁶². Nos fundos do terreno, existia um quarto em que morava Mario de Albuquerque⁶³, uma espécie de zelador do ASTER.

Por fim, em 1979, uma nova atividade foi incluída nessa casa. Os artistas Renata Padovan de Barros e Roberto Sandoval alugaram parte do espaço e criaram um estúdio de vídeo, que viria a ser chamado de Cockpit. Assim, o plano, anunciado na revista Arte Hoje, de “adquirir uma unidade de videoteipe colorido para pesquisas em vídeo-arte” (REGIS, 1979, p. 60), foi viabilizado não pela aquisição do equipamento por parte dos membros responsáveis pelo ASTER, mas por uma atividade independente, mas permeável, desenvolvida por Padovan e Sandoval no espaço físico do ASTER.

Desse modo, quanto à prática artística, o ASTER destacou-se por oferecer equipamentos para as técnicas gráficas e para o vídeo, mesmo que o último funcionando de forma independente, mas integrada ao ASTER. Quanto à reflexão teórica, cursos de longa duração e palestras aconteceram em espaço destinado a isso e contando com equipamento de projeção. Para além da estrutura física, o ASTER tornou-se um espaço de encontro que promovia a reflexão e a produção de Arte Contemporânea, constelando com outros espaços, como a ECA USP e a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP.

1.2.4 Trabalhadores e monitores do ASTER

Os quatro membros responsáveis do ASTER foram os sócios-proprietários desse centro de estudos e estiveram à frente da sua concepção e das decisões sobre o seu funcionamento. Entretanto, nenhum desses dedicava-se exclusivamente a essas funções, pois lecionavam e ocupavam cargos administrativos no ensino superior, desenvolviam projetos de pesquisa e, exceto Zanini, desenvolviam produção artística. Assim, o funcionamento do ASTER foi viabilizado pelo trabalho de uma série de outras pessoas. A começar por Dolores Helou, que desenvolveu atividades relativas à administração e contabilidade nos primeiros meses de atividade dessa instituição.

A maior parte dos trabalhadores do ASTER foram professores. Os sócios-proprietários

62 Entrevista com Cidinha Galvão realizada pelo autor, em 5 fev. 2020, em São Paulo.

63 Esse nome aparece grafado também como Mário Albuquerque. Optou-se por Mario de Albuquerque por ser como ele assinou a gravura aqui reproduzida (**Figura 44**).

ministraram diversos cursos, mas muitos outros professores foram convidados para lecionar no ASTER. Grande parte desses professores lecionava também na FAAP e/ou na ECA USP. Regina Silveira lembrou que os fundadores não conseguiram nenhum lucro ou pró-labore do ASTER, mas que os outros professores eram bem pagos pelos cursos⁶⁴.

Outras figuras fundamentais para o ASTER foram os monitores, figuras que ocupavam uma posição semelhante à de estagiários, exercendo atividades tuteladas pelos professores numa perspectiva formativa. Os monitores do ASTER eram estudantes que ajudavam os professores e os alunos nos cursos de gravura, e, em troca, podiam utilizar os estúdios para as suas produções individuais. Além disso, quando os professores não estavam, também auxiliavam os alunos nos seus trabalhos⁶⁵. Essa figura de monitor de cursos, adotada no ASTER, tem simetria com a de monitor, adotada nas universidades: eram alunos no final do curso ou recém-formados que auxiliavam nas aulas. O boletim informativo do ASTER (1979a) listou os seguintes monitores: Cláudio Fonseca, Marisa Fava, Milton Sogabe, Rafael França e Rozélia Medeiros. Fava, Sogabe e Medeiros foram estudantes da FAAP e França, da ECA USP. Analisando os desdobramentos que as atividades como monitores tiveram na carreira dessas figuras, nota-se que o sistema de monitoria foi um dos pilares mais significativos do ASTER na formação de artistas.

Rozélia Medeiros também desenvolveu outra função no ASTER, semelhante à de secretária. Eram de sua responsabilidade atividades administrativas, como as matrículas dos cursos, o atendimento aos alunos etc. Em certo momento, Cidinha Galvão – que também era aluna da FAAP – substituiu Medeiros nessa função.

Outro trabalhador importante foi Mario de Albuquerque, funcionário que morava no ASTER⁶⁶. Segundo Omar Khouri, Albuquerque era:

espécie de zelador-auxiliar-de-ensino-técnico, que veio do Nordeste (Pernambuco), trazido pelo irmão Antônio, que era ajudante-técnico de Julio Pacello (o famoso gráfico, que executou edições de gente como Julio Plaza, Regina Silveira, entre outros). Pois é, Mário Albuquerque (irmão, também, de Severina, que trabalhou até bem pouco tempo em casa de Regina Silveira, tendo-se aposentado) era muito inteligente e interessado e passou a ser assistente-técnico de gravura, muito competente, por sinal. Quando o Aster fechou [...], Regina Silveira o encaminhou para a Universidade de Caxias do Sul, através da artista Diana Domingues, onde está até hoje. Mário era a gentileza em pessoa, de uma educação rara [...]. (KHOURI, 2017b, não paginado).

Antônio Albuquerque trabalhava como técnico de gravura na FAAP no período da

64 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

65 Entrevista com Milton Sogabe realizada pelo autor, em 13 dez. 2019, em São Paulo.

66 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

criação do ASTER. Ele mesmo participou da montagem dos equipamentos do ASTER e, sabendo da demanda por um funcionário para o centro de estudos, chamou seu irmão e ensinou-lhe técnicas de impressão em gravura⁶⁷. Mario, que a princípio tinha funções ligadas à limpeza e à manutenção do espaço, foi desenvolvendo interesse pela gravura e começou a produzir seus próprios trabalhos, participando inclusive de uma exposição de membros do ASTER.

1.2.5 Programação

A programação do ASTER contou principalmente com cursos semanais com duração de poucos meses. Também foram realizadas conferências, cursos de curta duração e atividades de ateliê livre.

A partir dos cartazes de divulgação dos cursos e das notícias em jornais, especialmente no jornal Folha de São Paulo, foram identificados mais de sessenta cursos que seriam realizados no ASTER. Em sua maioria, não há documentação que comprove que esses cursos foram realmente efetivados, de modo que alguns deles podem ter sido cancelados por diversas razões. Ao longo desta pesquisa, confirmou-se o cancelamento de somente um curso, justificado pelo baixo número de inscrições. Desse modo, ao que tudo indica, a grande maioria dos cursos divulgados foi realizada.

A maior parte dos cursos foi ministrada pelos quatro membros responsáveis do ASTER e por seus colegas de magistério na FAAP e na USP. Quanto aos alunos, a maioria era formada por estudantes universitários de arte ou áreas correlatas, mas também existiu a presença significativa de artistas já formados e mulheres de alta renda buscando contato com o meio artístico⁶⁸. Entretanto, uma experiência foge a esse perfil: o curso *Através do Desenho*, que teve como público-alvo crianças entre oito e doze anos.

Geralmente, os cursos do ASTER eram organizados por semestre letivo (março a junho ou agosto a dezembro). Nesses casos, os encontros eram semanais, duravam duas ou três horas e ocorriam por todo o semestre. Em menor número foram os “cursos intensivos”, nos períodos de férias escolares (janeiro ou julho), em que os encontros eram mais frequentes para que o curso fosse possível em poucos dias. Também foram realizadas conferências em que teóricos foram convidados para oferecer um conjunto de palestras sobre temas específicos. Os cursos

67 Conversa telefônica entre Antônio Albuquerque e o autor, em 19 fev. 2020.

68 Entrevista com Cidinha Galvão realizada pelo autor, em 5 fev. 2020, em São Paulo.

semestrais, os cursos intensivos e as conferências ocorriam à tarde ou à noite, salvo raras exceções.

Quanto ao número de alunos por turma, “o limite de vagas para cursos teóricos oscila entre 15 e 25 alunos e, para cursos teórico-práticos, entre 10 e 15 alunos” (ASTER, 1979d, não paginado). O número de alunos reduzido comparativamente ao praticado nas universidades foi lembrado por professores e estudantes como um diferencial próprio ao ASTER, propiciando um contato mais profundo entre os participantes e uma abordagem mais profissional.

As atividades do ASTER foram iniciadas no segundo semestre de 1978 e começaram com somente dois cursos. Em janeiro do ano seguinte, esse número duplicou. Entre o primeiro semestre de 1979 e o segundo semestre de 1980, o número de cursos divulgados seguiu crescente. Chegou-se a divulgar vinte cursos em um único semestre. Não foram encontrados registros de cursos realizados em 1981, provavelmente porque o centro de estudos já estava finalizando suas atividades.

Muitos dos cursos foram realizados repetidas vezes, como foi o caso dos de desenho e pintura de Donato Ferrari, de litografia e lito-offsete, de Regina Silveira, de expressão bidimensional, de Nelson Leirner, e de desenho com perspectiva, de Jorge Aristides de Sousa Carvajal. Outros ocorreram somente uma ou poucas vezes. Walter Zanini, por exemplo, ofereceu um curso diferente a cada semestre.

Além dos cursos, os ateliês do ASTER também eram utilizados fora dos horários de aula. Segundo o folder do centro de estudos, “os atelieres instalados poderão ser usados como atividade dirigida, em horários especiais, com orientação ou auxílio técnico, sendo possível também sua livre utilização para atividades profissionais” (ASTER, 1979d, não paginado). Khouri lembrou que o espaço também pôde ser utilizado, mediante pagamento de uma taxa, pelos estudantes fora dos horários das aulas: “utilizamos, com muita frequência, o Aster para os trabalhos que constariam de *Zero À Esquerda*, sendo que, para isso, pagávamos o que era chamado de ‘ateliê livre’, o que incluía até os sábados em que a assistente Cidinha ficava de plantão” (KHOURI, 2016, não paginado). Tal possibilidade reafirma a concepção desse centro de estudos não somente como um lugar para aulas, mas também como um ateliê de experimentação artística.

Capítulo 2 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Conforme esteve previsto desde a idealização do ASTER, a produção artística realizada nesse centro de estudos ocorreu tanto nos cursos “teórico-práticos” como fora das aulas, quando estudantes, monitores e artistas já formados – incluindo fundadores do ASTER – utilizaram os equipamentos e ideias disponíveis nesse espaço para a produção artística. Esse grupo de criadores, heterogêneo quanto à formação, à linguagem artística e ao estilo, tinha à disposição, nesse centro de estudos, basicamente, os ateliês de gravura, serigrafia e ofsete, bem como o equipamento de vídeo da produtora ali instalada. Além das técnicas de impressão e de vídeo, outras linguagens que não demandam estrutura e equipamentos específicos também foram praticadas no ASTER, como o desenho e a pintura. Ademais, produções que experimentaram novas linguagens e mídias, como o grafite, a xerografia e a videoinstalação, também constelaram o ASTER e, ainda que tenham sido executadas fora desse centro de estudos, resultaram de processos ligados a esse espaço.

Embora tenha ocorrido uma exposição de trabalhos de “alunos, monitores e artistas frequentadores do ASTER” (ASTER, 1980c, não paginado) e também a edição de álbuns de gravura sob o selo Edições ASTER, essas iniciativas não oferecem uma visão panorâmica da produção artística nesse centro de estudos, que é muito mais ampla. A maioria das obras produzidas no ASTER não foi identificada como tal e não participou dessa exposição ou desse selo, de modo que não existe uma lista global, mas somente mosaicos de narrativas que sugerem o que foi essa produção. A análise desse conjunto torna-se ainda mais complexa, porque os percursos dos trabalhos ligados ao ASTER frequentemente confundem-se com outros lugares que constelaram com o ASTER, como a FAAP e a ECA USP. É o caso, por exemplo, dos trabalhos feitos em xerografia. Muitos dos artistas envolvidos com o ASTER tiveram uma produção em xerografia no final da década de 1970, mas esses trabalhos foram realizados fora do ASTER, uma vez que esse não dispunha de uma máquina xerográfica. Algo semelhante ocorreu com a exposição *Multimedia Internacional*, intimamente ligada aos fundadores e a estudantes do ASTER, mas realizada na ECA USP. Então, reafirma-se a necessidade de analisar o que definimos como a Constelação ASTER, incluindo essas narrativas próximas, e não somente as atividades no Centro de Estudos ASTER.

Empreitada ainda mais estéril do que catalogar toda a produção artística do ASTER, bem como da sua Constelação, seria realizar um levantamento das centenas de estudantes que passaram por esse centro de estudos. Ao que tudo indica, não foram preservadas listas de

matrícula ou de presença nos cursos. Existiram ainda os estudantes e artistas que frequentaram o ASTER sem participar oficialmente dos cursos. Desse modo, o relato de estudantes e professores tornou-se a principal fonte de informações sobre quem participou do ASTER, ainda que esses relatos citem quase que exclusivamente os poucos estudantes que vieram a ter destaque no campo artístico, fazendo com que a grande maioria permaneça anônima.

Além da impossibilidade resultante da carência de fontes de pesquisa, a busca por formular uma listagem das obras e dos artistas ligados ao ASTER também é desestimulada pela sua possível impertinência. Essa listagem hipotética talvez oferecesse mais um guia de fontes para buscar informações sobre a formação e a produção artística em São Paulo na virada da década de 1970 para 1980 do que propriamente um objeto de estudo. Isso porque as assimetrias qualitativas entre as experiências dos estudantes do ASTER são muito grandes e, portanto, demandam outro tipo de abordagem.

O ASTER tocou em intensidades diferentes aqueles que por lá passaram. Artistas como Ana Maria Tavares, Omar Khouri e Rafael França tiveram no ASTER um momento decisivo na sua carreira, enquanto uma quantidade significativa dos entrevistados tinha apenas vagas lembranças de suas passagens por esse ateliê-escola. Afora essas diferenças de intensidade, as vivências no ASTER naturalmente também foram variadas. Em certo sentido, existiram diversas versões do ASTER: a dos seus fundadores, que puderam efetivar a utopia de um espaço condizente com as suas visões de arte e ensino; a do Mario de Albuquerque, que teve um espaço de acolhimento em São Paulo e descoberta da gravura; a das crianças, que tinham seus primeiros contatos com arte nos cursos de criação; a dos alunos da ECA USP e da FAAP, que aprofundavam seu contato com professores que admiravam; a das senhoras abastadas, que frequentavam o ASTER em busca de um *hobby*; e a do León Ferrari, que, vindo da Argentina, teve uma porta de inserção no meio artístico paulistano, etc.

Essa multiplicidade de experiências justifica a opção por uma estrutura para este capítulo que se distancia da intenção de fazer uma análise de toda a produção artística do ASTER e que parte de narrativas de estudantes e professores, bem como de trabalhos artísticos, para desenhar uma constelação, necessariamente incompleta, que represente o que foi o ASTER enquanto plataforma criativa.

2.1 Atividades Gráficas

As atividades gráficas tiveram predominância na programação oficial e na estrutura física do ASTER, com ateliês de gravura em metal, litogravura, serigrafia e ofsete. Essa estrutura que permitia a impressão seriada parece ter sido um dos fatores, possivelmente aliado às denúncias feitas por vizinhos, que levaram a polícia a invadir o ASTER pelo menos duas vezes. Grupos de policiais militares adentraram a sede desse centro de estudos, identificando ali um potencial núcleo de reuniões políticas e de produção de materiais de oposição ao governo. Em certo sentido, pode-se considerar que isso era feito no ASTER, uma vez que ali era incentivada a livre reflexão e expressão, essencialmente opostas ao ambiente sufocante e autoritário imposto pelo governo. Entretanto, as forças estatais pareciam buscar algo mais imediatamente enquadrado como politizado, talvez um jornal clandestino, e, constatando que se tratava de um espaço de produção artística, não levaram essa violência adiante⁶⁹.

Esse perfil do ASTER mais voltado às técnicas de impressão tem raízes na trajetória e nos interesses dos seus três artistas fundadores. Regina Silveira teve uma sólida formação e produção em gravura desde os primeiros anos da sua carreira, ainda no início da década de 1960. Além disso, no período em que esteve em Porto Rico com Julio Plaza, entre 1969 e 1972, aprendeu outras técnicas de impressão, principalmente ofsete, além de seguir praticando técnicas como a serigrafia. Na Universidad de Puerto Rico, lecionou a disciplina *Atelier de Gráfica* e realizou uma exposição individual de serigrafia. Na FAAP e na ECA USP, ministrou diversas disciplinas ligadas à gravura e, entre 1976 e 1985, foi coordenadora do Setor de Gravura da FAAP (SILVEIRA, R., 1988). Ao longo da década de 1970, as técnicas de impressão foram centrais na sua obra, criando publicações de artista e participando de revistas que circularam na rede de arte postal.

Julio Plaza também participou de circuitos marginais de produção e troca de materiais gráficos, como a rede de arte postal. Antes disso, teve formação em Design Gráfico na ESDI, entre 1967 e 1969. Desse período em diante, criou diversas publicações em parceria com o poeta Augusto de Campos, resultando em objetos híbridos de livros e obras de Artes Visuais. A poesia visual, as publicações e os métodos de impressão tornaram-se questões centrais na obra de Plaza, na década de 1970. Assim como Silveira, também lecionou cursos relacionados a essas técnicas.

⁶⁹ Entrevista com Cidinha Galvão realizada pelo autor, em 5 fev. 2020, em São Paulo.

Donato Ferrari também teve formação em Design Gráfico. Antes mesmo da sua viagem ao Brasil, já havia cursado uma especialização em Artes Gráficas e realizado trabalhos nessa área. Nos anos seguintes, manteve, paralelamente à sua carreira como artista – inclusive como gravador –, uma produção ligada ao Design, aliás, ministrando cursos nessa área. Além do Design Gráfico, Ferrari atuou na área de Design de Produto, conforme exemplifica a criação do Centro de Desenvolvimento de Produto (CEDEPRO), em 1979, pouco tempo após o início das atividades do ASTER. O CEDEPRO foi criado por Ferrari em parceria com Antonio Celso Sparapan e “visou desenvolver pesquisas na área de design” (FERRARI, D., 1999, p. 37).

Primeiro Ferrari e depois Plaza trabalharam desenvolvendo materiais gráficos, como cartazes e catálogos de exposição, no MAC USP, durante a gestão de Walter Zanini. Analisando essa produção de Plaza, Cristina Freire demonstrou a conexão entre os trabalhos de comunicação visual e os artísticos, afirmando que “o projeto gráfico de cartazes, folhetos e catálogos do MAC USP entre 1974-1977 também guarda a marca do seu pensamento plástico” (FREIRE, C., 2014b, p. 9). Dando continuidade a esse processo, Julio Plaza foi o principal responsável também pela criação do material gráfico do ASTER⁷⁰.

2.1.1 Identidade Visual

Os materiais de comunicação do ASTER, localizados nesta pesquisa, constituíram um fio narrativo que abarca quase a totalidade da duração desse centro de estudos: da sua criação até o final de 1980. O logotipo, o folder de apresentação das atividades, os cartazes com a programação de cursos e outros materiais gráficos oferecem informações textuais acerca dos objetivos e das atividades desenvolvidas, bem como um registro da identidade visual formulada para representar o ASTER. Grande parte desses materiais gráficos habita a fronteira entre o Design e as Artes Visuais, apontando os rumos de parte da produção artística gráfica do ASTER.

O logotipo do ASTER (**Figura 19**) foi criado por Julio Plaza. Nessa imagem, as setas demarcam que esse nome é um anagrama da palavra ARTES. O jogo de letras foi explorado também no slogan “FAÇA ARTES. FAÇA O ASTER”, presente em diversos materiais de divulgação. Nesse logotipo, podem-se identificar características típicas da obra gráfica de Plaza. As formas econômicas, geometrizadas e claras, bem como a tipografia sem serifa, refletem a influência do Concretismo e das vertentes modernas do design brasileiro nos anos

⁷⁰ Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

1960 e 1970. Além disso, a ênfase na espacialidade do campo visual, marcada pelas setas, denota a relação de Plaza com a poesia visual.

Figura 19 – Primeira versão do logotipo do ASTER

Fonte: ASTER (1979d).

Figura 20 – Cartão de visita de Walter Zanini

Fonte: arquivo Walter Zanini.

Figura 21 – Segunda versão do logotipo do ASTER

Fonte: ASTER ([1979 ou 1980]).

Esse logotipo foi reproduzido na fachada (**Figura 14**), no material de papelaria (**Figura 20**) e nos materiais de divulgação do ASTER. Esses eram basicamente cartazes e informes distribuídos para a imprensa. A partir dos últimos meses de 1979, uma segunda versão do logotipo (**Figura 21**) passou a ser utilizada. Comparada com sua antecessora, essa nova versão afastou-se da sobriedade conferida pelos tipos sintéticos e ousou com tipos mais arredondados e com um brilho marcado, conferindo ao logotipo um aspecto mais amigável e descontraído.

Os cartazes de divulgação das atividades do ASTER são índices do repertório e do trabalho gráfico desenvolvidos por personalidades conectadas a esse centro de estudos, como Julio Plaza, Dudi Maia Rosa e Paulo Leminski. A qualidade desses materiais foi assinalada por Omar Khouri, que descreveu os impressos de divulgação do ASTER como “um primor de arte gráfica e de inteligência artística” (KHOURI, 2017a, não paginado).

Figura 22 – Cartaz com os cursos do ASTER, em julho de 1980

Autor: Julio Plaza. Fonte: arquivo Walter Zanini.

Figura 23 – Cartaz com os cursos do ASTER, no primeiro semestre de 1980

Autores: Julio Plaza e Paulo Leminski. Fonte: arquivo Walter Zanini.

Figura 24 – Fotografia de Man Ray

MAN RAY, *Erótico Velado*, 1933

fotografia, 40,4 x 30,5 cm

Museo Reina Sofía, Madrid

Fonte: site do Museo Reina Sofía⁷¹.

⁷¹ Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/erotique-voilee-veiled-erotic>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Figura 25 – Cartão de Ano Novo do ASTER

Autor: Paulo Leminski. Fonte: arquivo Walter Zanini.

O cartaz de divulgação dos “cursos intensivos” do ASTER, realizados em julho de 1980 (**Figura 22**), tem como ilustração uma serigrafia feita anos antes por Julio Plaza. Nessa imagem, o personagem do universo das histórias em quadrinhos carrega em sua mão um móbile no estilo do célebre artista moderno Alexander Calder. O espectador fica desorientado pelo encontro entre imagens de universos contrastantes – a comunicação de massas e a História da Arte canônica –, bem como pela incoerência da cena em que o móbile permanece em perfeito equilíbrio, a despeito da supervelocidade do herói. A aproximação entre a cultura de massas e a alta cultura faz referência direta às experiências da Pop Art, especialmente às de Roy Lichtenstein, que se dedicou sistematicamente a investigar os métodos de impressão e pintura a partir de imagens de histórias em quadrinhos.

Desde a década de 1960, Leminski e Plaza participavam do círculo de poesia experimental que se constituiu conectado ao grupo Noigandres. O poeta curitibano ainda não tinha completado 20 anos quando, em 1963, viajou para Belo Horizonte para conhecer os poetas concretos paulistas na *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. A partir de então, tomou a poesia concreta como seu grande referencial, ao mesmo tempo em que foi desenvolvendo sua própria poética, incorporando influências como o Tropicalismo e as poesias orientais. Segundo Carlos Ávila, “este é o Leminski que abriu as picadas da linguagem para os novos poetas dos

anos 70, considerem-se eles marginais ou construtivos, traçando um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não-especializadas” (ÁVILA, 1989, p. 104). Leminski dedicou o seu livro experimental *Catatau*, obra de relevo na sua carreira, justamente ao trio de poetas concretos Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

No cartaz com a programação do ASTER para o segundo semestre de 1979 (**Figura 26**), sem autoria identificada⁷², tem-se novamente a referência ao universo das histórias em quadrinhos, mas, desta vez, o artista apropriou-se da estrutura em grade e dos símbolos gráficos típicos dessa linguagem, como evidenciado na tempestade de balões de fala. A sutil inserção “Arte-Vida”, ao final dos quadrinhos, oferece uma chave de leitura: um raio desperta a A(rte) que vem crescendo e funde-se com a V(ida), exclamando, de surpresa e prazer: “OH !!!”. Juntas, A(rte) e V(ida) sintetizam um novo caractere, mais sofisticado que os anteriores, com eixos simétricos e ritmos visuais constantes. Pode-se até ver uma referência à grafia dos algarismos romanos que identificam o século XX. Esse jogo com o formato das letras configura uma referência à poesia visual.

Já o cartaz das atividades do segundo semestre do ano seguinte (**Figura 27**), tem como base uma imagem criada por Dudi Maia Rosa. Outra vez, chama a atenção o jogo com a forma das letras. Nesse caso, a letra “a” agigantada ocupa a maior parte do campo visual. A fonte utilizada a princípio parece ser sintética e econômica, com origem nos meios de reprodução mecânica. Entretanto, revela-se composta por rachuras que demarcam a atividade da mão humana. Essa fonte seca, moderna, geometrizada recebe algumas intervenções que sugerem sombras e serifas, rompendo com essa rigidez e atribuindo-lhe um aspecto artesanal. A planura das cores e os métodos de reprodução utilizados retomam os meios de comunicação de massas, oscilando entre a produção manual e a produção mecânica. Mais uma vez fica evidente a influência da Pop Art, especialmente de experiências tipográficas de Jasper Jonhs, que se tornou referência fundamental na produção de Rosa.

Um pequeno cartaz de divulgação de uma exposição de trabalhos produzidos pela comunidade que frequentava o ASTER (**Figura 28**) tem como ilustração uma obra de Flávio Pons. Esse artista havia participado do curso de criação ministrado por Julio Plaza, em Porto Alegre, em 1971, integrando-se às redes de produção e circulação de obras conceitualistas. Pons criou a imagem de uma mulher com os olhos cobertos por uma máscara de dormir, que é preenchida por um sonho, uma memória, uma cobiça de vestir-se com um opulento colar. Nessa

⁷² Embora não exista confirmação, provavelmente, esse cartaz é de autoria de Julio Plaza, que produziu a maioria dos cartazes do ASTER.

mesma linha, em 1982, Pons criou a publicação de artista *Sleeping Masks*⁷³ or *La Clé des Songes*⁷⁴. O segundo título faz referência tanto à obra de Sigmund Freud – criador da psicanálise – quanto a uma série de trabalhos do surrealista René Magritte.

Figura 26 – Cartaz com os cursos do ASTER, no segundo semestre de 1979

Fonte: arquivo Walter Zanini.

Figura 27 – Cartaz com os cursos do ASTER, no segundo semestre de 1980

Ilustração: Dudi Maia Rosa. Fonte: arquivo Walter Zanini.

73 “Máscaras para Dormir”.

74 “A Interpretação dos Sonhos”.

Figura 28 – Cartaz de divulgação do ASTER

Ilustração: Flávio Pons. Fonte: arquivo Rafael França.

Figura 29 – Cartazes de divulgação de palestras e conferências no ASTER

Da esquerda para a direita: Vilém Flusser, 1979; Paulo Leminski, 1979; Fábio Magalhães, 1980; e Décio Pignatari, 1980. Fonte: arquivo Walter Zanini.

Além desses, outros cartazes de divulgação de eventos no ASTER foram localizados ao longo desta pesquisa, como os cartazes de divulgação de palestras e conferências (Figura 29) e os cartazes de divulgação de cursos específicos, reproduzidos em outros itens deste texto (Figuras 53 e 55). Relatos de entrevistados indicam a existência de outros cartazes, aos quais não se teve acesso nesta pesquisa.

A análise desse conjunto de peças gráficas produzidas no ASTER permite identificar características recorrentes que contribuem para entender esse centro de estudos. Diferentemente de outros documentos internos do ASTER, como o boletim informativo, as correspondências enviadas à imprensa e até mesmo o folder de apresentação das atividades (**Figura 1**), os cartazes têm um aspecto menos grave, mais descontraído e permeável à inventividade plástica – como é natural, uma vez que seu objetivo central era atrair novos estudantes e também diferenciar esse espaço do ambiente acadêmico. Nesse mesmo sentido, foi a alteração do logotipo, que também recebeu um aspecto mais informal.

As referências e apropriações de imagens da História da Arte – o móbile de Calder, a fotografia de Man Ray, as obras de Magritte – demonstram uma descendência das experiências iniciadas por Marcel Duchamp. O tom irônico e bem-humorado dessas apropriações reafirma tal proveniência. Conforme lembra Jacques Leenhardt, “sabemos que Duchamp inventou o *ready-made*. Esquecemos, porém, que ele também inventou a imagem *ready-made*, quer dizer, a apresentação de uma imagem como uma obra de arte” (LEENHARDT, 1994, não paginado). Os cartazes do ASTER não são *ready-mades* – nem obras de arte, se consideradas no sentido estrito –, mas herdaram das experiências duchampianas, atravessando a Pop Art e a Arte Conceitual, um desembaraço que permite a apropriação e a ressignificação de ícones da História da Arte.

Outra influência da Pop Art – também com raízes duchampianas – patente nesse conjunto, é o uso da linguagem publicitária, a exploração das imagens dos meios de comunicação de massas e a referência às transformações da criação artesanal para a mecânica, conforme exemplifica o cartaz de Dudi Maia Rosa (**Figura 27**). Nessas peças, mantém-se a relação contraditória da Pop Art ora com “o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo” (ARGAN, 1992, p. 575), ora com a celebração das possibilidades criativas trazidas pela sociedade de massas. Sendo um caso brasileiro, pode-se ainda questionar se essa influência veio temperada de imperialismo, conforme debateu Sérgio Ferro, caracterizando a pintura nova brasileira como algo que “partiu da linguagem da metrópole para falar de nós” (FERRO, 1967, p. 3), uma vez que a sociedade brasileira teria problemas mais graves do que a cultura de massas. Embora produzidos mais de uma década após a consideração de Ferro, o conjunto de cartazes do ASTER herdou e atualizou, de certa forma, esses debates.

Assim, atesta-se o que a biografia dos membros responsáveis do ASTER já havia indicado: as formulações gráficas desse centro de estudos são realizadas sobre um amplo e

sólido repertório da história da arte e dos debates mais pulsantes na experimentação artística daquele período.

2.1.2 Gravura

Passaram pelo ASTER grandes gravadores, nas figuras de professor ou de aluno. Parte significativa da melhor produção da gravura paulistana na virada dos anos 1970 para os 1980 passou pelas prensas da instituição. Ainda que não tenha sido realizada nenhuma catalogação desses trabalhos – nem na época de sua produção, nem posteriormente –, alguns álbuns de gravuras foram claramente identificados como feitos no ASTER. É o caso de parte da série *Anamorfas*, de Regina Silveira, e dos álbuns feitos pelo monitores do ASTER, que exerceram também a função de ajudantes dessa artista. Assim, esses trabalhos foram o ponto de partida para compreender a produção de gravuras no ASTER.

Entre 1976 e 1980, Regina Silveira desenvolveu seu mestrado em Artes no Departamento de Artes Plásticas da ECA USP. Seu orientador foi Wolfgang Pfeiffer, sucessor de Zanini na direção do MAC USP. Essa pesquisa recebeu nome de *Anamorfas*. Trata-se de uma série de objetos cotidianos representados em anamorfose, ou seja, distorcidos por um ponto de vista pouco usual. Anamorfose é uma palavra com raízes no grego que significa transformar, alterar a forma. Em certo sentido, é isso o que Silveira fez: levou as regras da perspectiva linear ao limite, alterando as formas dos objetos até que esses se transformassem em algo novo. Em sua dissertação, a artista definiu essas obras:

‘Anamorfas’ é um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação. [...] Referido a um grupo de objetos de uso, ‘Anamorfas’ apresenta-se por séries de comparações visuais entre imagens fotográficas e desenhos deformados. (SILVEIRA, R., 1980, p. 1).

Nessa série de trabalhos gráficos, a artista partiu da imagem fotográfica de objetos comuns – martelo de cozinha, saca-rolha, grampeador, xícara, óculos escuros, barbeador, caneca, revólver, pente, garfo, martelo e tesoura – e desenhou-os em perspectiva de um ponto de vista que amplifica as distorções causadas por essa técnica de representação. Como resultado, têm-se formas que geram um estranhamento no espectador por estarem distantes do referencial original. Para construir essas anamorfoses, a artista utilizou grades em perspectiva para orientar a distorção do objeto (**Figura 30**).

Figura 30 – Construção das anamorfoses de Regina Silveira

Fonte: Regina Silveira (1980).

É patente que o processo de distorção não é aleatório nem intuitivo, mas resultado de um processo científico, matemático. Silveira lembra a primeira distorção desse tipo que realizou:

Foi a de uma xícara de cafezinho, provocada pela visão de uma imagem gerada por computador de uma série de cubos em perspectiva. Observei que, quando o ponto de vista era muito próximo ou lateral, produziam-se distorções. Então comecei a pensar o que aconteceria com a forma de objetos ditos “normais” quando submetidos a essa perspectiva. Isso está na origem da ideia das Anamorfas. (SILVEIRA, R., 1995, p. 100-102).

Essas referências díspares resultaram em *Anamorfas*, um conjunto formado por trabalhos realizados entre fevereiro de 1979 e abril de 1980, e que compreende 44 desenhos preparatórios, um livro impresso em ofsete com tiragem de 100 exemplares, doze litografias com dimensões e tiragens variadas e um “álbum impresso em lito-offset sobre papel Alemão-Gravura, formato de 57 x 80 cm, com tiragem de 10 exemplares” (SILVEIRA, R., 1980, p. 12). Entre esses, Silveira salienta esse último álbum (**Figuras 31 e 32**), que:

é o resumo do trabalho e sua feição mais acabada. As doze imagens que contém incluem as distorções que considerei mais eficazes para cada um dos objetos apresentados. Além disto, apenas o álbum mostra, de modo mais consistente, as comparações que desejei fazer entre imagens fotográficas e desenhos deformados. Dispondo fotografias e desenho sobre um fundo comum e sempre igual, tratei de apresentar conjuntos onde as fotos passassem por modelos para as distorções projetivas. (SILVEIRA, R., 1980, p. 13-14).

A escolha por objetos comuns e de pouco interesse em si, talvez, com exceção do revólver, aliada aos poucos elementos visuais, evita que o observador perca-se na tentativa de decifrar o que esses simbolizam e favorece o foco na essência do trabalho: uma discussão de linguagem. A fotografia, aparentemente uma imagem verdadeira – “premissa falsa”, segundo Regina Silveira (1980, p. 1) –, gradativamente, transforma-se em figuras tão distantes da original, que explicitam o que são: uma representação, não a realidade. O espectador, contaminado por essa descoberta, retoma seu olhar para a fotografia, que perde sua potência ilusória, revela-se como representação. Então desnuda, essa representação pode fertilizar a imaginação como índice de outras realidades que operam com regras próprias. Emerge assim “o banal fantástico nas anamorfias de regina silveira” (CAMPOS, H., 1980, não paginado), escrito por Haroldo de Campos em um poema em homenagem a essas obras.

Figura 31 – Gravura de Regina Silveira

REGINA SILVEIRA, *sem título*, 1980
lito-ofsete, 57 x 80 cm
Integra o álbum *Anamorfias*.
Biblioteca ECA USP.

Figura 32 – Álbum de gravuras de Regina Silveira

REGINA SILVEIRA, *Anamorfás*, 1980
 Capa e três das gravuras do álbum *Anamorfás*.
 lito-ofsete, 57 x 80 cm
 Biblioteca ECA USP.

Em *Anamorfás*, a perspectiva deixa de ser técnica ilusionista e torna-se “negação da verossimilhança” (FABRIS, 1995, p. 6). Junto com os desenhos em perspectiva, a fotografia também é denunciada como simulacro. Segundo Annateresa Fabris, em sua produção artística, “Regina Silveira não busca a fotografia em si, enquanto organização formal ou imagem dotada de determinados significados, mas, antes, a fotografia como signo, como código, como estrutura cultural” (FABRIS, 1995, p. 4). Nesse sentido, ainda que sejam gravuras, *Anamorfás* aproxima-se do conceitualismo, uma vez que não se trata de uma discussão dos aspectos estéticos da linguagem, mas do seu modo de funcionamento, dos seus limites, das suas contradições.

Essa dimensão da racionalidade – do conceito – é preponderante em *Anamorfás* e revela a influência da proposta de Marcel Duchamp de retomada de uma arte para além da sua dimensão retiniana. Entretanto, as habilidades técnicas e sensíveis na composição dos desenhos e das gravuras também são virtudes desses trabalhos, revelando uma artista experiente e com profundo controle da composição visual e das técnicas de reprodução. Desse modo, nota-se que em *Anamorfás* existe a articulação do que Pierre Francastel (1987) definiu como “pensamento plástico”, que utiliza o meio não-verbal. Assim, Silveira segue os ensinamentos de Duchamp ao praticar uma arte que “pensa com palavras” (CAUQUELIN, 2005, p. 101) – ou o “pensamento verbal”, nas palavras de Francastel (1987) –, ao mesmo tempo em que demonstra maestria na técnica da gravura.

O álbum *Anamorfás* foi impresso na técnica chamada lito-offsete, misturando procedimentos da litogravura e da impressão offsete. Regina Silveira descreveu a importância dessa técnica na sua trajetória:

De certa maneira fui responsável pela introdução do off-set no ensino da litografia, aqui em São Paulo, em minhas aulas na FAAP e na USP. Meu interesse por essa técnica se iniciou a partir de um contato feito com a HOECHST DO BRASIL. Pouco tempo depois de instalados em São Paulo, visitamos, eu e Julio, seus laboratórios de Repro, onde os técnicos fizeram demonstrações do uso das chapas positivas pré-sensibilizadas, com operações que já conhecíamos, novidade, como o desenho direto sobre as chapas, sob luz de segurança, para um uso mais “artístico”. No laboratório também vimos a impressão manual, em prelo tira-provas. Fiquei entusiasmada e logo quis aplicar o procedimento na Litografia da FAAP. Consegui que me instalassem no ateliê o prelo tira-provas de off-set, transportado da gráfica, e logo depois os alunos já estavam incorporando o off-set entre as técnicas litográficas, sempre de acordo com a sintaxe pretendida em seus trabalhos, usando-o muitas vezes em combinação com a litografia em pedras, imprimindo nas próprias prensas manuais. (SILVEIRA, R., 2010, p. 321).

Na última página do álbum *Anamorfás* (**Figura 33**), estão informações técnicas, incluindo a descrição: “todas as gravuras foram estampadas em papel alemão-gravura, pelos impressores Paulo Guedes e Antônio Albuquerque, no Centro de Estudos ASTER”. Esses dois

eram técnicos de gravura na FAAP⁷⁵. Paulo Guedes ministrou cursos de litografia no ASTER e Antônio Albuquerque é irmão de Mario de Albuquerque, já referido.

Figura 33 – Página final do álbum *Anamorfás*

ESTE ALBUM, EM EDIÇÃO ÚNICA, FAZ PARTE DE MINHA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES, APRESENTADA À ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

**A TIRAGEM É DE 10 EXEMPLARES:
8 EXEMPLARES NUMERADOS DE 1/8 A 8/8
1 EXEMPLAR BPI, COM AS PROVAS DE MODELO À TIRAGEM
1 EXEMPLAR PI, COM AS PROVAS DO IMPRESSOR.**

CADA EXEMPLAR CONTÉM 12 GRAVURAS ORIGINAIS EM LITO-OFFSET, ASSINADAS E NUMERADAS PELA AUTORA.

TODAS AS GRAVURAS FORAM ESTAMPADAS EM PAPEL ALEMÃO-GRAVURA, PELOS IMPRESSORES PAULO GUEDES E ANTONIO ALBUQUERQUE, NO CENTRO DE ESTUDOS ASTER.

TERMINOU-SE DE IMPRIMIR EM ABRIL DE 1980, COM A COLABORAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

EXEMPLAR Nº *1/8*

REGINA SILVEIRA

Fonte: Biblioteca ECA USP (imagem tratada digitalmente).

Em setembro de 1980, Silveira teve sua pesquisa aprovada e sua dissertação foi avaliada com uma “nota 10 com louvor” (ANAMORFAS, 1980, p. 44). Para a defesa do seu mestrado, realizou a exposição *Anamorfás* no MAC USP. Dois anos depois, outra exposição de mesmo nome foi realizada no MAM RJ.

Seguindo o exemplo de Regina Silveira, os monitores do ASTER também editaram álbuns de litogravuras. O boletim informativo do ASTER (1979a), publicado no segundo semestre de 1979, anunciou que um álbum de litogravuras feitas pelos monitores do ASTER inauguraria as “edições de ASTER”. No ano seguinte, esse álbum foi publicado (**Figura 34**). Ao menos outros dois álbuns de gravura foram publicados pelas Edições ASTER, mas esse selo acabou por não tomar o fôlego sugerido por esse boletim.

O álbum de gravuras dos monitores do ASTER teve uma tiragem de 15 exemplares e foi composto por duas litografias de cada um dos artistas: Claudio Fonseca, Marisa Fava⁷⁶,

⁷⁵ Entrevista com Milton Sogabe realizada pelo autor, em 13 dez. 2019, em São Paulo.

⁷⁶ O nome de Marisa Fava foi grafado com erro na capa do álbum.

Milton Sogabe, Rafael França e Rozélia Medeiros. As gravuras de França e de Medeiros são datadas de 1979 e as demais, do ano seguinte. Esse conjunto de gravuras tem pouco em comum, além da técnica e do suporte. Embora produzidas em um mesmo contexto, variam desde imagens líricas e naturalistas até trabalhos de clara filiação ao conceitualismo.

As gravuras de Claudio Fonseca (**Figura 35**) fazem referência à *Experiência nº 3*, de 1956, em que o artista Flávio de Carvalho lançou um traje masculino para o clima tropical. Carvalho saiu nas ruas vestindo esse traje, projetado por ele mesmo, tornando-se precursor do que, anos mais tarde, seria chamado de *happening* ou performance. Walter Zanini comentou a relação dessa experiência com a obra de Carvalho:

Houve entre outros seus [de Flávio de Carvalho] empenhos aquele muito especial, dirigido ao conhecimento histórico e às razões subliminares da evolução do vestuário, que o conduziram em certo momento ao desejo de influenciar a moda realizando o seu passeio público de blusa e saíote. A obra do artista plástico, empenhado na figura humana e em ininterruptas buscas da profundidade fisiognomônica, do retrato, é um meio fundamental dessa investigação dialética que reúne o conceptual e a práxis, o plano sensível e a morfologia. (ZANINI, 1983b, p. 3).

Na parte superior das suas litografias, Fonseca reproduziu o registro fotográfico da *Experiência nº 3*. Na primeira, à esquerda, a imagem original e na segunda, à direita, uma fotomontagem em que o visual lançado por Carvalho começa a multiplicar-se. Na metade inferior, exercícios de recorte de elementos da vestimenta. No primeiro, elementos do traje social masculino tradicional e, no segundo, elementos do traje desenvolvido por Carvalho para o clima tropical. O único elemento não alterado é o relógio de pulso que, conforme registrado na fotografia, o artista manteve no lançamento do seu novo traje.

O nexos entre a técnica da gravura e a experimentação conceitualista, utilizado por Regina Silveira e Claudio Fonseca, também está presente nas gravuras de Rozélia Medeiros (**Figura 36**). Os desenhos e as palavras compostos por linhas espontâneas, pouco trabalhadas, remetem a anotações despretensiosas. A figura explícita do sexo da mulher é uma citação da consagrada pintura *A Origem do Mundo*, de 1866, do realista Gustave Courbet. Essa obra chocou a burguesia europeia, pela ruptura com o estilo acadêmico e pela temática, sendo rejeitada sob o rótulo de pornografia. Na verdade, a obra não propunha um voyeurismo, mas uma ponderação sobre a origem do ser humano, distante de uma leitura romantizada, afirmando seu caráter biológico, natural, uma vez que “Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza” (ARGAN, 1992, p. 511). No jogo proposto na releitura feita por Medeiros, “uma mulher pornográfica” torna-se somente “gráfica”, plana, sintética, tal como os grafismos que preenchem seus pelos pubianos. Assim, como em Courbet, a imagem é desmistificada, afirma-se como representação, sem idealização.

Figura 34 – Álbum de gravuras dos monitores do ASTER

Capa do álbum *Litografias*, Edições ASTER, São Paulo, 1980.
Coleção Milton Sogabe.

Figura 35 – Gravuras de Claudio Fonseca

CLAUDIO FONSECA, *sem título*, 1980
Integram o álbum *Litografias*, Edições ASTER, 1980.
litografias, 38 x 27 cm cada
Coleção Milton Sogabe.

Figura 36 – Gravuras de Rozélia Medeiros

ROZÉLIA MEDEIROS, *sem título*, 1979
 Integram o álbum *Litografias*, Edições ASTER, 1980.
 litografias, 27 x 38 cm cada
 Coleção Milton Sogabe.

Já na segunda litografia de Medeiros, presente no álbum, o “x” – a variável, o central, aquilo que deve ser descoberto – é igual ao grafismo. Então, o essencial da imagem é justamente aquilo que a define como tal: as linhas que ocupam o plano bidimensional, sem pretensões de mimese. Se interpretada como uma extensão da citação de *A Origem do Mundo*, as conexões tornam-se ainda mais ricas: pode-se interpretar o “x” como um índice gráfico do sexo da mulher e o grafismo como resultante do cálculo que transformou o “pornográfico” em “gráfico”.

Figura 37 – Gravuras de Rafael França

RAFAEL FRANÇA, *sem título*, 1979
 Integram o álbum *Litografias*, Edições ASTER, 1980.
 litografias, 27 x 38 cm cada
 Coleção Milton Sogabe.

As litografias de Rafael França (**Figura 37**) também seguem por um conceitualismo aliado à exploração gráfica. No período em que o artista criou essas imagens, estava experimentando a técnica do vídeo, processo que resultaria em diversas videoinstalações nos anos seguintes. A primeira dessas videoinstalações foi a *Television Sets* (**Figura 38**), composta por uma estrutura em que quadrados eram exibidos em televisores. Essa videoinstalação foi realizada, em 1980, na Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo. França a descreveu:

eu usava seis televisores separados por sete painéis, cada painel pintado com um quadrado de 1 m². No último painel, ao lado oposto à porta de entrada, coloquei uma câmera que transmitia este quadrado para os seis televisores de frente para os seus quadrados pretos pintados em cada painel. O resultado alcançado foi de algo enigmático para o expectador que entrava no espaço da exposição, e via estes quadrados com uma televisão em frente também com um quadrado, e novamente, até

chegar ao último painel e encontrar uma câmera em frente a um quadrado, o mesmo que ele tinha visto doze vezes até então. (FRANÇA, 1983, p. 1).

Nota-se que as formas geométricas que compõem as duas litografias de França estabelecem um diálogo formal e conceitual direto com essa videoinstalação. Os monitores utilizados nela eram preto e branco e, em relação com os quadrados pretos pintados sobre painéis brancos, estabeleciam um jogo visual de formas retangulares umas dentro das outras, alternando entre o preto e o branco. Nesse jogo, também oscilava-se entre a realidade e as videotransmissões da realidade, questionando os limites entre a natureza e a sua representação.

Figura 38 – Videoinstalação de Rafael França

RAFAEL FRANÇA, *Television Sets*, 1980
videoinstalação, Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, São Paulo
Fonte: França ([1980?]).

Por sua vez, as litografias de Milton Sogabe (**Figura 39**) apresentam imagens naturalistas e líricas. As duas gravuras retratam ambientes – um externo e um interno – vazios de figuras humanas e de elementos visuais. As prateleiras vazias, a mesa com poucos objetos e a janela opaca são preenchidas somente por um foco único de luz. Esse conjunto de ausências sugere uma profunda solidão, explicitada pelos dizeres, abaixo das imagens: “Esta solidão que não é o estar só, mas sim o pensar só”.

Figura 39 – Gravuras de Milton Sogabe

MILTON SOGABE, *sem título*, 1980
Integram o álbum *Litografias*, Edições ASTER, 1980.
litografias, 38 x 27 cm e 27 x 38 cm
Coleção Milton Sogabe.

Cenas corriqueiras também estão presentes nas litografias de Marisa Fava (**Figura 40**): uma figura humana deitada e a visão interna da parte frontal de um automóvel, modelo Fusca. Entretanto, o tratamento não naturalista das figuras faz com que o principal ponto de interesse seja o exercício plástico de composição das formas, que se alternam entre figura e fundo, preenchimento e vazio.

Sogabe e Fava publicaram também álbuns individuais nas Edições ASTER, em 1980. O álbum de Milton Sogabe foi intitulado *À procura do movimento* (**Figura 41**) e reuniu sete litografias que partem de linhas delicadas e de preenchimento com luz e sombra para retratar ritmos visuais em temas variados, como: formas abstratas, flor, folhas caídas das árvores e paisagens oníricas. Já o álbum de Marisa Fava (**Figura 42**) tem formato similar, mas é composto por seis litografias e não recebeu título. Essas gravuras retratam detalhes de singelas formações vegetais: sementes, folhas, raízes.

Figura 40 – Gravuras de Marisa Fava

MARISA FAVA, *sem título*, 1980
 Integram o álbum *Litografias*, Edições ASTER, 1980.
 litografias, 27 x 38 cm cada
 Coleção Milton Sogabe.

Figura 41 – Gravuras de Milton Sogabe

Gravuras do álbum *À procura do movimento*, de Milton Sogabe, Edições ASTER, São Paulo, 1980.
Coleção Marisa Fava.

Figura 42 – Gravuras de Marisa Fava

Gravuras do álbum individual de Marisa Fava, Edições ASTER, São Paulo, 1980.
Coleção Marisa Fava.

Entre os fundadores do ASTER, Regina Silveira parece ter sido a mais envolvida com a gravura, lecionando cursos avançados e tendo essa técnica como central na sua produção artística. Em *Anamorfás*, percebe-se uma artista amadurecida que desenvolveu uma sintaxe própria. Naturalmente, ecos da poética dessa professora emergiram nos álbuns dos monitores do ASTER: na opção pela litografia, no formato dos trabalhos e, no caso de Claudio Fonseca, Rafael França e Rozélia Medeiros, nos jogos de linguagem entre o real e a sua representação. Ainda que influenciados por Silveira, as gravuras dos monitores apresentam a busca por uma identidade e uma poética próprias, não se confundindo com reproduções automáticas e diluídas da produção da sua professora. Essas identidades alcançadas pelos alunos explicitam a qualidade do trabalho de Regina Silveira na formação de artistas, favorecendo a autonomia dos estudantes, enquanto formuladores das suas próprias questões.

Para efeito do estudo de um espaço de formação de artistas, não se trata de hierarquizar essas produções – de Silveira e dos monitores –, mas de compreender que elas refletem aspectos diferentes do objeto de estudo. A produção da criadora do ASTER indica as concepções de arte – notadamente de gravura – sobre as quais esse centro foi erguido: a experimentação artística aberta ao conceitualismo, mas calcada em um profundo conhecimento da técnica artística. Já a produção dos monitores – ainda em processo de formação –, retrata uma prática pedagógica que promove o acesso aos conhecimentos técnicos acumulados pelas gerações anteriores, ao mesmo tempo em que incentiva a autonomia criativa.

Além dos monitores, outro estudante envolvido com a gravura no ASTER, acessado nesta pesquisa, foi Arnaldo Battaglini. Recém-chegado de Londres, ele estudou essa técnica com Regina Silveira. Nesse contexto, finalizou uma gravura em metal, que havia iniciado enquanto residia na capital inglesa, intitulada *Objetos* (**Figura 43**), gravada com as técnicas água-forte e água-tinta. Segundo o artista, “a imagem retrata objetos de bolso que, ao chegar em casa, eu dispensava na mesa. Passei a me interessar pela maneira espalhada em composição quase circular e passei a criar uma nova incidência da luz”⁷⁷.

77 Conversa por mensagens de texto via celular entre Arnaldo Battaglini e o autor, em 26 jul. 2019.

Figura 43 – Gravura de Arnaldo Battaglini

ARNALDO BATTAGLINI, *Objetos*, 1980
gravura em metal, 15 x 22 cm (área impressa)
Coleção Arnaldo Battaglini.

Nessa gravura, o olhar poético e sensível sobre objetos cotidianos, aparentemente sem interesse artístico, bem como o ponto de vista superior, fazem lembrar a produção de Daniel Spoerri, expoente do movimento francês Nouveau Réalisme. A partir de uma conjunção de objetos, memórias e afetos, a partir de 1977, Spoerri criou o Musée Sentimental⁷⁸, composto pelos mais variados objetos, colocando no mesmo patamar obras de arte e pertences pessoais que marcaram o seu passado. Mesmo que sem influência direta, a gravura de Battaglini ganha também essa dimensão de registro da sua trajetória, a partir de peças banais carregadas de afetos.

O ano de 1979, impresso em um desses objetos retratados com uma técnica sofisticada, contrasta com a data de finalização da gravura: 1980. Décadas depois, esses objetos tornaram-se testemunhas de um outro modo de vida, com mais materialidade, em que as cifras e as palavras não eram virtuais. Além do olhar atento e sensível do artista para cenas banais, essa gravura também marca um momento de transformação na vida do artista, bem como da política inglesa e brasileira. Acerca dessa gravura, Battaglini afirmou:

78 “Musée Sentimental”.

O que marcou na época é que a Inglaterra inaugurava um ciclo de governo conservador com a [Margaret] Thatcher, marcado por muito conflito, indignação e manifestações. Havia também o início do movimento Punk, o surgimento do grupo radical de direita xenofóbica National Front e o consumo de heroína era bem alto. Portanto, o clima estava bem pesado. [...]
Havia também os ventos que começavam a soprar na direção da promessa de abertura e retomada da democracia no Brasil que causavam entusiasmo.⁷⁹

Assim, para o artista, o retorno ao seu país natal teve um sentido de alívio, apesar da ditadura militar vigente. Quanto ao meio artístico ligado à gravura, nesse período, Battaglini lembrou que coexistiam “diversos grupos, alguns muito ligados à técnica e à história da gravura, gerando o cultivo de um fascínio pela técnica, com pouco espaço para discussões estéticas”. Em diversas outras entrevistas realizadas para esta pesquisa, apareceu, de maneira mais ou menos explícita, a percepção da existência de duas linhas de gravadores em São Paulo, no período do ASTER: uma mais ligada à experimentação e ao conceitualismo e outra mais ligada à tradição da gravura. Embora os fundadores do ASTER tenham claramente uma aproximação com o conceitualismo, sem perder o apreço pela técnica, esses parecem ter aberto o ASTER também para artistas e professores que priorizavam o pensamento plástico ou retiniano, como o definiu Duchamp (CABANNE, 2008). Nesse sentido, retomando a afirmação de Joseph Kosuth de que “toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente” (KOSUTH, 1975, p. 11), a Arte Conceitual e os conceitualismos não estabeleceram tamanha oposição com a técnica artística quanto um primeiro olhar faz crer.

Além da obra de Battaglini, outra gravura que cruzou o caminho desta pesquisa foi uma realizada por Mario de Albuquerque, funcionário que residiu no ASTER. Entre os entrevistados, a recordação do Mario frequentemente veio acompanhada de um sorriso e comentários positivos quanto à sua personalidade. Ao mesmo tempo em que exercia a função de caseiro, morando em um quarto nos fundos do ASTER, Albuquerque foi apreendendo as técnicas da gravura e começou a ajudar os estudantes e produzir as suas próprias obras, chegando a expor trabalhos junto com os monitores e estudantes do ASTER⁸⁰. Alguns relatavam, ainda, terem sido presenteados com gravuras de sua autoria. Esse foi o caso de Cidinha Galvão, que guarda uma gravura, sem título (**Figura 44**), de Albuquerque. Nessa imagem, um helicóptero é composto por linhas limpas e fluidas, que demonstram um controle

⁷⁹ Conversa por mensagens de texto via celular entre Arnaldo Battaglini e o autor, em 31 jul. 2019.

⁸⁰ Exposição *Aster expõe Artes*, realizada em 1980.

do desenho e da composição visual ainda incipientes, embora a técnica de gravação e impressão mostre-se mais avançada.

Figura 44 – Gravura de Mario de Albuquerque

MARIO DE ALBUQUERQUE, *sem título*, 1980
gravura em metal, 25 x 35 cm
Coleção Cidinha Galvão.

Outro artista que teve a trajetória marcada pela gravura no ASTER foi o argentino León Ferrari, que se exilou para evitar a perseguição política da ditadura argentina, ainda que o Brasil também vivesse sob uma ditadura. Em 1977, León Ferrari, com mais de cinquenta anos de idade, e já com uma carreira artística consolidada, fixou residência na cidade de São Paulo e rapidamente estabeleceu contatos com os artistas paulistas, inclusive com as novas gerações. Segundo Aracy Amaral:

Para todos [do seu círculo de amigos e admiradores], León Ferrari foi muito importante, pela forma como se interessa pela inovação, através de processos e tecnologias a serem explorados, pela experimentação, enfim. Desaparece, assim, a diferença etária, de nacionalidade, pela força de interesses comuns e fraternos. (AMARAL, 2006, p. 321).

Ainda segundo Amaral (2006), a partir de 1978, León Ferrari começou a frequentar o ASTER e iniciou-se em litografia por meio das orientações de Regina Silveira e de Paulo Guedes. Também se interessou pela lito-offsete, e com essa técnica imprimiu diversas das suas “escrituras”. Regina Silveira lembrou-se de seu estranhamento quando um homem já maduro apareceu no ASTER dizendo que queria ter aulas com ela de processos fotográficos em

litografia ou ofset. León Ferrari buscava poder inverter as imagens com textos caligráficos que ele fazia. Assim, mesmo que já fosse um artista formado, frequentou cursos do ASTER e rapidamente tornou-se amigo da artista e de Julio Plaza. Silveira recordou também que León Ferrari descobriu que se fizessem xerografias em papel de alta qualidade, feito de algodão, obtinha-se um resultado extraordinário. Julio Plaza chamou esse resultado de gerox, uma mistura de gravura com xerox⁸¹, ideia que resultou na exposição *Gerox: xerografias dos artistas*, realizada, em 1979, em uma loja da Max Pochon S.A. (**Figura 45**) e, posteriormente, em outros espaços. Embora não tenha sido uma iniciativa oficial do ASTER, a exposição apresentou trabalhos de diversos artistas imersos nesse centro de estudos, como Julio Plaza, León Ferrari, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Rafael França e Regina Silveira.

Nessa mesma loja, foi realizada a exposição *Aster expõe Artes* (**Figura 46**), uma “exposição de alunos, monitores e artistas frequentadores do ASTER”. Participaram dessa mostra trinta e quatro artistas. Nenhum dos fundadores do ASTER participou, e somente poucos professores participaram: Claudio Fonseca e Milton Sogabe – que também eram monitores –, bem como Walter Garcia. Todos os outros monitores de gravura também participaram, além de Cidinha Galvão e Mario de Albuquerque, que trabalharam no ASTER. Entre os alunos, tem-se desde nomes de relevo, como León Ferrari, até aqueles que não seguiram carreira no campo artístico. Essa mostra itinerou, ao menos uma vez, para a sede do SESC, em Bauru, no interior paulista.

A estrela da constelação ASTER mais remota nasceu em Lisboa, Portugal, em 2004, na forma de um espaço de ensino de gravura. Além da distância geográfica e cronológica, essa nova iniciativa teve objetivos e práticas díspares daqueles do ASTER original, guardando semelhanças somente na centralidade dada à gravura e ao ensino. Esse deslocamento foi realizado pela artista Maria Irene Ribeiro, que foi aluna do ASTER na década de 1970, e, quando fez parte do coletivo que criaria uma associação cultural em Lisboa, sugeriu esse mesmo nome – somente a título de homenagem. Assim, foi batizada a Áster Projectos de Arte - Associação Cultural, com acento grafado⁸².

81 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

82 Conversa por e-mail entre Maria Irene Ribeiro e o autor, em 6 jul. 2018.

Figura 45 – Cartaz da exposição *Gerox*

Cartaz da exposição *Gerox: xerografias dos artistas*, 1979, em uma loja da Max Pochon S.A.
Fonte: arquivo Rafael França.

Figura 46 – Cartaz da exposição do ASTER

Cartaz da exposição *Aster expõe Artes*, 1980, em uma loja da Max Pochon S.A.
Fonte: arquivo Walter Zanini.

Maria Irene Ribeiro nasceu em Portugal, mas naturalizou-se brasileira. Residiu em São Bernardo do Campo, na Região Metropolitana de São Paulo, e cursou graduação em desenho e plástica na FAAP, concluída em 1973. No ano seguinte, começou a lecionar gravura nessa mesma instituição. Nesse contexto, estabeleceu contato com muitas das personalidades que viriam a participar da Constelação ASTER, inclusive frequentando um dos cursos ministrados por Julio Plaza, no ASTER. Em contato com essas figuras, começou a participar, enviando e recebendo trabalhos pela rede de arte postal⁸³, conforme o depoimento de Hudinilson Jr. ilustrou:

eu estava mal na FAAP, mas eu estava com a expectativa de aguentar mais um pouco e iria ter aula com a Regina [Silveira] e com o Julio Plaza, não é? Só que quando foi para acontecer isso eles também saíram de lá. Eu tinha tido aula de xilogravura na FAAP com uma ex-aluna dela, a Maria Irene Ribeiro [...]. Nós tivemos uma profunda relação de trabalho e amizade e, através dela, porque ela tinha contato com a Regina [...]. Mas, quem me apresentou a ideia dessa coisa nova das novas linguagens, foi a Irene [...]. A questão da arte postal. (HUDINILSON JR., 2004, p. 161).

Além de Regina Silveira, entre os professores com que Ribeiro teve contato, nesse contexto, destaca-se o gravador e educador Evandro Carlos Jardim, que descreveu a trajetória de Ribeiro:

Foi nessa escola [lá pelos lados do Bom Retiro, em S. Paulo], como aluna regular do curso de artes plásticas, que Maria Irene participou de um grupo de jovens estudantes de arte que, por um ano, sob minha orientação, praticaram o desenho e a gravura. No ano seguinte e nos subsequentes, quando nos transferimos para a Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado, também em S. Paulo, este trabalho teve prosseguimento e continuei orientando principalmente a gravura em metal. Lá, em ambiente de escola ativa, bem dirigida e ligada às vanguardas de então, Maria Irene prosseguiu em seus estudos, interessando-se e dedicando-se mais à gravura em metal e graduando-se em Licenciatura em Desenho e Plástica. Foi assistente e professora de gravura dessa mesma escola até seu primeiro retorno a Portugal, com uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian. Retornou depois ao Brasil e aqui permaneceu durante mais algum tempo até novo retorno à Europa. Neste período de convívio entre nós, sempre se destacou pela qualidade de seu trabalho como gravadora e professora de arte. Recebeu aqui a consideração, admiração e o reconhecimento de todos. (JARDIM, 1998, p. 77).

Essa bolsa de estudos permitiu que a artista realizasse estágio em gravura na Cooperativa dos Gravadores Portugueses, em Lisboa, em 1979 e 1980 (RIBEIRO, I., 1998). Ali, organizou uma grande exposição de arte postal, resultante dos contatos reunidos nas suas vivências em São Paulo⁸⁴. Irene manteve sua produção como gravadora e educadora e, a partir de 1995, começou a desenvolver sistematicamente projetos de produção de gravuras em escolas de educação básica portuguesas e, em poucos casos, brasileiras. Os contatos articulados nessas vivências, incluindo o protagonismo na Rede Escolar de Gravura (REGRA) e na Associação de

83 Conversa por e-mail entre Maria Irene Ribeiro e o autor, em 28 mai. 2018.

84 Sobre a participação de Maria Irene Ribeiro na rede de arte postal, ver Sayão (2015).

Gravura Amadora, permitiram que Ribeiro e mais dez integrantes – Américo Silva, Carla Galamba, Colette Douillard, Cristina Avelar, Estela Marques, Graça Delgadinho, Helena Madureira, Judite Pacheco, Ricardo Tavares Sousa e Vasco Marques – fundassem, em 2004, a Áster Projectos de Arte - Associação Cultural.

Em 2006, foi inaugurada a sede da Áster (**Figura 47**), localizada na periferia de Lisboa e equipada para a prática de diversas modalidades da gravura e para a queima de cerâmica e porcelana. No convite para essa inauguração, Ribeiro escreveu:

Conscientes do tempo e do País em que vivemos, onde a educação e a cultura ainda não fazem parte do vocabulário de muitos, pretendemos demonstrar que a expressão artística pode ser um instrumento valioso na promoção/integração do indivíduo na sociedade. [...]

Desejamos provar, através da expressão plástica, nomeadamente das técnicas de gravura e da cerâmica, quanto a arte pode contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e inclusiva. (RIBEIRO, I., 2006, não paginado).

Diferentemente do ASTER brasileiro, que se caracterizou como um centro de estudos avançados, ligado ao ambiente universitário e à formação de artistas, a Áster de Lisboa tem vocação e objetivo focados no público da educação básica, utilizando a prática artística para a promoção da cidadania em comunidades mais vulneráveis. Quando questionada sobre as semelhanças entre a sua vivência nessas duas instituições, Ribeiro concluiu: “as experiências entre a aprendizagem em S. Paulo e a prática em Portugal (enquanto artista/formadora/dinamizadora) permitem-me concluir que só o conhecimento transmitido com método pode alavancar novos e outros percursos”⁸⁵.

Figura 47 – Áster Projectos de Arte - Associação Cultural

Fachada da sede da Áster Projectos de Arte - Associação Cultural. Mural do projeto *Se esta rua fosse minha*, 2010.

Fonte: arquivo Maria Irene Ribeiro.

⁸⁵ Conversa por e-mail entre Maria Irene Ribeiro e o autor, em 6 jul. 2018.

2.1.3 Nova Poesia

As revistas alternativas, os envios de arte postal e a poesia visual já faziam parte do universo de atuação dos fundadores do ASTER, especialmente de Julio Plaza e Regina Silveira, antes da fundação do ASTER. Ao analisar a obra de Plaza, Cristina Freire comentou:

muitos foram os projetos híbridos que articularam a arte postal com o livro de artista, uma espécie de coletâneas de *offsets*, xerox e cartões. Julio Plaza editou algumas revistas desse perfil, como *On/Off*, com Regina Silveira, e *Código*, com Augusto de Campos. [...]

Circularam muitas publicações colaborativas no panorama crítico da poesia experimental, conhecida convencionalmente no continente como nova poesia latino-americana. (FREIRE, C., 2013d, p. 72-73).

Além das contribuições citadas pela autora, Julio Plaza – e, em muitos casos, também Regina Silveira – protagonizou e participou de diversas edições e exposições da “nova poesia latino-americana”. Foi no ASTER que uma dessas edições surgiu: a revista *Zero à Esquerda* (**Figura 48**), uma caixa recheada de poemas visuais. Essa revista alternativa – sem vinculação com grandes editoras e majoritariamente impressa de modo artesanal no ASTER – apresenta diversos trabalhos de poesia experimental, muitos dos quais de poesia visual. Embora carregue outro nome, a *Zero à Esquerda* é uma edição da revista *Artéria*, na qual Julio Plaza e Regina Silveira já haviam publicado trabalhos em 1976, no seu segundo número.

Figura 48 – Revista *Zero à Esquerda*

Revista *Zero à Esquerda*, Nomuque, 1981.
Arquivo Walter Zanini.

A produção desse tipo de publicações foi comum entre os poetas e/ou artistas visuais na década de 1970, muitas das quais circularam pela rede de arte postal. No caso brasileiro, esse impulso internacional somou-se ao legado da poesia visual do grupo Noigandres. Em estudo das revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, entre os anos 1970 e 1990, Omar Khouri sintetizou:

Muitas e variadas foram as revistas que apareceram a partir da primeira metade dos anos 70, pipocando ainda pelos 80 e, também, atingindo os 90 [...].
 Umas mais, outras menos, publicaram a poesia mais instigadora, mais inventiva que no Brasil se produziu, a partir dos anos 70, seguindo o exemplo de suas precursoras *Noigandres* e *Invenção*, dos anos 50 e 60, porta-vozes/porta-traços dos poetas do Concretismo. (KHOURI, 2003, p. 21).

Khouri e Paulo Miranda foram as figuras centrais na organização da *Artéria*, uma das principais revistas alternativas brasileiras nascidas na década de 1970. Essa dupla lembrou como as transformações tecnológicas também impulsionaram o florescimento de revistas independentes de poesia:

Uma das coisas que Julio Plaza sempre dizia, chamava, mesmo, a atenção, era para a questão das facilidades que passaram a existir a partir de um certo momento e que propiciaram, de fato, a multiplicação de publicações à margem do sistema editorial brasileiro, em nosso caso. E, do início dos anos 1970 até os 90, assistiu-se a toda uma série de inovações de cunho tecnológico, a que especificamente *Artéria* não ficou indiferente, ao mesmo tempo em que antigas tecnologias, no campo das Artes Gráficas, continuaram a existir e a prestar serviços, com bastante eficiência. (KHOURI; MIRANDA, 2016, p. 10).

Foram publicados diversos estudos sobre a revista *Artéria* e, por extensão, a *Zero à Esquerda*. Entre esses, além das publicações e exposições organizadas por Khouri e Miranda, destaca-se a dissertação de mestrado de Eloah Franco de Freitas (2003), orientada por Khouri, que desenvolveu um estudo aprofundado sobre as diversas edições da *Artéria*. Nesse texto, a autora descreveu a *Zero à Esquerda*:

A revista foi produzida entre março de 1980 e maio de 1981, em São Paulo, com tiragem de 500 exemplares; vinte e três poetas colaboraram com vinte e seis poemas em serigrafia e outros processos de impressão, além de um caderno com a *ode explícita em defesa da poesia no dia de são lukàs*, autoria de Haroldo de Campos. Na caixa, criada por Paulo Miranda, Sônia Fontanezi e Walter Silveira, há uma impressão da imagem especular da palavra ZERO.
 O lançamento de *Zero à Esquerda* foi acompanhado de espetáculo multimídia e vídeo. A equipe de idealização foi composta por Omar Khouri e Paulo Miranda e a equipe de produção e impressão, formada por Carlos Valero, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi, Tadeu Junges⁸⁶, Walter Silveira e Zélui. (FREITAS, 2003, p. 103).

Antes do lançamento da *Zero à Esquerda*, já haviam sido publicados quatro números da Revista *Artéria*, além da *Balalaica*, fita cassete reunindo poesias sonoras, também considerada como parte dessa revista. Desse modo, *Zero à Esquerda* descende de uma história conectada ao ASTER, mas que o transcende e que teve início muito antes desse. Khouri narrou a concepção do primeiro número dessa revista:

Artéria começou a ser pensada em 1974, a partir do momento em que senti a necessidade de uma publicação coletiva [...]. Tendo, naquele ano, visto POLEM e CÓDIGO, percebi que o projeto seria viável. Daí, conversando com Paulo Miranda (amigo, da pré-adolescência, até hoje) e travando contato com os irmãos Figueiredo (Luiz Antônio, Carlos e Zélui), a coisa se tornou possível e o número 1, já com

86 Posteriormente, o artista adotou o nome artístico Tadeu Jungle.

colaboração dos poetas concretos (que prontamente se dispuseram a nos enviar trabalhos inéditos) – Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – saiu em 1975 (lançamento em 15-07, em São Paulo, numa pequena reunião no Chrystal Chopp, Bairro das Perdizes, com as presenças de Paulo Miranda, Luiz Antônio de Figueiredo, Carlos Valero, Hermelindo Fiaminghi, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e a minha). (KHOURI, 2012, não paginado).

A ligação com o grupo Noigandres, já no primeiro número, ofereceu à *Artéria* qualidade e legitimidade, uma vez que os poetas desse grupo já haviam conquistado sólida reputação no campo artístico. O trio de poetas concretos participou de todas as edições da *Artéria* até a *Zero à Esquerda*. Esses três, que já cultivavam amizade com Julio Plaza e Regina Silveira, também constelaram o ASTER: Décio Pignatari chegou a ministrar palestras ali. A conexão criativa entre grupo Noigandres, Plaza e Silveira, Khouri e Miranda, entre tantos outros poetas visuais dessa geração, antecedeu e ultrapassou os anos do ASTER, ficando grafada em *Zero à Esquerda*.

Em análise retrospectiva dos 40 anos da *Artéria*, Lucio Agra descreveu a importância dessa publicação para essas gerações:

Artéria também revela, além de seus editores, Omar Khouri e Paulo Miranda, toda uma geração de sofisticados poetas não-verbais, ainda hoje muito pouco “lidos”: Villari Herrmann, Gastão Debreix, Aldo Fortes, Julio Mendonça, Sonia Fontanezi, Zéluiz Valero, André Vallias. Tem a ver com o “pulsar quase mudo” de Ronaldo Azeredo e, além dos irmãos Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes, ou seja, nomes conhecidos que comparecem em outras inúmeras publicações, ainda fez cruzar, em seus caminhos, Lenora de Barros, Julio Plaza, Edgard Braga, Erthos A. de Souza, ou seja, gerações diversas que se constelam, com os mais jovens, em torno desse núcleo de singularidades, tendo à frente os incansáveis Walter Silveira e Tadeu Jungle, colaboradores desde sempre. (AGRA, 2016, p. 17).

A despeito da alta qualidade dos trabalhos veiculados e da importância dessa revista para a História da Arte, ela foi produzida manualmente com recursos escassos, conforme o nome da sua editora, fundada por Khouri e Miranda, celebrou: Nomuque. Segundo Khouri, a “Nomuque, edições” foi uma:

editora à margem do sistema editorial brasileiro, que não visava lucros mas previa despesas e que, modestíssima, operou e opera até hoje [1996], cada vez mais raramente, porém. Nasceu em função de meu livro *Jogos e Fazimentos*, obra que marcou definitivamente a minha passagem da pintura para a poesia intersemiótica. Diga-se: a *Nomuque* jamais recebeu patrocínio: foi sempre financiada pelos seus editores/colaboradores. (KHOURI, 2003, p. 29).

A preocupação primordial com a qualidade artística e não com o retorno financeiro ou com o prestígio marcou a produção experimental dos anos 1970 e pode ser percebida na Nomuque, no ASTER e em diversos outros pontos dessa constelação. Munindo-se de termos utilizados por Pierre Bourdieu (1996), para analisar os campos da produção artística, pode-se afirmar que a Nomuque ofereceu lucros simbólicos, mas não diretamente compensações financeiras, ainda que o sociólogo lembre que os lucros simbólicos “são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos”

(BOURDIEU, 1996, p. 245). A opção por uma posição de vanguarda intelectual e artística, legitimada pelo desinteresse econômico, ocupada pelos artistas ligados a essas edições garantiram à Nomuque autonomia em relação à tradição e ao mercado. Décadas mais tarde, com a relativa assimilação dessa produção, os lucros simbólicos, reunidos gerações antes, podem até ser convertidos em lucros econômicos pela eventual posição de destaque assumida no campo artístico. Assim, embora publicada em 1981, *Zero à Esquerda* tem raízes nesse experimentalismo descomprometido com o mercado, característico da década anterior. Encontra-se aí uma semelhança entre essa publicação e o projeto do ASTER: ambos carregam uma energia ao mesmo tempo utópica e tangível.

A participação de Regina Silveira na *Zero à Esquerda* foi com uma imagem da sua série *Anamorfás* (**Figura 49**). Essa peça segue um princípio semelhante às obras do álbum de litografias dessa série: a justaposição de duas representações de um objeto comum, uma naturalista e outra extremamente distorcida. Entretanto, ela diferencia-se das gravuras do álbum porque a distorção é fruto da projeção do objeto sobre uma superfície com relevo, e não do uso da perspectiva geométrica.

Figura 49 – Participação de Regina Silveira na *Zero à Esquerda*

REGINA SILVEIRA, *Anamorfa*, 1980
 Integra a revista *Zero à Esquerda*, 1981.
 Arquivo Walter Zanini.

Já a participação de Julio Plaza ocorreu com o trabalho *Alechinsky-Lichtenstein* (**Figura 50**). A princípio, esse trabalho seria a capa da segunda edição da *Artéria*, de 1976, mas os funcionários das gráficas consultadas negaram-se a fazer a sua impressão, alegando que era uma imagem pornográfica que poderia causar problemas com a censura. Esses argumentos não eram descabidos, uma vez que a censura exercida pelo governo militar tinha tanto uma dimensão política como moral⁸⁷. Anos depois, esse trabalho foi impresso em serigrafia e incluído na *Zero à Esquerda* (FREITAS, 2003).

O título do trabalho de Plaza resulta da união do nome de dois artistas: Pierre Alechinsky, artista belga que integrou o Grupo COBRA, com especial influência surrealista, e Roy Lichtenstein, figura central da Pop Art estadunidense. De maneiras distintas, esses dois frequentemente empregaram elementos da linguagem das histórias em quadrinhos nas suas obras. Para criar a sua imagem, Plaza apropriou-se de uma obra de Lichtenstein (**Figura 51**), retirou suas cores e inseriu um desenho no estilo de Alechinsky. A fala da personagem — “That’s the way – it **should** have **begun**! But its hopeless!”⁸⁸ — estabelece um contraponto com o seu olhar para o desenho à Alechinsky e “adquire consciência do lado irracional dos seres humanos, que constitui a motivação essencial à vida” (FREITAS, 2003, p. 104).

Tanto na contribuição de Regina Silveira como na de Plaza para a *Zero à Esquerda*, tem-se o uso da imagem para uma discussão de linguagem. No caso da artista, os limites da representação enquanto simulação da realidade e, no caso do artista, a apropriação de imagens da História da Arte para criar encontros inusitados que jogam com a interação entre texto e imagem.

87 A dimensão moral da censura exercida pela Ditadura Militar brasileira foi explicitada na dissertação de mestrado de Cecília Riquino Heredia (2015). Analisando processos censórios de 1.470 canções, entre 1971 e 1984, a autora constatou que a questão moral motivou 81% dos casos, contra 9% da questão política. Entre os subtemas de motivação moral, o erotismo esteve em primeiro lugar, com 64,98% dos casos.

88 “É assim – que **deveria** ter **começado**! Mas não existe esperança!”.

Figura 50 – Participação de Julio Plaza na Zero à Esquerda

JULIO PLAZA, *Alechinsky-Lichtenstein*, sem data
Integra a revista *Zero à Esquerda*, 1981.
Coleção especial de Livros de Artista da EBA/UFGM
Fonte: blog Coleção Livro de Artista⁸⁹.

Figura 51 – Imagem de Roy Lichtenstein

ROY LICHTENSTEIN, *Sem esperança*, 1963
óleo e acrílica sobre tela, 111,5 x 111,5 cm
Kunstmuseum Basel, Basileia
Fonte: coleção online Kunstmuseum Basel⁹⁰.

⁸⁹ Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2014/06/16/zero-a-esquerda/>. Acesso em: 1 mai. 2020.

⁹⁰ Disponível em: <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/>. Acesso em: 1 jun. 2020.

2.2 Novas Linguagens Contemporâneas

As atividades gráficas, sobretudo a gravura, predominaram na produção artística gestada no ASTER. Entretanto, manifestações como videoarte, instalação artística e intervenção urbana também estiveram presentes na Constelação ASTER. Assim como as atividades gráficas, a videoarte já estava no horizonte de interesses dos fundadores do ASTER, antes da criação desse centro. Ainda durante a gestão de Walter Zanini no MAC USP, esse museu esteve atento tanto à valorização de técnicas do passado como ao incentivo de novas tecnologias, especialmente do vídeo, conforme Cristina Freire sintetizou:

Em sua dialética impecável, no mesmo momento em que apresentava os antigos aparelhos que fizeram a história do cinema, Zanini buscava recursos para adquirir para o Museu um aparelho portátil *Sony Portapak* de vídeo, então recentemente disponível no mercado. Esse equipamento, quando adquirido, foi colocado à disposição dos artistas para que criassem seus próprios trabalhos no museu, fato que logrou conseguir em 1976.

Vídeos de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado e Sonia Andrade, entre outros artistas, já haviam sido apresentados na *VIII Jovem Arte Contemporânea* (1974), no primeiro programa de videoarte visto em museu no país. No ano seguinte, a mostra *Video Art*, realizada no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, da qual participaram Rebecca Horn, Victor Acconci, Nam June Paik e outros, só contou com artistas brasileiros por empenho de Zanini. Ele organizou a representação nacional, enviando os trabalhos de artistas brasileiros para os EUA pelo correio. Como um desdobramento dessas ações, forma-se o Setor de Vídeo do MAC USP, que seria coordenado por suas ex-alunas e colaboradoras Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya. Desenvolveu-se a partir desse setor um projeto que tratava do estudo histórico do vídeo desde as suas primeiras aplicações relacionadas à arte e a criação de um Centro de Informação e Documentação. (FREIRE, C., 2013c, p. 87-88).

Desse modo, nos últimos anos da gestão Zanini, o MAC USP tornou-se um centro de produção e divulgação da videoarte, principalmente entre os artistas paulistas, que tinham ali uma rara oportunidade de acesso aos equipamentos necessários para experimentar essa nova linguagem. Fenômeno semelhante ocorreu no ASTER, pouco tempo depois. Embora já existissem planos, por parte dos fundadores, de criar um espaço para a videoarte nesse centro de estudos (REGIS, 1979), esse objetivo consolidou-se somente com a parceria estabelecida com Renata Padovan e Roberto Sandoval, em 1979, quando o ASTER já estava em plena atividade. A dupla de artistas dispunha de um equipamento de vídeo e alugou uma sala no ASTER para instalar uma produtora de vídeo.

Roberto Sandoval foi um dos artistas que participaram do núcleo de vídeo do MAC USP, tendo inclusive realizado curso de vídeo nesse Museu (SANDOVAL, 1979). Antes disso, Sandoval “trabalha com uma pequena câmera de super 8, com a qual vai realizando ‘curtíssimas metragens’ experimentais, que nunca mostra a ninguém, enquanto sonha com o equipamento de VT” (COSTA, C., 1985, não paginado). Assim, já com uma bagagem como um dos pioneiros

da videoarte no Brasil, o artista estabeleceu parceria de trabalho com Renata Padovan, recém-chegada dos Estados Unidos. Essa artista cursou Comunicação Social na FAAP e havia viajado para Nova Iorque para realizar um estágio, quando conheceu a videoarte e adquiriu equipamento de vídeo que, diferentemente daquele adquirido pelo MAC USP, gravava vídeo em cores. Com essas vivências e equipamentos, Padovan e Sandoval decidiram criar um espaço dedicado ao vídeo e o ASTER mostrou-se uma oportunidade⁹¹.

Assim, em uma sala da casa onde estava sediado o ASTER, essa dupla montou uma produtora de vídeo. Embora não oficialmente, essa produtora esteve organicamente ligada a esse centro de estudos, a ponto de alguns artistas afirmarem ter realizado cursos de vídeo no ASTER. Na realidade, tais cursos não estavam na programação do ASTER, eram iniciativas informais promovidas por Padovan e Sandoval. Essa artista recordou que eles ensinavam os estudantes e artistas a utilizar a câmera e a fazer edição, ainda de uma maneira precária, utilizando o recurso do *pause*. Além disso, também eram organizadas exposições de videoarte nesse espaço, projetando as imagens na parede (**Figura 52**). Padovan lembrou ainda que em uma dessas exposições, o já maduro e reconhecido artista Wesley Duke Lee assistiu a um dos trabalhos de videoarte e disse “esse trabalho é maravilhoso, quem fez esse trabalho?”. A jovem Padovan respondeu que fora ela. Duke Lee retrucou: “Você é videoartista?”. Ela disse que não. Como resposta, ele fez um certificado de videoartista e presenteou a jovem⁹².

A partir dessa experiência no ASTER, Renata Padovan e Roberto Sandoval criaram a produtora Cockpit, destinada tanto à videoarte como a trabalhos comerciais. A Cockpit teve como símbolo a imagem de uma galinha (**Figura 52**), desenhada por Florian Raiss⁹³. Com o encerramento do ASTER, em 1981, a Cockpit seguiu suas atividades, segundo Cacilda Teixeira da Costa lembrou:

Com o fechamento da Aster, a Cockpit é transferida para um estúdio especial, onde um equipamento mais complexo permite a Sandoval perseguir, com consequências mais precisas, sua pesquisa de linguagem de vídeo: tempo, cor, luz, som e edição. Paralelamente, executa produções comerciais para empresas e produz também inúmeros VTs para artistas amigos, que não possuem equipamento. (COSTA, C., 1985, não paginado).

91 Entrevista com Renata Padovan de Barros realizada pelo autor, em 9 jul. 2018, em São Paulo.

92 *Ibid.*

93 Conversa por e-mail entre Renata Padovan de Barros e o autor, em 2 nov. 2020.

Figura 52 – Cartaz da *Mostra de VT*

Cartaz da *Mostra de VT*, realizada no endereço do ASTER.
 Fonte: arquivo Walter Zanini (imagem tratada digitalmente).

Em 1982, Renata Padovan de Barros afastou-se da Cockpit, pois se mudou para o Rio de Janeiro. Sandoval seguiu com as atividades da produtora. Infelizmente, os trabalhos em vídeo de diversos artistas, reunidos por Sandoval, tiveram um fim trágico, conforme Arlindo Machado descreveu:

Justamente por dispor de recursos próprios e mais sofisticados do ponto de vista tecnológico, Sandoval acumulou um repertório de *tapes* e cassetes dos mais amplos. E o fato de dispor de uma ilha de edição permitiu-lhe desenvolver uma técnica de montagem acelerada, com planos brevíssimos cortados em ritmo sincopado, técnica essa que acabou por identificar o seu estilo particular. Desgraçadamente, porém, quase toda a obra de Sandoval e de grande parte dos outros artistas de seu círculo de influências desapareceu numa das catastróficas enchentes de São Paulo, que inundou a produtora Cockpit, onde estava depositada. (MACHADO, A., 2007, p. 27).

O estúdio no ASTER, posteriormente chamado Cockpit, marcou uma geração de videoartistas em São Paulo. Entre esses, destacam-se Tadeu Jungle e Walter Silveira, pela intensa atividade na Constelação ASTER. Essa dupla começou a experimentar criações em poesia visual na década de 1970 e seguiu engajada nas vertentes mais experimentais do conceitualismo. Walter Silveira chegou a participar da exposição *Poéticas Visuais*, ainda no MAC do Zanini, e ambos, Jungle e Silveira, participaram intensamente da publicação *Zero à Esquerda*. Essa dupla fez um registro em vídeo do processo de impressão dessa publicação no ASTER. Além da experiência com poesia visual e vídeo, eles também participaram da primeira geração de pichadores e grafiteiros de São Paulo, compreendendo essas intervenções como um desdobramento da poesia, uma possibilidade de acessar um público maior (JUNGLE, 2003; SILVEIRA, W., 2013).

No final da década de 1970, Tadeu Jungle e Walter Silveira eram estudantes do curso de Rádio e TV da ECA USP e participavam do projeto para implementação de um centro de multimídia nessa escola, que teria duas funções iniciais: a criação de uma disciplina para tratar especificamente de multimídia e a inclusão da reprografia e da xerografia no setor de gravura⁹⁴. Foi nesse contexto que a dupla reuniu-se a outros estudantes da ECA USP e organizou a exposição *Multimedia Internacional*, realizada nas dependências dessa escola, em 1979. Além desses dois, participaram da organização Betty Leirner – estudante de Cinema e aluna de Julio Plaza no ASTER⁹⁵ –, Iara Simonetti e Marília Gruenwaldt – estudantes de Artes Plásticas – e José Guilherme Rodrigues Ferreira – estudante de Jornalismo. Essa exposição contou com a colaboração de Zanini, que assinou a chamada para que os artistas participassem da exposição e o texto de abertura do catálogo. A amplitude dessa exposição, com mais de duzentos artistas de diversas nacionalidades, foi possível graças às chamadas abertas a todos os interessados, enviadas pela rede de arte postal⁹⁶. Tadeu Jungle lembrou o processo de organização dessa exposição:

fizemos vídeo com o velho Sony ½ polegada, p&b, tanto usado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, pelos artistas da primeira geração de videoarte brasileira. Ali metemos a mão em todos os departamentos da escola, das artes plásticas às gráficas. Fotografia. Publicidade. Editoração. Um ano de trabalho sem dinheiro que colocou de pé um grande evento e foi o embrião da TVDO (JUNGLE, 2007, p. 204).

Além da imensa variedade de materiais impressos que tipicamente circulavam na arte postal, essa mostra também se destacou por incorporar novas linguagens, ou mídias, como seu nome indica. Os materiais de exposição fixa foram complementados por uma programação dividida em vídeos, *slides*, filmes (super 8 e 16 mm) e “eventos”. Nesse último item, estavam apresentações individuais ou em grupo que ocorriam presencialmente. Apresentaram-se nesses “eventos” o Grupo Quebranto, o Núcleo Música Nova de São Paulo e o grupo Viajou Sem Passaporte, trabalhos individuais de José Roberto Aguillar e de Otávio Vampré, além de uma proposta enviada por correio por Klaus Groh e interpretada por Walter Zanini. Já na programação de vídeos, estavam nomes como Aguilar, André Parente, Bené Fonteles, Eugenio Espinoza, Francisco Copello, Marco do Valle e Regina Vater. Além dessas mídias, foram exibidas fitas de áudio criadas por artistas, como a *Balalaica: o som da poesia*, revista sonora das edições Nomuque.

94 Entrevista com Walter da Silva Silveira realizada pelo autor por meio de videoconferência, em 14 nov. 2014.

95 Conversa por e-mail entre Betty Leirner e o autor, em 25 jan. 2015.

96 Sobre a relação da *Multimedia Internacional* com a rede de arte postal, ver Sayão (2015).

Foi na *Multimedia Internacional* que Tadeu Jungle criou sua primeira videoinstalação, *Fish TV*, formada por uma televisão sintonizada na Rede Globo por trás de um aquário com peixes reais, “sendo possível assistir televisão, mas com interferência do acaso dos peixes nadando” (MELLO, 2003, não paginado). Além disso, Jungle e Walter Silveira realizaram alguns vídeos experimentais nessa mostra, como *Uma Visita à Multimedia*, em que aparece uma máquina de escrever funcionando e, por trás, uma televisão ligada (ATANIA, 2019).

Na contramão da extensão e da qualidade da *Multimedia Internacional* – com 237 participantes, muitos dos quais estão entre os principais artistas experimentais da década de 1970 (SAYÃO, 2015) –, a maioria da comunidade da ECA USP parece não ter sido tocada pela mostra. O jornal estudantil Almeida publicou a matéria *Multimedia: o debate que não houve*, afirmando que “apesar de algumas caras espantadas, parece que a reação à *Multimedia [Internacional]*, da grande maioria da escola, foi de indiferença mesmo, ficando todos na base do: ‘legal’, ‘não gostei’, ‘não entendi’, etc.” (DENISE, 1980, p. 6). Nessa mesma matéria, Jungle avaliou: “toda esta falta de interesse é um reflexo da calmaria do sistema universitário. A *Multimedia* nem como exemplo serviu”. Por fim, concluiu “quem não viu dançou” (JUNGLE *apud* DENISE, 1980, p. 6).

A *Multimedia Internacional* e as experiências com vídeo, realizadas no ASTER e na ECA USP, levaram Tadeu Jungle e Walter Silveira a criar a produtora independente TVDO, com presença marcante na história do audiovisual brasileiro, nos anos 1980. O grupo TVDO originalmente era formado por Ney Marcondes, Paulo Priolli, Tadeu Jungle e Walter Silveira. Em 1984, Priolli saiu e Pedro Vieira entrou (JUNGLE, 2007).

Embora a *Multimedia Internacional* não tenha sido uma iniciativa do ASTER, ela condensou a produção de diversas personalidades que integravam a Constelação ASTER. Segundo Bruce Altshuler (2008), as exposições de arte são pontos privilegiados para analisar a história da arte, uma vez que cristalizam o resultado das forças políticas, sociais e econômicas que determinam a produção e a circulação da arte. Nesse sentido, pode-se interpretar a *Multimedia Internacional* como índice da vanguarda artística paulista em 1979, que, ao mesmo tempo em que dava continuidade ao experimentalismo praticado no MAC do Zanini, era renovada por jovens universitários, como os organizadores dessa mostra. Embora tenha sido organizada de maneira autônoma pelos estudantes, ela esteve ligada aos fundadores do ASTER. Por exemplo, a lista de endereços de artistas postais para envio do convite para a mostra – convite este assinado por Walter Zanini – havia sido reunida nas exposições de arte postal

organizadas por Julio Plaza e Zanini ao longo da década de 1970. A assinatura de Zanini certamente contribuiu para as centenas de respostas ao convite.

Além das experiências de multimídia, outra prática em ascensão entre os jovens artistas da capital paulista na virada dos anos 1970 para os 1980 foi a arte urbana, seja nas pichações e grafites, seja nas intervenções urbanas. O grupo de artistas 3NÓS3, criado, em 1979, por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, tornou-se referência nesse momento. Hudinilson começou a graduação em Artes na FAAP, mas não concluiu, e Ramiro e França formaram-se pela ECA USP. Muitos dos entrevistados para esta pesquisa citaram esses três como personalidades frequentes na Constelação ASTER. Entre os três, França foi o mais ativo no ASTER, sendo um dos monitores de gravura desse centro. O artista descreveu esse período inicial da sua carreira que, assim como a de Regina Silveira, começou em Porto Alegre:

Em 1978, cheguei a São Paulo, trazendo comigo um aprendizado em desenho e gravura de cinco anos no ATELIER LIVRE, em Porto Alegre. Em São Paulo, comecei, quase imediatamente, a trabalhar em Litografia no CENTRO DE ESTUDOS ASTER. Trabalhei com estes dois meios pelos próximos quatro anos, aliados a pesquisas em Xerox e Vídeo. (FRANÇA, 2010, p. 227).

Também em 1978, França iniciou licenciatura em Artes Plásticas na ECA USP. Conforme indicado no excerto, as técnicas de impressão e o vídeo tomaram centralidade na sua produção nesse período. Em 1979, realizou uma exposição individual de ofsetes intitulada *A Gravata (Des) Faz o Homem*, na Cafeteria Carlitos, em São Paulo. Em seguida, começou a trabalhar com videoinstalações, realizando, no Brasil, *Televisions Sets* (**Figura 38**), em 1980, e *Polígonos Regulares* e *Third Commentary*, no ano seguinte. Em 1982, França finalizou sua graduação na ECA USP e viajou para os EUA, cursando mestrado na School of the Art Institute of Chicago (FRANÇA, 1982), e mantendo sua produção artística focada no vídeo.

Hudinilson Jr. (2004) lembrou que, de certo modo, o 3NÓS3 surgiu graças à arte postal. Hudinilson foi a uma agência dos correios para enviar alguns trabalhos seus que tinham interferências artísticas nos envelopes. Na saída da agência, foi abordado por Mario Ramiro, até então desconhecido, que perguntou se aquilo tinha alguma ligação com a arte postal. Conversando, eles descobriram que os dois trabalhavam com xilogravura. Então, Ramiro convidou Hudinilson para participar de um evento que estava organizando junto a Rafael França e Marília Gruenwaldt – a mesma que participou da organização da *Multimedia Internacional*.

Assim, em abril de 1979, esse quarteto realizou um evento na estação São Bento do Metrô de São Paulo. Ao longo de um mês, trabalhos desses quatro artistas ficaram expostos e foi realizada também uma proposição criativa ao público: “tratava-se de colocar material de desenho e de gravura à disposição dos passantes por esse logradouro público, como um convite

a dele se servir para sua expressão plástica, ou mesmo funcionando, em muitos casos, como uma experiência de iniciação artística” (PINACOTECA DO ESTADO, 1979, p. 1). A partir dessa experiência, França, Hudinilson e Ramiro criaram o 3NÓS3.

Ainda em abril de 1979, o 3NÓS3, de forma anônima, encapuzou diversas estátuas públicas no centro da cidade de São Paulo. A segunda atividade do grupo foi a *OPERAÇÃO X-galeria*, “que consistiu num percurso pelas galerias de arte, onde foram lacradas suas portas com um ‘X’ em fita crepe, acompanhado de um bilhete mimeografado com os seguintes dizeres: ‘o que está dentro fica / o que está fora se expande’” (3NÓS3, 1981, p. 2). As ações do grupo em espaço público seguiram expandindo em tamanho e ousadia, muitas vezes priorizando um pensamento plástico em detrimento de uma mensagem específica, como exemplificado pela *Intervenção 6*, com a suspensão de 100 m de um filme de plástico colorido na Av. Paulista. O grupo seguiu ativo até a viagem de Rafael França para os EUA, em 1982.

Os membros do 3NÓS3 também estiveram envolvidos com a xerografia artística, conforme Hudinilson relatou:

Rafael [França] e [Mario] Ramiro eram alunos da ECA, onde havia uma máquina muito boa chamada OCÉ, holandesa, que fazia xerox - e que não existe mais hoje [1984], por causa da concorrência com a Xerox, sendo melhor que esta. Artistas da ECA – Regina Silveira, León Ferrari e Julio Plaza – estavam usando a máquina. O Rafael e o Ramiro eram muito ligados a eles e também começaram a usar a máquina, e como tínhamos um grupo [o 3NÓS3], fui junto. (HUDINILSON JR., 2010, p. 245).

Em 1981, Hudinilson começou a lecionar o curso *Xerografia – Arte e Uso* na Pinacoteca do Estado de São Paulo⁹⁷, propondo aos estudantes “entender os limites impostos pela máquina e, através de uma proposta exclusivamente intelectual de trabalho, ampliar seus recursos e dominar seus limites, invertendo, assim, as relações, fazendo com que a máquina seja veículo e coautora deste trabalho” (HUDINILSON JR., 1984, não paginado).

Assim, as experiências pioneiras no uso artístico de novas tecnologias, como o vídeo e a xerografia, conectam-se com a história do ASTER. O mesmo ocorre com outras práticas, como a arte urbana – pichação, grafite, intervenção urbana etc. – e a arte postal. Também conectam-se a essas instituições, como o MAC USP, a ECA USP, a FAAP, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo. Esse emaranhado de narrativas conectadas refletiu-se também no perfil dos cursos de criação artística realizados no ASTER.

97 Entre 1979 e 1982, Fábio Magalhães foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Magalhães também esteve ligado ao ASTER, já que ofereceu uma série de conferências sobre crítica de arte nesse centro de estudos, em 1980.

2.3 Cursos teórico-práticos

Quando Julio Plaza (1972) editou uma publicação com os registros do curso de proposições criativas que ofereceu em Porto Alegre, em 1971, ele o definiu como “prático-teórico”. Os cursos de criação artística do ASTER foram identificados como “teórico-práticos”, indicando uma continuidade no pensamento sobre Educação iniciado, anos antes, por Plaza, embora esses cursos tenham sido menos experimentais do que o ministrado em 1971. Enquanto o curso na capital gaúcha realizou diversas intervenções urbanas e *happenings*, os cursos do ASTER permaneceram majoritariamente ligados a uma arte objetual, especialmente, às técnicas gráficas.

A noção de cursos teórico-práticos, apresentada na programação do ASTER, revela uma concepção do que é arte e, conseqüentemente, dos conhecimentos necessários para a formação de artistas. A compreensão de que a prática artística é indissociável do conhecimento teórico e de que o pensamento plástico deve vir acompanhado do pensamento verbal indica uma filiação ao conceitualismo, uma vez que o processo de criação envolve também a articulação de ideias que oferecem um prazer intelectual ao espectador. Desse modo, essa concepção pedagógica afasta-se tanto da hipervalorização das habilidades manuais promovidas pela Arte Acadêmica, quanto de um certo espontaneísmo descendente das vanguardas heróicas do início do século XX.

Em matéria de divulgação do ASTER, Walter Zanini anunciou que “nossa maior preocupação é nos tornarmos um espaço aberto para os problemas de novas poéticas e linguagens, sem nos esquecermos, naturalmente, das técnicas tradicionais” (ZANINI *apud* REGIS, 1979, p. 60). Essa proposta efetivou-se. Os cursos teórico-práticos do ASTER abrangeram técnicas artísticas tradicionais, como a gravura e a pintura, bem como fomentaram manifestações conceitualistas. O perfil dos professores também é diverso quanto à poética artística e à geração à qual pertencem. Além dos três artistas fundadores do ASTER, tem-se desde José Moraes (1921-2013), formado na tradição modernista, no início da década de 1940, e que foi assistente de Candido Portinari; passando por Nelson Leirner (1932-2020), Marcello Nitsche (1942-2017), Tomoshige Kusuno (1935-) e Ubirajara Ribeiro (1930-2002), expoentes da Nova Figuração, na década de 1960; Evandro Carlos Jardim (1935-), com profundo conhecimento da técnica da gravura e ampla experiência docente; Dudi Maia Rosa (1946-), com um repertório como estudante e professor na Escola Brasil;; até artistas recém-formados, como Marisa Fava (1956-), Milton Sogabe (1953-) e Paulo Laurentiz (1953-1991).

A maioria dos cursos do ASTER foram teórico-práticos e estiveram ligados às Artes Visuais, especialmente às técnicas gráficas. A lista de cursos divulgados pelo ASTER apresenta um panorama desses cursos teórico-práticos, embora nem todos tenham tido sua realização confirmada. Segundo essa lista, Julio Plaza ofereceu os seguintes cursos: *Linguagem Visual*, em que seria realizado “estudo teórico-prático da linguagem visual, caracterizada como sistema de signos e sua relação com os meios artísticos” (ASTER, 1979d, não paginado); *Linguagem Gráfica*, em que seriam realizados projetos de programação visual, ligados à reprodutibilidade das imagens; e *Arte: Projeto*, em que “você faz primeiro a cabeça e desenvolve sua arte a partir de projetos individuais em qualquer técnica e meio” (ASTER, 1980d, p. 3). Regina Silveira ministrou diversos cursos sobre serigrafia, litografia e lito-offset. Além dela, José Moraes, Omar Guedes, Paulo Guedes e Paulo Laurentiz também ofereceram cursos de serigrafia. Paulo Guedes lecionou ainda litografia, Walter Garcia e Evandro Carlos Jardim ofereceram cursos de gravura em metal e Claudio Fonseca e Luise Weiss, de xilogravura.

O desenho e a pintura também tiveram espaço importante na programação do ASTER. Donato Ferrari ministrou diversas vezes o curso *Técnicas de Representação: Desenho e Pintura*, em que se desenvolvia “estudo comparativo das diversas modalidades do desenho, da natureza da cor e da representação pictórica” (ASTER, 1980d, p. 2). Marcia Rothstein e Ubirajara Ribeiro também abordaram o desenho e a pintura em seus cursos. Dudi Maia Rosa lecionou curso tratando especificamente da aquarela. Paulo Laurentiz e Valquíria Chiarion ofereceram o curso *Iniciação às Artes Plásticas*, enquanto Tomoshige Kusumo esteve a cargo do *Estudo Comparativo das Técnicas de Expressão Bi-dimensional* e Milton Sogabe da *Iniciação à Expressão Bidimensional* (**Figura 53**).

Figura 53 – Cartaz do curso *Iniciação à Expressão Bidimensional*

Fonte: arquivo Milton Sogabe.

Nelson Leirner ofereceu diversas vezes o curso *Expressão Bidimensional*, descrito pelo artista: “Aprenda a desenhar gozando com a cor. Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta” (ASTER, 1980d, p. 1). Mais de dez anos antes, em 1968, Leirner fez um trabalho pioneiro no uso de *outdoor* como suporte de arte no Brasil⁹⁸. O artista apropriou-se da imagem de um manual de desenho em que aparecia o rosto de uma mulher que sugeria o êxtase sexual. Ao lado, escreveu: “aprenda colorindo gozar a cor” e o seu nome. Nas palavras do artista: “na minha cabeça era quase um manifesto escrito com 5 palavras”. Foram espalhados cem *outdoors* com essa imagem, mas o artista não teve devolutivas positivas. Em seguida, fez uma segunda versão (**Figura 54**), com mais cem exemplares, dessa vez, com os dizeres “Aprenda colorir gozando gozar colorindo”, e a única devolutiva que teve foi um telefonema perguntando se ele estava dando aulas de desenho⁹⁹.

⁹⁸ Sobre os trabalhos de Nelson Leirner com *outdoors*, ver: Sayão (2013).

⁹⁹ Conversa por e-mail entre Nelson Leirner e o autor, em 7 mar. 2011.

Figura 54 – Outdoor de Nelson Leirner

NELSON LEIRNER, *Aprenda colorir gozando gozar colorindo*, 1968/03
impressão digital sobre papel, 288 x 436 cm
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP)
Fonte: site do MAM SP¹⁰⁰.

Outro curso diretamente ligado à produção artística do professor que o ministrava foi o “*Frágil*” – *Construção do Objeto*, ministrado por Marcello Nitsche, e assim descrito: “A partir da experiência comum dos objetos lúdicos e cotidianos, como a dobradura, o papagaio ou o balão, o curso aborda a significação do objeto construído com materiais e técnicas singelas” (ASTER, 1979b, não paginado). Em dezembro de 1980, Nitsche inaugurou a exposição *Fragiles* na Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo. Foram expostos objetos geometrizados e tridimensionais construídos com papel de seda. Segundo o artista, certamente a relação com esse tipo de material já aparecia “nos cursos que desenvolvi na Pinacoteca do Estado [de São Paulo] e no Aster. Eram cursos para a construção de objetos frágeis” (NITSCHÉ *apud* FRAGILES, 1980, p. 52).

Diferenciando-se por apresentar uma abordagem mais ligada ao desenho técnico, o curso *Perspectiva: um Código de Representação* foi ministrado diversas vezes por Jorge Aristides de Sousa Carvajal e apresentou um “estudo dos meios de representação do código perspectivo, utilizando os diversos métodos descritivos” (ASTER, 1980d, p. 2).

Outro caso singular foi o curso *Através do Desenho*, destinado ao público infantil (crianças de oito a doze anos) e com duração de dois meses. Marisa Fava e Milton Sogabe eram monitores de gravura no ASTER quando Regina Silveira sugeriu a criação desse curso. Na sua primeira turma, foi ministrado pela dupla e, em seguida, somente por Fava, uma vez que Sogabe

100 Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2003-045-000-leirner-nelson/>. Acesso em: 20 mai. 2020.

passou a ministrar o curso *Iniciação à Expressão Bidimensional*. No cartaz de divulgação da primeira turma de *Através do Desenho* (**Figura 55**), o convite a “curtir seu personagem” está ao lado da imagem de uma ciranda inspirada na pintura *A dança*, ícone do estilo fauvista pintado por Henri Matisse¹⁰¹.

Figura 55 – Cartaz do curso *Através do Desenho*

Fonte: arquivo Walter Zanini.

Esse curso para o público infantil foi uma exceção. A maioria dos cursos do ASTER tinha como público jovens adultos em formação, muitos deles estudantes da FAAP ou da ECA USP. Nas entrevistas realizadas com estudantes do ASTER, chama a atenção uma afirmação constante quanto às diferenças entre as aulas no ASTER e na universidade: no ASTER, o contato era mais próximo, tinha menos alunos. O depoimento de Eduardo Mosaner Jr. sobre as suas aulas com Nelson Leirner, nesse centro de estudos, exemplificou:

lembro que ele [Nelson Leirner] estimulava bastante para você criar. Era muito provocativo, o que tornava a produção um desafio. Era muito mais um ateliê livre que uma escola. Na sala do Leirner, que frequentei em 1979, deveria ter uns três ou quatro alunos, no máximo. Muito diferente da FAAP, que tinha muitos alunos na sala e nem todos estavam interessados¹⁰².

Essa pequena quantidade de estudantes por turma revela que o processo de ensino-aprendizagem no ASTER não foi massificado, valorizava o diálogo profundo e sincero que somente pequenos grupos favorecem, especialmente, em se tratando de atividades criativas. Maria Irene Ribeiro destacou que, se comparado à FAAP, “o número de participantes era muito

101 Entrevista com Milton Sogabe realizada pelo autor, em 13 dez. 2019, em São Paulo.

102 Conversa por e-mail entre Eduardo Mosaner Jr. e o autor, em 3 ago. 2019.

menor, o que favorecia a discussão e a análise”¹⁰³. Os relatos dos estudantes e dos professores do ASTER entrevistados transbordam afetos e relatos de troca de ideias, que mesclam os momentos de aula com outros, informais. Assim, a compreensão da produção artística no ASTER, aqui apresentada, acontece também nessa chave, dos afetos e das conexões de ideias e práticas que extrapolam os limites espaciais e temporais desse centro de estudos.

103 Conversa por e-mail entre Maria Irene Ribeiro e o autor, em 6 jul. 2018.

Capítulo 3 – ATIVIDADES TEÓRICAS

A problematização da cisão entre teoria e prática artística apareceu já nos primeiros materiais de divulgação do ASTER (1979a, 1979d). Se, por um lado, os cursos de criação artística foram anunciados como “teórico-práticos”, enfatizando o caráter indissociável dessas duas dimensões, por outro lado, os cursos de Teoria e História da Arte foram anunciados como um grupo separado do anterior. Esse segundo grupo, ao menos os segmentos aqui analisados, teve influência decisiva de Walter Zanini, o único dos membros responsáveis pelo ASTER que não era artista.

Além da programação de cursos teóricos, diversos outros aspectos do ASTER foram marcados pelo pensamento e pela prática de Walter Zanini, bem como de seu núcleo de colaboradores, incluindo os demais fundadores desse centro de estudos. Notam-se essas marcas em características como: a complementaridade entre a tradição e a experimentação artística; o rigor intelectual, mesmo em condições adversas; a abertura para o então recente debate sobre Arte-educação; o incentivo ao protagonismo das novas gerações e a consciência da responsabilidade de estruturar o campo artístico brasileiro.

No período do ASTER, estes elementos também se condensaram em outra iniciativa de Zanini: a organização de uma grande publicação abordando toda a História da Arte no Brasil, da chamada Pré-história à Arte Contemporânea. Trata-se do livro *História Geral da Arte no Brasil*, que começou a ser planejado no final da década de 1970 e foi publicado em 1983. Grande parte desse livro foi organizada em uma sala no imóvel do ASTER. Além da coincidência temporal e espacial, as conexões entre a organização dessa publicação e o ASTER revelam uma mesma concepção do que é Arte e de um mesmo método de trabalho em História da Arte, por exemplo, a coincidência entre o tema do capítulo de Zanini para essa publicação – Arte Moderna e Contemporânea – e os temas dos cursos por ele ministrados no ASTER, bem como uma então rara abertura para o Ensino de Arte, como pauta essencial do campo artístico, além de outros pontos analisados adiante.

Outra iniciativa dirigida por Zanini, que também guardou relações diretas com a experiência do ASTER, foi a realização da *XVI Bienal de São Paulo*, em 1981, em que ele foi o curador geral, acompanhado de uma equipe repleta de artistas e teóricos que participaram do ASTER. A próxima edição da Bienal, em 1983, também esteve a cargo de Zanini e de sua equipe.

Desse modo, o encerramento das atividades do ASTER em 1981 é um momento de transição em que o quarteto responsável por esse centro de estudos continuou articulado em torno da figura e das ideias de Zanini, que se condensaram na publicação do *História Geral da Arte no Brasil*, em 1983, e nas Bienais de 1981 e 1983.

3.1 Conferências e cursos teóricos

Caracterizando a gestão de Walter Zanini no MAC USP, Cristina Freire identificou uma “dialética entre memória e laboratório” (FREIRE, C., 2013b, p. 11). Como diretor desse museu, Zanini dividiu sua atenção entre exposições históricas que valorizavam o rico acervo dessa instituição e exposições de incentivo às novas gerações de artistas e às novas práticas artísticas. Postura análoga manifestou-se no ASTER, fundado junto a parceiros que ajudaram a construir o MAC USP. Nesse centro de estudos, cursos de História da Arte – e a organização do livro de Zanini – conviveram com cursos que enfatizavam a experimentação, o “laboratório”.

O primeiro curso teórico do ASTER foi ministrado por Zanini e foi intitulado *Problemas artísticos: sua Relação com uma Biblioteconomia Especializada*. Esse curso foi realizado no segundo semestre de 1978, quando o ASTER ainda estava em estruturação. Seguiram-se os cursos de férias de janeiro de 1979, em que Zanini ministrou *A Produção das Novas Linguagens da Arte no Século XX*. A partir de março de 1979, além dos fundadores do ASTER, começaram a ser convidados professores externos para ministrar cursos. Nesse momento, Raphael Buongermino Netto, que foi professor da FAAP e já havia contribuído na organização da VI JAC, ofereceu o curso *Introdução à “Teoria da História da Arte”: a Obra de Erwin Panofsky*. O curso propunha uma “investigação sobre as características da historiografia artística contemporânea, centralizada na obra de Panofsky”¹⁰⁴ (ASTER, 1979d, não paginado). Já Ana Mae Barbosa – professora da ECA USP e da FAAP – ministrou o curso *Educação e Artes Plásticas*, dedicado à “arte na educação em relação à teoria contextualista, ao processo criativo, à percepção visual e à abordagem essencialista do ensino de arte” (ASTER, 1979d, não paginado). Ainda no primeiro semestre de 1979, Zanini ministrou *Dimensões da Arte no Brasil, de 1922 aos Dias Atuais*.

No segundo semestre desse mesmo ano, Barbosa ofereceu um novo curso intitulado *Arte e Educação*, propondo uma “análise da situação atual do ensino de Arte no Brasil tendo em

104 Erwin Panofsky (Hanôver, 1892 – Princeton, 1968) foi um historiador da arte alemão entre os mais respeitados do seu campo.

vista os parâmetros determinados pela tradição e proposta de reformulação” (ASTER, 1979b, não paginado). Já Zanini ofereceu *História da Arte Contemporânea Internacional*, abrangendo as principais tendências de arte do século XX, relacionando essas produções com “o contexto da sociedade de massa” (ASTER, 1979b, não paginado).

Em agosto de 1979, o filósofo Vilém Flusser – já com ampla trajetória internacional no meio universitário, além da proximidade com o campo artístico – ofereceu um conjunto de conferências, intitulado: *Aspectos da Sociedade Pós-industrial: Exposição e Provocação para Diálogo*.

Em dezembro desse mesmo ano, o poeta Paulo Leminski ofereceu uma série de palestras com os seguintes temas: *Semiótica: o Ícone*, com a realização de “uma introdução à Teoria dos Signos de [Charles Sanders] Peirce”¹⁰⁵; *Materialidade da Poesia*, explorando “a poesia como realidade física; sua afinidade com as Artes Plásticas e a Música”; *Política do Fazer*, com “uma discussão do engajamento político da obra de arte e do fazer”; e *Intersemiotividade: a multiplicação dos códigos*, refletindo sobre as “possibilidades do cruzamento entre linguagens” (ASTER, 1979e, não paginado). Temas apresentados por Leminski nessas palestras, como a Semiótica, a mistura de linguagens, o uso de novas tecnologias na criação artística e a interação entre Arte e Política, são recorrentes também na produção de Julio Plaza, que realizou parcerias criativas com Leminski, como o cartaz de divulgação dos cursos do ASTER do primeiro semestre de 1980 (**Figura 23**). Seja pela afinidade com Plaza, seja pelo contato e admiração pela obra dos poetas concretos, seja pela grande quantidade de poetas – principalmente da poesia visual – que constelavam o ASTER, esse ciclo de palestras conectou-se com as práticas ali promovidas.

No primeiro semestre de 1980, Ana Mae Barbosa ofereceu o curso *Arte-educação* e Daisy Peccinini – historiadora da arte que havia sido orientada por Zanini na graduação e na pós-graduação – ofereceu *História das Técnicas e da Tecnologia da Arte*. A contribuição de Zanini foi com o curso *Arte no Século XX no Exterior e no Brasil*. Décio Pignatari – membro do grupo Noigandres e professor da FAU USP – ofertou um conjunto de conferências sobre *Semiótica e Arte*. Nos quatro encontros, seriam abordados os seguintes temas: *A Revolução Industrial e o Impacto do Sistema de Linguagem e Comunicação*; *Semiótica e a Distinção entre o Verbal e o Não-Verbal*; *Visão Geral do Problema de Comunicação: Teoria da Informação e Cibernética*; e *Os Meios de Massa e sua Linguagem* (NOTAS, 1980). Assim como o curso de

105 Charles Sanders Peirce (Cambridge, 1839 – Milford, 1914) foi um filósofo estadunidense mundialmente reconhecido pelas suas contribuições para a Semiótica, ou Teoria Geral dos Signos.

Leminski, o curso de Pignatari reafirma a relação do ASTER, principalmente a de Julio Plaza, com a poesia visual paulista.

Em julho desse mesmo ano, Avatar Moraes – artista plástico e professor gaúcho – ofereceu o curso intensivo, realizado em dez encontros, intitulado *Sociologia e Arte*. Moraes, assim como Regina Silveira, graduou-se na UFRGS e fez cursos livres com artistas de vanguarda, como Iberê Camargo e Marcelo Grassmann. Moraes também participou das vertentes experimentalistas gaúchas na década de 1960, antes de alçar uma carreira internacional. Vera Chaves Barcellos destacou um trabalho desse artista como um precedente das ações criativas em espaços públicos propostas por Julio Plaza no seu curso na capital gaúcha em 1971:

Gostaria de fazer referência a uma ação isolada, mas nem por isso menos interessante, que sucedeu em Porto Alegre em meados dos anos 1960. O artista Avatar Moraes, numa ação performática, utilizou um porco vivo lambuzado com graxa, e o soltou em pleno centro de Porto Alegre, na esquina da Rua Senhor dos Passos (próximo ao Instituto de Artes [da universidade federal]). O animal desceu a ladeira da Rua da Praia a toda velocidade. Em consequência da graxa, aos policiais da Brigada Militar (Polícia Militar no estado do Rio Grande do Sul) foi muito difícil agarrar e caçar o animal, o que criou uma situação hilariante e extremamente inusitada num ambiente urbano, evidentemente reprimido pela ditadura militar vigente na época. [...] Provavelmente, essa iniciativa de Avatar Moraes foi a primeira performance em espaço público realizada em Porto Alegre por um artista. (BARCELLOS, 2013, p. 59).

Anos mais tarde, em 1980, Moraes, já com uma carreira consolidada, ofereceu o curso teórico no ASTER. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, ele apresentou e justificou esse curso:

Quando sociólogos, antropólogos e psicólogos falam sobre arte, em geral deixam de lado seus instrumentos de trabalho, daí resultando o fato de que a absoluta maioria dos estudos sobre arte fica mais para o terreno da devoção do que o da ciência. Parece existir um consenso de que a arte tem “mistérios” que não se desvendam pela análise e de que por isso mesmo se trata de um assunto para especialistas – os historiadores e os críticos de arte. Essa respeitosa abstenção dos analistas deve-se à vigência, em todas as tendências do pensamento, do truismo segundo o qual a arte é uma instituição universal e eterna, um valor indiscutivelmente positivo, que deve ser exaltado antes que analisado. O objetivo do curso é expor e discutir a tese de que, pelo contrário, a arte – isto é, tanto o fato artístico concreto e atual, quanto a própria ideia de arte – é um produto das sociedades modernas, capitalistas e industriais. E que, corolariamente, trata-se de um fenômeno social passível de abordagem analítica. Pelo simples fato de situar-se fora da fé artística, esta tese pode despertar resistências subjetivas. Assim, em nome da produtividade do curso, o método de trabalho deve ser objetivo e neutro, procurando-se estabelecer clareza nos dados e definição nos conceitos. Toda a estrutura do curso é orientada por esse propósito. (MORAES *apud* SOCIOLOGIA, 1980, p. 44).

O rigor metodológico proposto por Moraes e a expectativa de que seu discurso gere “resistências subjetivas” são indicativos do perfil dos cursos teóricos oferecidos pelo ASTER:

a alta qualidade do debate promovido com argumentos sólidos e a abertura para o dissenso e para leituras contra-hegemônicas.

Ainda em 1980, no segundo semestre, foram oferecidos novos cursos teóricos no ASTER. Décio Pignatari apresentou uma segunda série de conferências, intitulada *Evolução e Revolução das Artes na Era Industrial*. Os quatro encontros que integraram essa série foram: *Revolução Industrial: a Crise do Artesanato*; *Meios de Reprodução e Artes das Atividades Primárias*; *Vanguarda, Ciência e Tecnologia*; e *O Pensamento Icônico na 2ª Revolução Industrial*. Fábio Magalhães – então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo – também ofereceu uma série de conferências. Ela foi composta de oito encontros e recebeu o título *Reflexões sobre a Crítica de Arte*. Já Walter Zanini ofertou o curso *Problemas de Arte no Brasil Contemporâneo*.

Analisando esse levantamento dos cursos teóricos oferecidos no ASTER, é possível identificar linhas gerais que orientaram essas atividades. Os seis cursos oferecidos por Zanini, por exemplo, mostram o interesse desse historiador pela arte brasileira e internacional do século XX. Ainda que Zanini tivesse uma sólida formação em História da Arte, o que permitia ministrar cursos sobre diversos períodos históricos – como ele fez em outros momentos da sua carreira –, na época do ASTER, ele já havia direcionado suas pesquisas para a Arte Moderna e a Arte Contemporânea. Além de ter passado os quinze anos anteriores ao ASTER dirigindo o MAC USP, museu focado nesses dois momentos da História da Arte, Zanini esteve escrevendo um estudo aprofundado desses temas durante grande parte da duração do ASTER. Trata-se de um capítulo de mais de trezentas páginas sobre a arte brasileira, dos precedentes da Semana de 1922 até as vertentes conceitualistas da década de 1980. Esse capítulo integrou o livro *História Geral da Arte no Brasil*.

Na programação de cursos teóricos do ASTER, também é notável que esses foram oferecidos basicamente por professores universitários, muitos dos quais colegas de Ferrari, Plaza, Silveira e Zanini na FAAP e/ou na USP, como Ana Mae Barbosa, Décio Pignatari e Raphael Buongiorno Netto. Entretanto, nem todos eram acadêmicos, como é o caso de Paulo Leminski. Quando às disciplinas de estudo, tem-se a preponderância da História da Arte, principalmente por meio dos cursos de Zanini, mas também dos cursos de Buongiorno Netto e Daisy Peccinini. Além dessa, outras disciplinas afins tiveram espaço nessa programação: Arte-educação, Crítica de Arte, Filosofia, Semiótica e Sociologia.

Ao que tudo indica, o caráter pouco burocrático do ASTER fez com que não fossem preservadas listas de presença, programas ou bibliografias adotadas nos cursos. Quanto às

informações obtidas por meio de entrevistas, os participantes guardaram mais recordações referentes ao ambiente intelectual do ASTER do que propriamente ao formato e ao conteúdo dos cursos. A exceção dessa escassez de informações ocorre nos cursos ministrados por Ana Mae Barbosa e nas conferências de Vilém Flusser. Nesses dois casos, foram encontrados registros aprofundados dos conteúdos ministrados, de modo que esses oferecem um brilho mais intenso para vislumbrar a Constelação ASTER.

3.1.1 Os cursos de Ana Mae Barbosa

Ana Mae Barbosa ofereceu três cursos no ASTER: *Educação e Artes Plásticas*, no primeiro semestre de 1979, *Arte e Educação*, no segundo semestre de 1979, e *Arte-educação*, no primeiro semestre de 1980. A biografia dessa professora confunde-se com a História do Ensino de Arte no Brasil, uma vez que ela foi pioneira nesse campo de pesquisa entre os brasileiros. Os cursos que ministrou no ASTER marcam os princípios da formação de professores de Arte com um sólido conhecimento metodológico. Desse modo, faz-se necessário apontar alguns episódios da vida de Barbosa e da História do Ensino de Arte no Brasil para compreender as suas concepções de Educação e a relevância dos cursos que ela ministrou nesse centro de estudos.

Nascida no Rio de Janeiro, Barbosa foi morar em Recife ainda na infância. Na capital pernambucana, cresceu e iniciou seus estudos no ensino superior. A princípio, ela não desejava tornar-se professora, mas por pressão da sua família – que considerava o magistério como uma das poucas profissões adequadas para uma mulher – formou-se no Curso Normal¹⁰⁶ e foi fazer um curso preparatório para um concurso de professora primária. Nesse curso preparatório, teve aulas com Paulo Freire, que se tornou referência central no pensamento de Barbosa. Ela recordou:

A primeira aula foi dada por Paulo Freire que simplesmente pediu que escrevêssemos um texto explicando por que queríamos ser professores. Meu texto foi o inverso: procurei explicar por que não queria ser professora. Paulo Freire me chamou então para uma conversa individual e me convenceu de que educação não era o que eu tinha tido: era outra coisa que procuraríamos descobrir durante o curso. Descobri, sim, que educação é uma constante descoberta de si, dos outros, do mundo. (BARBOSA, 1990, p. 9-10, grifo da autora).

Embora pontual, esse excerto revela o desejo – exitoso – de Barbosa de praticar uma educação fundamentada na constante transformação dos sujeitos e do mundo, elemento

¹⁰⁶ O Curso Normal era oferecido no nível secundário, atual ensino médio, para a formação de professores do primário, atual ensino fundamental.

essencial nas teorias da autora. Seguindo a intervenção de Paulo Freire, Barbosa continuou no caminho da educação. Na segunda metade da década de 1950 e na primeira metade da seguinte, teve múltiplas e amplas experiências como educadora em Recife e, posteriormente, em Brasília.

Em 1966, finalmente mudou-se para São Paulo, onde continuou seu trabalho em sala de aula. Poucos anos depois, começou um processo de aprofundamento no estudo do Ensino de Arte:

Em 1968, organizei, com quatro professores, a Escolinha de Arte de São Paulo. Ali, iniciamos um trabalho baseado na investigação sistemática da expressão da criança. Terminou o meu período de fé na Arte-Educação e se iniciava o período de verificação teórica e de investigação prática. [...] A função mais importante da Escolinha de Arte de São Paulo foi a formação de professores feita em cursos e estágios. (BARBOSA, 1990, p. 15).

A Escolinha de Arte de São Paulo, bem como outras iniciativas às quais ela esteve conectada, como o Movimento Escolinha de Arte (MEA)¹⁰⁷, é um tema amplo e marcante para os primeiros tempos da formação de professores de Arte no Brasil¹⁰⁸. Para efeito desta pesquisa, destaca-se o aprofundamento de Barbosa no estudo do Ensino de Arte e a experiência que ela adquiriu na formação de professores. Além disso, a Escolinha de Arte de São Paulo guardou certas semelhanças com o ASTER, como a abertura para a experimentação, a estrutura horizontal, a dificuldade de financiamento via pagamento de mensalidades e uma relação com a universidade de independência financeira e burocrática, aliada à intensa conexão com a comunidade universitária. Em texto de 1978, Barbosa comentou essas dificuldades financeiras e a ligação da Escolinha com o professorado da USP e com os poetas concretos:

A Escolinha de Arte de São Paulo sobreviveu por três anos graças à colaboração de um grupo de professores da Universidade de São Paulo e do grupo de poesia concreta, que organizaram cursos e ministraram aulas gratuitamente, na tentativa de resolver os problemas financeiros da Escolinha. (BARBOSA, 1978, p. 60).

Assim, em 1971, a Escolinha de Arte de São Paulo encerrou suas atividades, encontrando dificuldades e colaboradores semelhantes aos que o ASTER teria dez anos depois. Encerrado o ciclo dessa escolinha, Barbosa passou para uma nova etapa da sua vida profissional. Ela buscava cursar pós-graduação em Ensino de Arte, mas não encontrou cursos

107 A Escolinha de Arte do Brasil foi criada no Rio de Janeiro em 1948. Tamanha foi a sua repercussão que, já na década de 1950, começaram a surgir iniciativas similares em outros estados brasileiros, como: Escolinha de Cachoeiro do Itapemirim (ES), Escolinha de Arte do Círculo Militar de Porto Alegre (RS), Escolinha de Arte da Bahia (BA) e Escolinha de Arte do Recife (PE). No final da década de 1970, o então chamado Movimento Escolinha de Arte já reunia mais de uma centena de escolinhas. Eram iniciativas independentes dos sistemas educacionais públicos, que pretendiam educar através da arte (LIMA, 2019).

108 Sobre a Escolinha de Arte de São Paulo, ver Lima (2014).

no Brasil, de modo que, entre 1972 e 1974, fez mestrado no Southern Connecticut State College, nos EUA.

O início da década de 1970 foi fundamental para a consolidação do Ensino de Arte nas escolas brasileiras e, conseqüentemente, para o reconhecimento desse campo de estudo nas universidades. Segundo a autora, quando ela chegou a São Paulo, na década de 1960, “Arte-Educação era assunto absolutamente desprestigiado e desconhecido na Universidade de São Paulo” (BARBOSA, 1990, p. 14-15). Com a virada da década, esse tema começou a ganhar visibilidade. Foi nesse contexto de transformação que Barbosa começou a lecionar na ECA USP. Em 1971, como professora voluntária e, em 1974, como professora regular (BARBOSA, 1990), permanecendo até aposentar-se. Em entrevista, ela sintetizou as transformações em curso nos seus primeiros anos da USP:

Estava tudo muito no começo. A obrigatoriedade da Educação Artística [no ensino básico] foi criada em 1971 e os currículos mínimos teriam que começar em 1973. Curiosamente, a ECA, que era novíssima na época, teve que se adaptar. O curso de Artes Plásticas foi criado em 1969, mas em 1973 teve que se adaptar ao currículo mínimo de Educação Artística, senão não eram reconhecidos. Aí passou a ser licenciatura, o que era um grande problema porque o pessoal entrava em licenciatura pensando que era um curso para formar artistas. Uma das pessoas que mais lutou para que houvesse um curso de bacharelado fui eu, porque eu detestava essa história de ver aluno obrigado a frequentar as minhas disciplinas, mas odiando. Era um desprezo tão grande pela área de ensino – até hoje é. Eles diziam: “imagina que eu vou ser professor, de maneira nenhuma!”. É curioso que, para poder atendê-los, eu fui aproximando cada vez mais a Arte-educação da Arte, e não da Pedagogia. Eu até briguei porque não quis que as disciplinas de Arte-educação fossem para a Faculdade de Educação. Todas as disciplinas pedagógicas eram dadas lá, mas eu briguei para que essas continuassem a ser dadas na ECA para ver se elas teriam menos rejeição pelos alunos¹⁰⁹.

Assim, Barbosa estabeleceu-se como uma figura referencial no estudo do Ensino de Arte na USP e no Brasil. Foi justamente como docente na ECA USP que ela se aproximou dos membros responsáveis pelo ASTER, especialmente Walter Zanini. Ela também lecionou na FAAP, entre 1973 e 1976, mas nos cursos de Relações Internacionais e Publicidade e Propaganda, de modo que não convivia com esses colegas das artes na FAAP¹¹⁰.

Em seguida, Barbosa mais uma vez recorreu a universidades estadunidenses para poder aprofundar seus estudos sobre Ensino de Arte, uma vez que essa área ainda era incipiente no Brasil. Ao longo de 1977, ela cursou todos os créditos necessários para o doutorado em Educação na Boston University. Durante o seu doutorado, ela focou seus estudos na obra de

109 Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

110 *Ibid.*

John Dewey¹¹¹ e nas suas ressonâncias na educação brasileira. O interesse da pesquisadora pela obra desse intelectual estadunidense do século XIX foi despertado por Paulo Freire, quando Barbosa e Freire trabalhavam juntos em Recife (BARBOSA, 2015). Precocemente, em 1978, Barbosa retornou a Boston para a conclusão desse doutorado e, num período de dois meses, ministrou duas palestras: “uma, no curso de Pós-Graduação de Arte-Educação da própria Boston University, sobre Contextualismo e Essencialismo no Ensino de Arte e, outra, sobre Arte-Educação no Brasil, para os professores secundários de Newton” (BARBOSA, 1990, p. 20). No final desse mesmo ano, Barbosa publicou o livro *Arte Educação no Brasil: das Origens ao Modernismo*, primeiro estudo sistemático sobre a História do Ensino de Arte no Brasil.

Ao longo de 1979, publicou textos e ministrou cursos no Brasil e nos EUA. Em fevereiro e março de 1980, Barbosa fez um curso sobre Arte-educação e o sistema de ensino inglês. Acerca dessa experiência, afirmou: “Visitei os programas de graduação e pós-graduação das principais universidades inglesas e alguns cursos de aperfeiçoamento de professores, além de escolas primárias e secundárias” (BARBOSA, 1990, p. 21).

Foi nessa conjuntura de intenso trabalho e estudo que Ana Mae Barbosa ministrou os cursos do ASTER. Embora a obrigatoriedade do ensino de Arte nas escolas já estivesse em vigor há alguns anos, permanecia a demanda por uma formação sólida de profissionais para atuar nessa área. Barbosa já dispunha de larga experiência tanto no ensino de Arte como na formação de professores e ainda trazia uma rara formação em doutorado nesse campo, além do intenso contato com o debate internacional acerca desse tema. Desse modo, não surpreende que seus cursos no ASTER tenham constituído espaços aglutinadores de estudantes e professores que constituiriam o campo de estudo do Ensino de Arte no país. Barbosa recordou:

Não havia ainda mestrado e doutorado em Arte-educação na ECA. Muitas pessoas que fizeram os cursos que ministrei no ASTER terminaram fazendo mestrado e doutorado na primeira turma da ECA. Teve até uma aluna destacadíssima, Maria Lúcia Torales, que fez a ASTER e depois conseguiu fazer pesquisa comigo na ECA por uma brecha no estatuto daquela época, que permitia fazer pesquisa sem ser da pós-graduação. Ela fez pesquisa comigo e depois entrou na primeira turma do mestrado¹¹².

O interesse pelos cursos de Barbosa também se justifica pelo fato de que a Arte-educação não era satisfatoriamente contemplada nos cursos de graduação. No texto *Os*

111 John Dewey (Burlington, 1859 – Nova Iorque, 1952) foi um filósofo estadunidense que se dedicou ao estudo da educação. Em sua vasta teoria sobre Educação, o autor defendeu preceitos como o protagonismo do estudante, a articulação entre teoria e prática e a defesa dos valores democráticos dentro e fora da escola. Suas propostas tiveram grande repercussão no Brasil por meio de figuras como Anísio Teixeira e Paulo Freire.

112 Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

equivocos do Brasil, de 1978, a autora examinou a formação de professores de Arte no Brasil e, sobre a então vigente estrutura dos cursos de licenciatura em Educação Artística, afirmou:

As disciplinas da área de concentração pedagógica são limitadas a um curso de Psicologia, um curso de Didática Geral, e outro, que, apesar do nome pomposo de Estrutura e Funcionamento do Ensino, quase sempre se limita à informação sobre legislação educacional [...].

Estes cursos da área pedagógica quase nunca são ministrados tendo-se em vista uma abordagem diretamente relacionada com problemas do ensino da arte ou com o desenvolvimento da criança através da arte. Não há absolutamente nenhuma preocupação com uma teoria da arte-educação no currículo. A única disciplina especificamente relacionada com arte-educação é a tal Prática de Ensino de Educação Artística, na qual os professores em geral se limitam somente a levar os alunos à observação de classes de Arte, em escola de primeiro grau. (BARBOSA, 1978, p. 60).

Os cursos de Barbosa no ASTER vieram suprir parte dessa lacuna, conforme se pôde observar na breve ementa dos seus dois primeiros cursos. O primeiro deles, *Educação e Artes Plásticas*, apresentou um embasamento teórico dos princípios do Ensino de Arte e o segundo, *Arte e Educação*, analisou a situação contemporânea do Ensino de Arte no Brasil, considerando seu histórico. Quanto ao terceiro curso, a ementa não foi localizada, mas o título *Arte-educação* indica que se trata de um desdobramento dos anteriores, já utilizando o termo Arte-educação em substituição da Educação Artística.

Recordando seu primeiro curso no ASTER, Barbosa enfatizou, em uma perspectiva freireana, a importância desse evento não somente para os estudantes, mas também para a educadora:

Eu havia publicado o meu primeiro livro: *Teoria e Prática da Educação Artística* [1975] e todos os alunos do primeiro curso leram esse livro. Eles fizeram críticas que eu depois tentei corrigir em tudo o que eu escrevo. Eu lembro que um deles disse “você usa adjetivos demais, atrapalha a narrativa” e eu até hoje sou assim: não bota magnífico nisso, não bota excelente nisso... fico me policiando contra os adjetivos¹¹³.

A escolha da educadora por utilizar o próprio livro como bibliografia reflete como, naquele momento, existia uma carência de textos dessa área traduzidos para a língua portuguesa. Ainda segundo ela, “no Brasil, a gente quase não tinha bibliografia. O primeiro livro de Arte-educação foi o meu, de 1979. Mas o pessoal dos meus cursos da ASTER era muito bem preparado”¹¹⁴. Os estudantes de um dos cursos de Barbosa no ASTER traduziram do inglês o texto *Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças*, de Brent Wilson e Marjorie Wilson. Nele, os professores universitários estadunidenses apresentam pesquisas que refutam a ideia de que as crianças nascem com impulsos criativos que devem florescer puros, sem uma orientação direta do educador. Eles concluem que a atuação do professor ampliando

113 Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

114 *Ibid.*

o repertório visual das crianças ou propondo exercícios de cópia de desenhos não estaria maculando, mas aumentando o potencial criativo das crianças por meio do desenho (WILSON, B.; WILSON, M., 2002). A pertinência dessa fonte é afirmada pelo fato de que a tradução feita pelos alunos do ASTER foi publicada mais de uma vez em meios acadêmicos.

Outro ponto destacado por Barbosa, ao recordar as suas experiências no ASTER, foi a liberdade concedida aos professores:

A ASTER foi uma experiência de elite intelectual. Não estou falando de elite econômica, mas de elite intelectual. Podia-se fazer na ASTER o que não cabia fazer na universidade. Por exemplo: a interação era maior entre os professores. Eu comecei a trabalhar com análise de vídeo na arte-educação na ASTER e não na universidade. Na época, eu trabalhava muito com os professores a leitura de imagem, de obra de arte etc. Por a ASTER estar muito voltada para o vídeo, me deu a ousadia de começar a trabalhar com análise de vídeo. Eu achava muito chato aqueles vídeos mais monológicos, como alguns do Andy Warhol, e eu procurava outro tipo de vídeo, mais voltado para o cotidiano, para o político. Então, comecei a trabalhar com leitura de vídeo com os alunos da ASTER. Eles não produziam vídeo, mas o fato de a ASTER ter um estúdio contribuiu, de estar junto, de estar perto, eu achava importantíssimo. Eu concordo com o [Lev] Vygotsky quando ele diz que a aprendizagem é principalmente social, é contaminadora no grupo. Por isso comecei lá e não na ECA. Na ECA, nós [professores] tínhamos um programa, currículo mínimo a seguir. Na ASTER não, eram cursos livres. Ia quem queria, quem gostava, quem precisava¹¹⁵.

A autora fez referência às atividades do estúdio de vídeo criado por Renata Padovan e Roberto Sandoval, reafirmando a permeabilidade entre as diversas atividades do ASTER, inclusive desse estúdio que não fazia parte oficialmente desse centro de estudos. Barbosa lembrou ainda que os vídeos analisados nas suas aulas não eram os mesmos produzidos no ASTER, eram vídeos de artistas estadunidenses com os quais ela havia tido contato durante suas viagens para fazer a pós-graduação.

Em setembro de 1980, poucos meses após Ana Mae Barbosa ministrar o seu terceiro e último curso no ASTER, foi realizada a *Semana de Arte e Ensino* na ECA USP, com a participação dessa educadora na organização. Esse evento, que marcou a História do Ensino de Arte no Brasil, reuniu aproximadamente 2500 pessoas para discutir e deliberar sobre propostas para o Ensino de Arte, especialmente para São Paulo. A relevância do evento foi demonstrada pelos seus principais convidados. A palestra de abertura foi realizada por Paulo Freire, que retornava ao Brasil após anos de exílio. Também palestraram nomes de destaque nos campos da Educação e da Arte, como Aloísio Magalhães, Aracy Amaral, Noêmia Varela e Walter Zanini (BREDARIOLLI, 2009; ZANELATO, 2017). Segundo Barbosa, “foi o primeiro encontro

¹¹⁵ Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

nacional de arte-educadores promovido por uma universidade brasileira” (BARBOSA, 1990, p. 21).

Os então estudantes Tadeu Jungle e Walter Silveira foram convidados por Ana Mae Barbosa para realizar um curso de produção de TV para os professores participantes dessa semana. Segundo Silveira:

A Semana de Arte e Ensino tinha ateliês com cursos práticos. O Roberto Sandoval fez o ateliê de videoarte e o Tadeu [Jungle] e eu promovemos o ateliê de TV. Nós já dissociávamos TV e videoarte. Fizemos um laboratório de televisão com os arte-educadores. Já tínhamos começado o projeto TVDO dentro da ECA. Uma das nossas premissas era pensar a coisa com a coisa. Então era pensar o que é o programa de televisão fazendo um programa de televisão. Durante aquela semana nós produzíamos um programa de televisão dentro dos estúdios falando como era produzir um programa de televisão. Era totalmente metalinguagem. Foi fantástico! Tinham uns dez alunos. O curso era dado dentro do estúdio com as câmeras gravando. No terceiro dia, deu uma pane no equipamento da ECA e aí nós pegamos o equipamento portátil do MAC e saímos gravando e perguntamos para a Ana Mae o que fazer. [...] No final do ateliê, foi exibido esse programa¹¹⁶.

Esse evento marcou Jungle e Silveira, tornando-se fundamental para a consolidação do grupo TVDO, conforme descreveu Paulo Priolli, um dos integrantes desse grupo:

O grupo [TVDO] é formado em setembro de 1980 por um estudante de Cinema (Paulo Priolli) e três de Televisão (Tadeu Jungle, Walter Silveira e Ney Marcondes) – todos da Escola de Comunicações e Artes da USP –, durante a realização da Semana de Arte e Ensino organizada pela professora Ana Mae Barbosa e no qual coordenaram o Ateliê de TV com estudantes de várias regiões do Brasil inteiro. A coordenação do ateliê resulta em um vídeo feito de forma coletiva com os participantes, chamado *Semana de Arte e Ensino*. Esse vídeo origina o formato sob o qual trabalhará a partir daí o grupo que ficou conhecido entre seus membros como “TVTudo”. (PRIOLLI, 2013, não paginado).

Além da organização da *Semana de Arte e Ensino*, ainda em 1980, Ana Mae Barbosa finalizou a redação de um capítulo sobre o Ensino de Arte no Brasil para o livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Zanini (BARBOSA, 1990). Nesse capítulo, ela abordou a História do Ensino de Arte no Brasil, estabelecendo uma conexão com a História da Arte.

3.1.2 As conferências de Vilém Flusser

Em agosto de 1979, foi realizada uma série de conferências ministradas por Vilém Flusser, no ASTER. Esse professor e filósofo nasceu em Praga, atual capital da República Checa, em 1920. Embora tenha começado sua formação nessa cidade, Flusser, de família judia, foi obrigado a abandonar sua cidade natal em 1939 devido à invasão nazista. Após um breve período no Reino Unido, ainda em 1940, instalou-se no Brasil. Seguiram-se décadas de intenso

¹¹⁶ Videochamada com Walter Silveira realizada pelo autor, em 26 jun. 2020.

estudo e produção intelectual que fizeram de Flusser uma referência de alcance internacional no campo da Filosofia. Embora não se considerasse um crítico de arte, também teve importante participação no campo artístico. Para efeito desta pesquisa, podem-se destacar as suas contribuições na organização da *XII Bienal de São Paulo*, em 1973, e a realização de cursos para professores de Arte na Escolinha de Arte de São Paulo.

Assim, quando ministrou as conferências no ASTER, Flusser já tinha uma idade mais avançada e uma carreira acadêmica mais consolidada do que a maioria dos demais professores. No cartaz de divulgação desses eventos, ele foi apresentado como:

um sujeito interessado em fenômenos de comunicação do ponto de vista formal e filosófico e que também trabalha atualmente na França com o “Conselho da Europa” (Org. Cultural do Mercado Comum), com várias casas de cultura, como o “Instituto do Meio Ambiente” (do Min. de Cultura Francês), a Escola de Sociologia Interrogativa de Paris e com a Universidade Aix-Marseille. (ASTER, 1979c, não paginado).

O conjunto de conferências ministrado por Vilém Flusser recebeu o nome de *Aspectos da Sociedade Pós-industrial* e, diferente dos demais cursos do ASTER, teve um cartaz de divulgação com um texto detalhado sobre o conteúdo e o formato dessas conferências. Nesse documento, o evento recebeu o subtítulo: “exposição e provocação para o diálogo”. Ele ocorreu durante quatro dias seguidos, cada um planejado para ter “uma exposição de mais ou menos 50 minutos, após a qual os presentes, devidamente provocados, estão desafiados para um diálogo sem limites de tempo” (ASTER, 1979c, não paginado). Assim, quanto ao formato, evidenciase o desejo da construção de um espaço de diálogo e não de transmissão unilateral.

Outro aspecto importante revelado na divulgação desse evento é o seu caráter essencialmente multidisciplinar, característica marcante da trajetória de Flusser. Ao elencar os principais autores utilizados para elaborar essas conferências, Flusser apresentou muitos nomes da Filosofia, mas também da Psicologia, da Sociologia e de outras áreas. Os nomes citados são: Abraham Moles, Edmund Husserl, Ernst Cassirer, Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Ludwig Wittgenstein, Susan Sontag e Wilhelm Reich.

Ainda segundo o cartaz do evento, o tema de cada um dos encontros seria: *Small is beautiful*¹¹⁷ (crescimento negativo); *Less is small*¹¹⁸ (implosão); Espaço privado e espaço público na cidade pós-industrial; e Encolhimento da soberania. O impresso ainda sintetizou: “Enfim, Flusser vai procurar analisar e debater os aspectos que se consideram fundamentais como razões para a perda de fé no progresso” (ASTER, 1979c, não paginado). Segundo o

117 “Pequeno é belo”.

118 “Menos é pequeno”.

argumento que Flusser (1979) desenvolveu no evento, a sociedade estaria vivendo um esgotamento da estrutura social e da crença no progresso estabelecidos pela Revolução Industrial. Desse modo, a Sociedade Pós-industrial nascente – relacionada à Pós-Modernidade, conceito central na obra desse filósofo – estaria caracterizada por profundas transformações no tecido social. Essa reestruturação da sociedade já estaria em curso e seria perceptível em elementos como:

- Uma tendência à produção de objetos cada vez menores, assunto dos dois primeiros encontros no ASTER;
- A inversão de valores entre o mundo do trabalho – a indústria – e o lazer – a escola –, de modo que a escola deixaria de moldar a vida, mas a vida moldaria a escola;
- A tendência à substituição de gigantes aparelhos políticos e sociais por entidades regionalizadas e mais humanas;
- A emergência de novos formatos de famílias, não necessariamente monógamas.
- Na Arte, a substituição do conceito de original por protótipo e do conceito de obra por evento.

Parte desses itens é mais bem explicada em um artigo publicado por Flusser no jornal O Estado de São Paulo, em janeiro de 1980. O autor dedicou esse texto a explicar a sua concepção de Sociedade Pós-industrial e os possíveis desdobramentos dessa estrutura. Flusser fez um diagnóstico de que a sociedade estava vivendo uma profunda transformação resultante de rupturas nos modelos estabelecidos na já superada Sociedade Industrial. Para analisar esse objeto, ele estabeleceu três grandes grupos de modelos que, conectados, organizam o tecido social: os modelos do conhecimento, os modelos da experiência e os modelos do comportamento. Quando os modelos do conhecimento mudam, geram uma crise científica que a sociedade percebe como progresso. Quando os modelos da experiência mudam, geram uma crise artística que, apesar da sua importância, dificilmente é percebida conscientemente pela sociedade. Quando os modelos do comportamento mudam, geram uma crise político-social que a sociedade vivencia como catástrofe.

Flusser afirmou que esses três grupos de modelos podem passar gerações sem sofrerem transformações significativas, e que a transformação isolada de cada um deles é ordinária. Entretanto, o autor particularizou a então situação atual, considerando que a sociedade estava passando por uma transformação nesses três grupos, modificando simultaneamente a Ciência, a Arte e a Política. Essa crise seria a raiz da Sociedade Pós-industrial.

Uma das principais manifestações dessas reconfigurações seria o que a sociedade vivenciaria por um nítido “encolhimento geral”, perceptível em determinados grupos de objetos, mas também em ideias, valores e teorias. As imensas dimensões, materiais e imateriais, seriam a essência da Sociedade Industrial: “seu gigantismo desumano, sua desmesura” (FLUSSER, 1980, p. 7). Como superação dessa estrutura, ocorreria um processo de apequenamento. Segundo o autor:

O encolhimento geral dos modelos é observável em todos os campos. Na astronomia, o modelo newtoniano de um mundo infinito e eterno cede a modelos de espaço-tempo finito e curvo em bolsas de gravidade. Em física, o interesse se concentra sobre fenômenos de mais em mais efêmeros e ínfimos. A dita “revolução biológica” se dá ao nível molecular dos organismos vivos. A psicologia passa a estudar os mini-comportamentos, os ditos “actomas”. Em política, são os grupinhos e bandinhos (as facções do terrorismo, as seitas religiosas, os grupos “piloto” ou os de pressão) que preenchem o papel outrora exercido pelos movimentos de massa, e os regionalismos do tipo basco e flamengo substituem fenômenos como a grande revolução ou a grande Alemanha de antes da guerra. Em arte, tendências do tipo “minimal art”, “happening” e composições dodecafonais mínimas articulam a nova sensibilidade. “Slogans” como “think small”, “small is beautiful” e “less is more” caracterizam o futuro imediato. (FLUSSER, 1980, p. 6).

Com essas transformações de encolhimento estruturantes da Sociedade Pós-industrial, a produção deixaria de ser realizada em grandes unidades para ser cada vez mais caseira, promovendo uma reaproximação do artesanato. Desse modo, o trabalhador sairia da posição de operário, que é basicamente uma energia submetida a uma ideia imposta, e retornaria à posição de artesão, que realiza com as mãos o impulso criativo resultante da sua própria ideia. Ocorreria uma retomada do trabalho nas dimensões humanas, abandonando as imensas dimensões típicas da Sociedade Industrial que, de tão complexas, não são alcançadas pela compreensão de apenas um indivíduo. Essa nova forma de produção artesanal se diferenciaria do artesanato pré-industrial por utilizar-se de novas tecnologias resultantes, entre outras, da dita “revolução dos chips”. Flusser chegou a imaginar como isso poderia ocorrer em todas as casas:

um armário em todo porão (como há atualmente um carro em toda garagem e uma TV em toda sala), armário esse que contenha toda uma série de instrumentos [...]: um para trabalhar tecido, outro para vidro, outro para metal e assim por diante. Quem tiver imaginado tal coisa (a qual é desde já tecnicamente viável) terá imaginado a sociedade pós-industrial: a dos liliputianos¹¹⁹.

A produção pós-industrial será caseira: baseada sobre minimodelos contidos em minimemórias de mini-instrumentos, e armazenados em armários no espaço privado do produtor-consumidor do produto. (FLUSSER, 1980, p. 7).

Nessa estrutura imaginada por Flusser, cada indivíduo – ou cada família – produziria seus próprios bens, como vestimentas e automóveis, na sua casa, de modo que o ambiente

119 O autor escreveu “liliputianos” fazendo referência ao romance *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, em que a ilha de Liliput é habitada por pessoas de baixíssima estatura.

doméstico seria a nova unidade econômica básica e os antes operários seriam agora “produtores-consumidores”.

Essa mudança não se concretizou, ao menos não plenamente, assim como grande parte das previsões feitas por Flusser nesses dois textos: o de divulgação do curso no ASTER e o artigo apresentando a Sociedade Pós-industrial. Os bens de consumo não passaram a ser produzidos majoritariamente na casa dos consumidores. Entretanto, é notável como, na virada da década de 1970 para 1980, Flusser já foi capaz de identificar questões que tiveram centralidade no ambiente acadêmico nos anos seguintes. A substituição dos “gigantes aparelhos políticos e sociais” e das metanarrativas por organizações e pautas locais tornou-se um dos pontos basilares no debate acerca da Pós-modernidade. Vale lembrar que o célebre ensaio *O Fim da História*, de Francis Fukuyama, foi publicado somente em 1989. Além desse, elementos como a emergência de novas configurações de família, a descentralização dos espaços de produção e as fronteiras entre o espaço público e o espaço privado também ganharam relevo nos anos seguintes.

Nas considerações sobre as transformações na esfera artística, Flusser foi preciso ao captar as reconfigurações operadas pela Arte Contemporânea. A substituição da noção de original por protótipo e de obra por evento marca um debate acerca das noções de autoria, originalidade e efemeridade, que remonta às experiências de Marcel Duchamp no início do século XX, mas que ainda encontrava relativa resistência no meio artístico brasileiro. Essa objeção é perceptível, por exemplo, em um segmento importante desse meio que, ao longo da década de 1980, construiu uma retórica de refluxos das experiências conceitualistas em detrimento de nova pintura trazida pela chamada Geração 80 (BASBAUM, 1988).

3.2 História Geral da Arte no Brasil

Nas entrevistas realizadas com professores, monitores e estudantes do ASTER para esta pesquisa, foi quase regra associar a presença de Walter Zanini nesse centro de estudos com a organização do livro *História Geral da Arte no Brasil*. Na fala dos entrevistados, a recordação de Zanini frequentemente veio acompanhada de elogios ao seu profissionalismo e da lembrança de ele estava no seu escritório no ASTER trabalhando na organização dessa publicação. Ao longo de quinze capítulos, cada um escrito por uma autoridade no assunto, o *História Geral da Arte no Brasil* conta a história da arte brasileira das suas raízes pré-coloniais até o período em

que a obra foi escrita. As suas 1118 páginas e 1462 ilustrações reunidas em dois volumes (**Figura 56**) marcam definitivamente a Historiografia da Arte Brasileira.

Figura 56 – Cartaz de divulgação do *História Geral da Arte no Brasil*

Fonte: arquivo Cacilda Teixeira da Costa.

De fato, Zanini alugou uma pequena sala no ASTER para utilizar como escritório, onde – auxiliado por uma equipe – organizou a mais significativa publicação panorâmica da História da Arte Brasileira. Entretanto, a proximidade desse projeto com o ASTER não se deve à localização em comum – que é mais sintomática do que causal – mas a um mesmo pensamento articulado por Zanini e partilhado com as figuras que o fundaram.

O senso de responsabilidade com a construção do campo artístico brasileiro é uma constante na carreira de Zanini, seja como professor pioneiro no ensino da História da Arte na USP, como construtor do MAC USP ou como fundador de um espaço de articulação, como a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Tanto nessa publicação como nos cursos do ASTER, nota-se que essa responsabilidade fez com que o trabalho criterioso na formação em História da Arte preponderasse sobre demandas pontuais e individuais.

Associada a essa característica mais ampla está a importância dada ao Ensino de Arte como campo do conhecimento articulado à prática artística, de modo que ele teve presença significativa na programação do ASTER e um capítulo exclusivamente dedicado à sua história no livro em questão.

A relação dialética, mas não conflituosa, entre tradição e experimentação artística que marcou o ASTER também apareceu de certa forma no *História Geral da Arte do Brasil*. Analisando a publicação como um todo, percebe-se que, ao conceber os diversos capítulos, Zanini não priorizou reafirmar os cânones já estabelecidos – como o Barroco e as primeiras gerações do Modernismo – ou lançar luz sobre as experiências mais recentes da Arte Contemporânea, mas propôs uma estrutura em que esses coabitam o texto de modo complementar. Têm-se então um livro em que, por exemplo, a ênfase dada à obra de Antônio Francisco Lisboa não parece incompatível com a ênfase dada às, então, tenras criações em videoarte.

Outras características do pensamento e da prática de Zanini que se manifestaram na organização desse livro são a crença no trabalho colaborativo associado à liberdade criativa e ao rigor intelectual. A estratégia adotada para garantir uma pluralidade de leituras sobre o campo artístico parece ter sido a mesma no ASTER e no *História Geral da Arte no Brasil*: convidar personalidades com sólida formação e conceder a elas liberdade para trabalhar a partir das suas convicções.

3.2.1 Origens e estrutura

O impulso inicial do projeto do livro *História Geral da Arte do Brasil* remonta à trajetória de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque. Muito antes da organização da publicação, elas foram alunas de Zanini na FAAP. Desse convívio, resultou o convite para que elas fossem estagiárias no MAC USP, então dirigido pelo professor. Costa recordou que “Zanini gostou do nosso entusiasmo e começou a nos dar mais trabalhos”¹²⁰. Assim, elas tornaram-se parte da rede de colaboradores desse museu, coordenando o Setor de Vídeo do MAC USP, desde a sua criação, em 1976, até o encerramento da gestão de Zanini em 1978. Esse setor, desenvolvido com base no equipamento de vídeo portátil adquirido pelo MAC USP, foi o núcleo pioneiro da videoarte em São Paulo, disponibilizando aos artistas essa tecnologia então de difícil acesso no Brasil. Saboya lembrou: “nós convidávamos os artistas para trabalhar com o equipamento do MAC, eles topavam, e começavam a usar. Muitos nunca tinham feito videoarte. No Espaço B, uma sala no MAC, nós exibíamos os vídeos”¹²¹.

Com o encerramento da gestão de Zanini no MAC USP, Costa e Saboya também se afastaram desse museu. Em seguida, Costa mudou-se para o Rio de Janeiro por questões ligadas à vida profissional de seu esposo. Tentando restabelecer suas atividades no campo artístico, Costa teve a ideia de organizar um livro, segundo afirmou:

Eu tinha contato com algumas pessoas que poderiam patrocinar livros de Arte e daí eu conversei com Zanini se ele tinha interesse de fazer um projeto para um grande banqueiro da época chamado Walther Moreira Salles, que costumava fazer livros para dar de presente no final do ano. Eram brindes. Zanini topou fazer. Ele fez um pequeno projeto, coisa de três folhas, e o Walther Moreira Salles aceitou. Então, nós começamos a estruturar o livro¹²².

Assim, o projeto do livro *História Geral da Arte no Brasil* foi financiado pelo Instituto Walther Moreira Salles e, nas suas últimas etapas, pela Fundação Djalma Guimarães, vinculada à Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração. Tanto esse instituto como essa companhia pertenciam à família Moreira Salles. Embora um dos objetivos de Walther Moreira Salles para o projeto do livro fosse criar um presente de final de ano para o seu círculo social, certamente não fora isso que atraiu Costa e Zanini. Tratava-se da oportunidade de estruturar uma publicação

120 Entrevista com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque realizada pelo autor, em 15 ago. 2019, em São Paulo.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

dispondo de uma equipe, e de tempo e condições de trabalho adequados. Assim, começaram a delinear qual seria a publicação que gostariam de criar, segundo Costa:

entre as diversas ideias que nos ocorreram, uma das mais atraentes era a realização de um livro-texto didático, para estudantes em vias de ingressar nas universidades. Outra, seria escrever uma história da arte no Brasil para crianças e adolescentes, ou organizar uma coleção de monografias sobre os principais artistas brasileiros. Entretanto, depois de uma reflexão e consultas, o desejo de atender a um público mais vasto prevaleceu. (COSTA, C., 1983, p. 1).

As ideias de escrever um livro didático para estudantes que ingressariam na universidade e de escrever um livro para crianças e adolescentes demonstram a preocupação constante de Walter Zanini com a formação do público e com o estabelecimento de um diálogo para além dos especialistas. Frente ao MAC USP, por exemplo, desde o princípio da sua gestão, Zanini organizou exposições itinerantes do acervo desse museu, que foram realizadas em diversos estados do país, e não somente nas capitais, mas também em cidades menores em que o acesso a obras dessa envergadura era limitado. Analisando esse programa de mostras itinerantes, Cristina Freire identificou um “teor iluminista, de acesso ao conhecimento e à cultura a todos” (FREIRE, C., 2013c, p. 62). Ligado a essas iniciativas esteve o projeto do *Trem de Arte*, que não chegou a ser realizado. Tratava-se de um vagão de trem que, a partir das adaptações concebidas pela arquiteta Lina Bo Bardi, seria transformado em uma galeria de arte que poderia circular exposições do MAC USP por meio da malha ferroviária.

Esse “caráter iluminista” das iniciativas de Zanini, exemplificado nas exposições itinerantes e no *Trem de Arte*, também apareceu na concepção do livro. Embora as propostas de criar um material para o público infantil, juvenil ou pré-universitário não tenham prevalecido, a vocação do projeto de ampliar o acesso à arte permaneceu e manifestou-se já no plano preliminar desse livro. Nesse documento, Zanini justificou a urgência de uma ampla publicação que oferecesse uma visão panorâmica, mas com rigor intelectual, da História da Arte Brasileira:

A edição de um livro de História da Arte Brasileira, destinada ao público jovem, supre uma lacuna específica no quadro da historiografia artística do país. Como sabemos, raros são os aspectos da nossa história da arte que foram estudados e veiculados através de publicações que os tornem acessíveis ao público interessado e especialmente aos estudantes. Nas nossas livrarias é fato corrente a desproporção e o contraste entre a enorme quantidade e boa qualidade das obras estrangeiras ao lado das nacionais, raras e geralmente pobres. Movimentos inteiros da nossa história da arte encontram-se no quase esquecimento ou, quando muito, estudados por mestres e pós-graduados, ficando seu conhecimento restrito a um setor específico da área universitária. (ZANINI, [1978?], p. 1).

Embora persista a proposta de criar um livro voltado para “o público jovem”, nesse mesmo documento, Zanini destacou acreditar “que a obra deva transcender ao livro meramente didático e constituir-se em documento e fonte de estudos para todos os interessados, em sua iniciação” (ZANINI, [1978?], p. 1). Essa preocupação com a dimensão pedagógica, mas não

restrita à noção escolar de livro didático, apareceu mais uma vez no projeto do livro com a indicação de Ana Mae Barbosa para o cargo de “consultor pedagógico”. Assim, essa especialista em Educação foi a responsável pela formulação de um primeiro documento de orientação metodológica e didática do formato dos capítulos a serem escritos pelos autores convidados.

Já a concepção de quais seriam os capítulos do livro foi realizada por Zanini¹²³, bem como a escolha dos autores que participariam. Sobre essa escolha, Costa escreveu:

Em relação a esse grupo notável de especialistas, posso dizer que não é fácil reunir pessoas como eles. O que facilitou a escolha e sua adesão ao projeto foram os contatos e o trabalho que Zanini vinha realizando no Comitê Brasileiro de História da Arte (uma filial do Comitê Internacional de História da Arte) que ele organizou em 1972, quando diretor do MAC. O comitê reunia os principais historiadores da época e, em função disso, já havia uma liderança de Zanini em relação aos colegas. Como ele era o presidente do Comitê e era graças ao seu empenho que havia colóquios todos os anos e congressos a cada 3 anos em que se apresentavam trabalhos ou comunicações sobre o andamento das pesquisas, trocavam ideias, tomavam conhecimento uns do trabalho dos outros.

Assim, quando chegou o momento de escolher os colaboradores, já havia essa relação e ele já exercia uma liderança natural que ajudou muito no sentido de que os autores se sentissem seguros com a direção do projeto. (COSTA, C., 2001, p. 10).

A lista dos integrantes desse “grupo notável de especialistas” sofreu alterações pontuais ao longo do processo de organização do livro. A alteração mais significativa foi a substituição de Lina Bo Bardi por Vicente Salles para a redação do capítulo dedicado ao artesanato. Por fim, os dois volumes do livro estão organizados nos seguintes capítulos, cada um com um autor:

Volume 1

1. A arte no período pré-colonial. Ulpiano Bezerra de Meneses.
2. Arte índia. Darcy Ribeiro.
3. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. Benedito Lima de Toledo.
4. O séc. XVII e o Brasil holandês. José Luís Mota Menezes.
5. Os pintores de Nassau. José Roberto Teixeira Leite.
6. Séc. XIX. Transição e início do séc. XX. Mário Barata.
7. Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. Flávio L. Motta.

Volume 2

8. Arte contemporânea. Walter Zanini.
9. Arquitetura contemporânea. Carlos A. C. Lemos.

123 Entrevista com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque realizada pelo autor, em 15 ago. 2019, em São Paulo.

10. Fotografia. Boris Kossoy.
11. Desenho industrial. Júlio Roberto Katinsky.
12. Comunicação visual. Alexandre Wollner.
13. Arte afro-brasileira. Mariano Carneiro da Cunha.
14. Artesanato. Vicente Salles.
15. Arte educação. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa.

É notável a variedade de origem e formação dos autores. Embora a maioria deles seja de São Paulo, tem-se significativa presença de outros estados, como Ceará, Pernambuco e Rio de Janeiro. Quanto à formação, os autores são provenientes principalmente do campo das Artes, da Arquitetura e da Antropologia. Também é significativo que quase todos os autores sejam homens, à exceção de Ana Mae Barbosa. Soma-se à presença de mulheres no projeto as figuras de Lina Bo Bardi – que acabou não tendo seu texto publicado – e das assistentes de pesquisa Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya. Sobre a presença quase exclusiva de autores homens não foram encontradas fontes que indiquem que essa tenha sido uma pauta de discussão na organização do livro, tampouco na reação ao seu lançamento.

Muitos dos autores eram professores na USP, como Ana Mae Barbosa, Ulpiano Bezerra de Meneses – organizador e diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP – e o próprio Zanini. Da FAU USP, tem-se Flávio Motta – pioneiro no ensino de História da Arte nessa universidade –, Benedito Lima de Toledo, Carlos Alberto Cerqueira Lemos e Júlio Roberto Katinsky. Além desses, Mariano Carneiro da Cunha também era professor da USP e colaborador do Setor Africano do MAE USP. Ainda em São Paulo, mas não diretamente ligados ao magistério superior no momento da criação do livro, tem-se Alexandre Wollner – já reconhecido como um dos mais importantes designers do país – e Boris Kossoy – que havia terminado seu doutorado em 1979, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), e que dirigiu o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo entre 1980 e 1983.

De outros estados, tem-se o antropólogo e folclorista paraense Vicente Salles, os professores de História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Mário Barata e José Roberto Teixeira Leite, o arquiteto e professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) José Luís Mota Menezes e o arquiteto e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC) José Liberal de Castro. Além desses, Darcy Ribeiro, que retornara do exílio. Ribeiro, antropólogo com larga experiência na academia e na administração pública, talvez seja o nome de maior visibilidade do grupo. Após o exílio imposto pela Ditadura Militar, voltou ao Brasil e

teve seus direitos políticos restituídos com a Anistia. Assim, em 1982, foi eleito vice-governador do estado do Rio de Janeiro na chapa encabeçada por Lionel Brizola. No ano seguinte, começou a exercer o mandato.

Uma primeira reunião com os futuros autores foi realizada no ASTER ainda no final da década de 1970. Nesse momento, seria apresentado o documento com os princípios metodológicos e pedagógicos do projeto. Barbosa lembrou que “Zanini me pediu para fazer um projeto para o livro. Ele tinha vontade que o livro fosse muito usado para educação. Até para a autoeducação. [...] O livro era tanto para intelectuais como para autodidatas”. Assim, ela redigiu e apresentou para o grupo um documento de cinco páginas enfatizando o caráter didático do livro: “foi um grande aprendizado para mim. Eu era bem jovem e estava lidando com quem? Na primeira reunião, foram Lina Bo Bardi, Flávio Motta, pesquisadores do Rio de Janeiro... todos eles de cabelos brancos e eu lendo o projeto”¹²⁴.

No documento apresentado, Barbosa afirmou: “estou propondo alguns princípios metodológicos sem grande convicção porque não se originaram de uma discussão do grupo, mas apenas de uma necessidade de dar coerência ao livro e facilitar a assimilação cognitiva” (BARBOSA, [1978?], p. 1). A maior parte desse documento é dedicada a padronizações quanto ao formato dos capítulos, por exemplo: a periodização uniforme dos movimentos da História da Arte, a explicitação dos métodos para coleta das fontes de pesquisa e a priorização da citação de obras de arte que poderiam ser reproduzidas no livro. Parte dessas propostas apareceram na versão final do livro, mas muitas delas foram desconsideradas em função da especificidade do estilo e formato de cada autor. Segundo Costa, “ficou estabelecido em uma reunião que todos os autores deveriam trabalhar dentro dessa orientação [de Barbosa], mas ficou estabelecido também que os textos de cada um seriam respeitados e não havia, no final, ‘copydesk’ ou qualquer homogeneização do texto” (COSTA, C., 2001, p. 11). A autora lembrou, por exemplo, que “Darcy Ribeiro não fazia notas de rodapé. O Zanini não conseguia entender como um acadêmico não fazia nota de rodapé. Mas ele se negou, então ficou sem nota de rodapé”¹²⁵.

Estabeleceu-se também “a linha básica de pensamento, que seria **a relação da cultura visual com o contexto histórico e sociológico**, havia, também, a exigência de pesquisas novas, o livro deveria trazer o ‘estado da arte’ naquele momento” (COSTA, C., 2001, p. 1-2, grifo da autora). Para operacionalizar tal empreitada, foi estruturado o escritório no ASTER em que

124 Entrevista com Ana Mae Barbosa realizada pelo autor, em 19 ago. 2019, em São Paulo.

125 Entrevista com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque realizada pelo autor, em 15 ago. 2019, em São Paulo.

Zanini e Marília Saboya trabalhariam. Paralelamente, Cacilda Teixeira da Costa trabalharia da sua casa, no Rio de Janeiro.

3.2.2 Novos paradigmas para a construção de um cânone

Os dois volumes do *História Geral da Arte no Brasil* tornaram-se referência fundamental para o estudo das Artes Visuais e da Arquitetura no Brasil. Embora apresente hiatos e limitações, essa obra não encontra paralelos nem anteriores nem posteriores no estudo ampliado e aprofundado da História da Arte Brasileira. No prefácio, Zanini mostra-se ciente da pertinência desse trabalho: “tendo exigido quase cinco anos de assídua aplicação, o livro surgiu da motivação de atender a uma audiência que se alargou e que não dispõe senão de limitados ensaios de história geral da arte no Brasil” (ZANINI, 1983c, p. 14).

Seu lançamento, em 1983, foi comemorado por parte do meio artístico, que reconhecia ali a qualidade do trabalho de muitos dos maiores historiadores da Arte e da Arquitetura do Brasil. Os autores do livro também reconheceram o mérito do trabalho de seus colegas na escrita dos capítulos e de Zanini na organização da publicação. Ainda antes do lançamento do livro, Mário Barata, autor do capítulo sobre o século XIX, escreveu: “a História Geral da Arte no Brasil é instrumento de trabalho de alto nível, em setor até agora pouco estudado com seriedade científica, e marcará seguramente época no desenvolvimento da cultura brasileira” (BARATA, [1983?], p. 1). Júlio Roberto Katinsky, autor do capítulo sobre o Desenho Industrial, escreveu um bilhete a Zanini parabenizando-o pelo lançamento dos volumes e afirmando que:

É um livro, cujo plano só poderia ser concebido aqui, pois se afasta dos padrões europeus, pelas peculiaridades de um país de origem colonial, e dependente. O plano é ótimo, e os capítulos que eu li (do 1º volume), me parecem uma contribuição definitiva para a História da Arte. Se houver tradução para outras línguas, tenho certeza que o motivo primeiro não será já o exotismo ou o pitoresco, mas uma nova proposta de compreensão do próprio fenômeno artístico. (KATINSKY, 1983, não paginado).

A previsão de Barata realizou-se: esse livro marcou a História da Arte Brasileira como a mais robusta narrativa abrangendo todos os seus períodos. Já a tradução para outros idiomas, cogitada por Katinsky, nunca ocorreu, nem ao menos a publicação de uma segunda edição. A questão das “peculiaridades de um país de origem colonial, e dependente”, indicada por Katinsky como um elemento de diferenciação dos padrões europeus, é uma constante não somente no livro em questão, mas na reflexão sobre as raízes e o desenvolvimento de uma História da Arte nacional. A busca por uma identidade brasileira a despeito do colonialismo e do imperialismo parece ter sido força motriz do debate artístico brasileiro ao menos desde o

Modernismo. As reflexões de Carlos Zílio sobre a “querela do Brasil”, tecidas pouco antes do início da organização desse livro, revelam o quão pulsante estava esse debate:

Uma das principais questões das artes plásticas é a do rompimento de sua dependência a modelos externos. Mas, por sermos um ramo da cultura ocidental, não podemos entender esta arte brasileira como algo puramente nosso. O que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar uma concepção particular de expressão, vinculada à nossa realidade. Não a imaginamos uma coisa acabada, e sim em constante formação, e que vive ainda seus momentos embrionários (ZÍLIO, 1976, p. 8).

No livro, essa busca pelo “rompimento de sua dependência a modelos externos” já aparece no capítulo de Ulpiano Bezerra de Meneses, ao analisar os objetos de interesse estético produzidos pelos povos pré-coloniais que habitam o que hoje chamamos de Brasil. Somam-se a essa delimitação de uma identidade nacional o destaque às matrizes culturais não europeias nos capítulos de Darcy Ribeiro e Mariano Carneiro da Cunha, respectivamente, sobre as culturas indígenas e afro-brasileiras. De modo geral, nos demais capítulos, a oscilação entre o modelo europeu e a identidade local segue constante.

A empreitada da *História Geral da Arte no Brasil* teve precedentes importantes, conforme ressaltou Marta Rossetti Batista:

Já houve várias tentativas de sùmula da arte no Brasil. Antes da II Guerra Mundial, uma meia dúzia de estudiosos isolados publicaram panoramas gerais, voltados principalmente para a pintura e a escultura e tendo à mão bibliografia das mais pobres. Em 1952, imaginaram uma única obra que guarda semelhanças com esta: sob os auspícios de uma instituição cultural particular, vários escritores foram reunidos sob a direção de Rodrigo M. F. de Andrade no intuito de publicar As Artes Plásticas no Brasil – empreitada que infelizmente se interrompeu com o primeiro volume. Nos últimos dez anos, podemos assinalar pequenos roteiros, como os incluídos em enciclopédias e histórias da arte mundial e, nos anos 70, duas experiências visando à iniciação de um público mais amplo: um livro de P. M. Bardi e a Arte no Brasil, lançada em fascículos pela editora Abril – inovadora nos aspectos de distribuição e venda. (BATISTA, 1984, p. 2).

Comparando o livro *História da Arte Brasileira*, 1975, de Pietro Maria Bardi, a coleção *Arte no Brasil*, 1979, coordenada por Pedro Caminada Manuel Gismondi, e o *História Geral da Arte no Brasil*, 1983, organizado por Zanini, Patricia Corrêa considerou que “são empreendimentos bem diferentes entre si, cada qual com seus limites, porém, até hoje referências fundamentais, ainda não superadas em abrangência, mesmo que variando do tom jornalístico à análise especializada” (CORRÊA, 2016, p. 321).

O italiano Pietro Maria Bardi escreveu um livro significativamente menor em número de páginas do que os organizados por Gismondi e Zanini. Além disso, ele é o único autor da obra e “seu texto é fortemente autoral” (CORRÊA, 2016, p. 321), com uma linguagem menos acadêmica, chegando a escrever trechos em primeira pessoa. Na introdução do livro, Bardi explicitou seu projeto:

foi com prazer que aceitei ajeitar, numa viagem despreocupada, os lineamentos gerais da história da arte brasileira, dentro de uma preocupação mais de divulgação que de erudição.

Apesar de hoje termos exaustivas histórias literárias do Brasil, parece que no campo das artes plásticas ainda não foi possível concretizar um estudo completo dos nossos quase cinco séculos repletos de fatos e personalidades, se não de vulto excepcional, pelo menos, bem merecedores de memória. (BARDI, P., 1975, p. 6-7).

Assim, seu livro parte da arte dos povos pré-coloniais e estende-se até tocar brevemente a década de 1970. Nota-se a ausência de compromisso com a sistematização dos principais momentos da História da Arte Brasileira e com a distribuição equânime ao longo dos séculos. Além das Artes Visuais, o livro de Bardi dedicou especial atenção à Arquitetura e alguma atenção a tópicos como a Arte Popular e as Artes Gráficas.

Já a publicação organizada por Pedro Caminada Manuel Gismondi – nascido na Itália, assim como Bardi – é mais ampla e apresenta uma linguagem mais jornalística. Muito antes, em 1964, Gismondi já havia publicado um pequeno livro sintomaticamente intitulado *Tentativa de uma Pequena História da Arte no Brasil*. Ainda na década de 1960, esse pintor e crítico de arte havia trabalhado com Zanini e Donato Ferrari em uma proposta, nunca realizada, de criação do Instituto de Artes da USP (ZANINI, [1983?]). A publicação *Arte no Brasil* foi lançada pela Abril Cultural, em 1979, e creditou Gismondi como “Supervisor Geral”. Ela foi lançada em fascículos que, posteriormente, resultaram em dois volumes que somam mais de mil páginas. Essa gênese em fascículos é notada na sua estrutura rigidamente setorizada que, com a contribuição de variados autores, dedica diversas páginas à análise isolada de artistas e suas principais obras, em um estilo enciclopédico.

Sua estrutura também inicia na Arte Indígena e chega até a década de 1970, focando-se nas Artes Visuais, mas também tocando em linguagens como a Arquitetura, a Caricatura, o Desenho Industrial e a Fotografia, bem como em temas como a Arte Popular e a história dos museus e das bienais. O formato jornalístico não impediu que fosse reunido um time de autores de alta qualidade acadêmica. O prefácio do livro é assinado por Pietro Maria Bardi e, entre os autores dos capítulos, têm-se nomes em comum com o livro organizado por Zanini, como Boris Kossoy, Carlos Alberto Cerqueira Lemos e José Roberto Teixeira Leite.

Ainda em janeiro de 1979, após o lançamento do primeiro fascículo de *Arte no Brasil*, Roberto Pontual arriscou uma análise prévia desse projeto:

Não tenho dúvidas de que um dos fatos marcantes de 1979, na nossa área [artes plásticas], será a edição da série Arte no Brasil, a cargo da Abril Cultural. Ela se iniciou na última terça-feira e estará completando ao longo das 47 próximas semanas, em sucessivos fascículos com um total de 1 mil e 152 páginas e cerca de 2 mil e 500 ilustrações. [...]

Encontro pelo menos três motivos para registrar, com o entusiasmo evidenciado acima, o lançamento de *Arte no Brasil*, antes mesmo que a série prossiga na sua rotina semanal e se conclua até o fim do ano. O primeiro é que continuamos carentes de um levantamento sistemático da história das artes plásticas no Brasil. O disponível, neste sentido, fica entre o parcial e o superficial. Mais importante, no entanto, do que o simples acréscimo bibliográfico é a maneira pela qual ele se está dando neste momento. Ou seja, dentro de uma perspectiva eminentemente didática, interessada, sobretudo, em arregimentar em corpo uno e compacto a massa imensa dos dados até aqui dispersos – disposta menos a grandes lances teóricos e mais à paciente tarefa de disciplinar o conhecimento. Este segundo motivo ganha alcance maior quando sabemos o esforço feito para que o texto fosse acompanhado do máximo possível de imagens, praticamente todas as cores. Assim, se ainda não é aconselhável um juízo sobre as qualidades ou defeitos do texto, através de um único fascículo lançado, pode-se ter certeza de que, em termos iconográficos, *Arte no Brasil* estará superando tudo o que temos à disposição até aqui, no setor. Finalmente, o terceiro gerador de entusiasmo a destacar reside no fato de que a coleção, adotando o sistema de fascículo e venda em bancas, atingirá um público de dimensões inéditas, com efeitos difíceis de medir por enquanto. (PONTUAL, 1979, p. 2).

As três justificativas apresentadas pelo autor para o otimismo com essa publicação – o levantamento sistemático, a perspectiva eminentemente didática e a abundância iconográfica – confirmaram-se com o lançamento integral da obra.

Esse levantamento sistemático, com pretensão de universal, é estruturante dos capítulos e é reafirmado ao final da publicação, onde estão quatro itens: glossário, verbetes biográficos de artistas, verbetes dos museus brasileiros e cronologia de fatos históricos ligados às artes. Essa cronologia, o item mais indicativo desse desejo de construção de uma narrativa totalizante, está dividida entre Brasil e “Europa e o mundo” e abrange de 1500 até a década de 1960. Esse aspecto parece ser o cerne da diferença entre o *Arte no Brasil* e o *História Geral da Arte no Brasil*. Enquanto o primeiro apresenta uma busca de fôlego por uma visão linear e totalizante da História da Arte no Brasil, o segundo assume hiatos na sua narrativa e aprofunda na análise interpretativa dos fatos.

Já a perspectiva essencialmente didática indicada por Pontual está presente tanto na publicação coordenada por Gismondi como na organizada por Zanini. Em ambos, por exemplo, priorizou-se uma linguagem acessível ao público não especializado. Entretanto, eles diferem nas estratégias de distribuição para ampliar o público: o primeiro contou com o formato em fascículo e com a venda em bancas de jornal e o segundo contou com um subsídio do patrocinador para a redução do custo e com uma significativa doação de exemplares para instituições culturais e educacionais. Dos 10.000 exemplares produzidos do *História Geral da Arte no Brasil*, 978¹²⁶ foram destinados à doação para “Bibliotecas, Faculdades, Universidades, Museus e pessoas ligadas à Cultura” (MIGLIACCI, 1984, p. 1). No relatório dessas doações,

126 Segundo o relatório dessas doações (MIGLIACCI, 1984), 36 das 978 unidades não tiveram sua doação efetuada por impossibilidade de localização.

estão listados os destinatários desses volumes: basicamente faculdades – públicas e privadas –, museus, bibliotecas públicas e órgãos administrativos ligados à Cultura. Os municípios mais frequentes nessa lista são Rio de Janeiro e São Paulo, seguidos de outras capitais. Além disso, 16 exemplares foram enviados para fora do país, majoritariamente para os EUA. Entretanto, o que parece mais eloquente quanto à efetiva busca pela divulgação do conhecimento, e não dos seus autores e patrocinadores, foi a destinação de um número significativo de exemplares a bibliotecas públicas de municípios pouco influentes no circuito artístico, como Americana, Amparo, Araras, Atibaia, Bragança Paulista, Caçapava, Cubatão, Conchal, Guarujá, Indaiatuba, Itapira, Itatiba, Poá, Ribeirão Pires e Suzano, entre dezenas, para citar apenas exemplos no estado de São Paulo.

Retomando a citação de Roberto Pontual, a terceira característica que ele destacou foi a contribuição iconográfica do *Arte no Brasil* ao oferecer milhares de imagens coloridas. O livro é repleto de fotografias, sobretudo reproduções de obras de arte, coloridas, grandes, bem identificadas (autor, título, técnica, dimensões e localização) e que, não raro, protagonizam a página. Nesse aspecto, esse livro ofereceu uma contribuição sem paralelos naquele momento histórico, inclusive se comparado ao *História Geral da Arte no Brasil*.

3.2.3 Hiatos e prolongamentos

No seu artigo analisando o *História Geral da Arte no Brasil*, Marta Rossetti Batista concluiu que essa publicação seria assinada e datada:

Assinada, porque cada especialista [...] preserva seu estilo e sua abordagem particular do tema. Aliás, a leitura de um capítulo confrontado com outros é interessante. Às vezes, um complementa o outro, esclarecendo certos mecanismos – por exemplo, como o desenvolvimento industrial atinge hoje as artes, no campo mais tradicional, nos novos, ou no artesanato. Às vezes, os capítulos discutem entre si – como no caso da contribuição do europeu, do índio e do negro para a formação de uma arte brasileira. A leitura conjunta faz ainda aflorar problemas gerais como o papel do artista na sociedade de seu tempo, ou ainda o grau de nossa dependência cultural. Mas o livro é também datado: as dezesseis abordagens são visões possíveis hoje, mostrando até onde podemos avançar com os instrumentos – estudos e pesquisas – de que já dispomos. (BATISTA, 1984, p. 4).

Realmente é notável a marca autoral de cada um dos colaboradores do livro e a conexão dos temas abordados por cada um deles é evidente. Inclusive, confrontando os capítulos, é possível observar diferentes nuances de leitura de um mesmo objeto.

Já a caracterização do livro como datado parece ter partido da suposição de que outras obras mais completas seriam publicadas em pouco tempo. Isso não ocorreu e, décadas depois, o livro permanece como uma referência não superada. Entretanto, os obstáculos para o avanço

da pesquisa indicados por Batista são assumidos por alguns dos autores no próprio texto dos seus capítulos. Então, seria um livro datado, não pela incapacidade de seus autores, mas pela carência de fontes e estudos que possibilitassem preencher hiatos fundamentais. Cacilda Teixeira da Costa, uma das responsáveis pela pesquisa, lembrou que “sentíamos muito a falta de monografias sobre artistas ou períodos. Era uma grande dificuldade, pois o tempo todo tínhamos que recorrer a fontes primárias, entrevistas, arquivos particulares ou procurar documentos em arquivos-mortos” (COSTA, C., 2001, p. 12). Nos capítulos do livro, também é recorrente a afirmação de falta de informações para prosseguir nas análises.

No seu capítulo sobre a Arte do período pré-colonial, Ulpiano Bezerra de Meneses considerou que:

não se dispõe ainda de um corpo de informações suficientemente amplo e seguro para estabelecer quadros gerais de definição de questões de conjunto. Até mesmo referências cronológicas são precárias. Nessas condições, qualquer generalização é ainda prematura. E se existem estudos monográficos de boa valia, faltam estudos regionais, o que torna difícil, se não impossível, traçar as origens e difusão de estilos. (MENESES, 1983, p. 22-23).

Ainda que com essas limitações, o capítulo escrito por Meneses realizou a análise a qual se propôs. Após a conclusão do livro, o autor fez uma avaliação do projeto e considerou a sua participação no livro como extremamente positiva pelo profissionalismo da iniciativa e “porque a Arqueologia brasileira sistematicamente marginalizara o problema da arte no conhecimento das culturas pré-coloniais, utilizando a forma apenas como repositório daqueles atributos úteis para estabelecer classificações tipológicas ou seriações cronológicas de artefatos” (MENESES, [1983?], p. 1). Entretanto, narrou que, ao longo do trabalho, percebeu essa iniciativa como prematura, “principalmente pela fragmentação e lacunas dos estudos e da documentação disponível” (MENESES, [1983?], p. 1).

Essas lacunas indicadas por Meneses não foram uma dificuldade restrita ao seu capítulo, mas uma questão indicada por outros autores. Darcy Ribeiro, por exemplo, cujo capítulo sobre as artes indígenas dialoga com o de Meneses, destacou as limitações das suas possibilidades de trabalho:

Um estudo geral, sábio e amplo das artes indígenas deveria fundar-se em dezenas de monografias sobre suas principais manifestações. Como não existem estas monografias, nem se pode esperar que surjam em tempos previsíveis, temos de nos contentar com apreciações genéricas, fundadas na observação direta, como a presente. (RIBEIRO, D., 1983, p. 49).

Essas dificuldades parecem ter sido potencializadas pela vastidão dos temas abordados por esses dois autores: Meneses, com uma amplitude cronológica inalcançável, do início da humanidade ao início do período colonial, e Ribeiro com as centenas de povos e culturas

genericamente chamadas de indígenas. Nessa mesma direção de produzir estudos inéditos e com objeto amplo, foi o capítulo sobre Arte Afro-brasileira escrito por Mariano Carneiro da Cunha. Nele, o autor também destacou as limitações do seu estudo:

quem se dispuser a fazer história da arte afro-brasileira, encontra-se fatalmente diante de enorme documentação extremamente difícil de ser manipulada, por carência quase total de situá-la no tempo e, muitas vezes, espacialmente. Esse trabalho entre nós coloca-se ainda no plano do desafio. (CUNHA, 1983, p. 991).

Esses três capítulos – o de Arte Pré-colonial de Meneses, o de Arte Indígena de Ribeiro e o de Arte Afro-brasileira de Cunha – estruturam a base para os demais capítulos desenvolverem como a noção de arte trazida pelos colonizadores tomou feições locais, assumindo uma identidade que justifica a escrita de uma História Geral da Arte no Brasil. No prefácio do livro, Zanini indicou essa estrutura ao afirmar que a arte “revela-se no Brasil por muitos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afro-brasileiro” (ZANINI, 1983c, p. 14).

Iniciar a narrativa da História da Arte Brasileira nas civilizações pré-coloniais e/ou indígenas não foi uma inovação do projeto organizado por Zanini, conforme se pode ver em Pietro Bardi (1975) e Gismondi (1979). Entretanto, a ênfase dada às culturas afro-brasileiras como estruturantes dessa história da arte foi uma iniciativa pioneira e que preconizou muitos dos debates mais recentes sobre o caráter eurocêntrico da História da Arte Brasileira. Renato Araújo da Silva retomou o histórico do estudo das artes afro-brasileiras e identificou no capítulo de Cunha o “primeiro texto de fôlego da universidade a tratar da ‘estilística dos temas negros’” (SILVA, 2016, p. 22).

Outro aspecto inovador da narrativa organizada por Zanini foi a inclusão da História do Ensino de Arte como um tema de primeira importância. O capítulo escrito por Ana Mae Barbosa dedica-se a essa temática e demonstra a estreita ligação entre a História da Arte e a História do Ensino de Arte, seja na formação de artistas, seja na educação básica. Relembrando a trajetória de Zanini, a autora escreveu:

Walter Zanini foi um grande estimulador do pensamento e da História do Ensino da Arte. Além de vários artigos de jornal sobre o assunto, escritos na década de 50, a História Geral da Arte no Brasil que ele organizou foi a primeira no Brasil e penso que no mundo a ter um capítulo sobre a História do Ensino da Arte. (BARBOSA, [2013?], p. 1).

Assim, nota-se que, embora o *História Geral da Arte no Brasil* possua diversas limitações, especialmente resultantes da carência de fontes, também foi muito arrojado ao incorporar elementos como as artes afro-brasileiras e o ensino de arte na sua narrativa. A

estrutura dos capítulos desenhada por Zanini enfatiza a existência de narrativas colaterais à História das Artes Visuais e as incorpora de modo orgânico. Dos quinze capítulos que compõem o livro, somente os oito primeiros seguem uma estrutura cronológica da História das Artes Visuais, sendo que os demais apresentam essas narrativas distintas, mas conectadas. São eles: Arquitetura contemporânea, Fotografia, Desenho industrial, Comunicação visual, Arte afro-brasileira, Artesanato e Arte educação.

3.2.4 Ajustes

Como é natural em um projeto dessa magnitude, a estrutura inicial pensada para o *História Geral da Arte no Brasil* sofreu ajustes ao longo dos quase cinco anos de duração dessa empreitada, a começar pela ampliação do prazo de realização, que seria de somente dois anos. Um primeiro e trágico imprevisto na escrita do livro foi o falecimento de Mariano Carneiro da Cunha, em 1980, antes de entregar a versão final de seu texto, que estava sem notas, bibliografia e revisões. Sobre essa morte prematura, aos 53 anos, Zanini lamentou:

A nova geração de estudiosos brasileiros do campo arqueológico perde uma das suas figuras de real competência, com o falecimento de Mariano Carneiro da Cunha. [...] Ele aliava inteligência, erudição e sensibilidade nos seus estudos sobre arte africana de que se tornou uma rara autoridade em nosso meio. (ZANINI, 1980, p. 46).

Anos mais tarde, a produção intelectual de Mariano Carneiro da Cunha foi considerada uma contribuição fundamental para o estudo da Arte Afro-brasileira, conforme explicitou Renato Araújo da Silva (2016), em análise sistemática dos estudos acerca da Arte Afro-brasileira. Uma vez que o capítulo de Cunha estava inconcluso, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha – viúva do autor – contribuiu para a revisão e estruturação da versão final.

Outros capítulos do livro tiveram alterações imprevistas. Segundo Cacilda Teixeira da Costa, “foi preciso convencer alguns autores a refazer seus textos, pois estavam fora do ‘tom’ e houve o caso de um deles que teve que ser recusado” (COSTA, C., 2001, p. 13). O capítulo recusado foi o de Arte Popular escrito por Lina Bo Bardi. Essa arquiteta já tinha uma larga pesquisa sobre a Arte Popular brasileira na ocasião do convite para contribuir com o livro. Bo Bardi estruturou e foi a primeira diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), fundado em 1960. Sobre essa história, comentou:

Ao assumir, desde a fundação, a direção do MAMB as possibilidades do Norte do país deram-me a certeza de que a inércia conservadora do Sul podia ser superada, em campo cultural, pela “tensão” dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste. Comecei o trabalho eliminando “a cultura estabelecida” da cidade, procurando o apoio da universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. (BARDI, L., 1977, p. 53).

Conforme o excerto exemplifica, a crítica social e a proposição da organização popular como caminho para construção de uma sociedade mais igualitária, enfatizando o papel da Arte nesse processo, são constantes na trajetória de Lina Bo Bardi. Como parte desse museu, a arquiteta criou o Museu de Arte Popular do Unhão, que “tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artesanato) popular de todo o país” (BARDI, L., 1977, p. 54). Com o Golpe Militar de 1964, Bo Bardi foi exonerada da direção do MAMB e veio para São Paulo, ganhando grande visibilidade com a inauguração da sede do MASP, de sua autoria. No MASP – dirigido por seu esposo, Pietro Maria Bardi –, em 1969, Lina organizou a mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, que se tornou referencial ao apresentar a cultura popular brasileira.

Tendo em vista esse histórico e as parcerias precedentes entre Zanini e Bo Bardi, a escolha da arquiteta para escrever sobre a Arte Popular no *História Geral da Arte no Brasil* parece ter sido imediata. Já nos primeiros rascunhos da estrutura desse livro, o nome dela aparece como responsável pela “Arte Popular”. Segundo Cacilda Teixeira da Costa, a autora chegou a escrever esse capítulo, mas foi solicitado por Zanini que ela fizesse alterações devido ao tom “panfletário” do texto¹²⁷. Além disso, aspectos do estilo da escrita parecem ter sido indicados para adaptação. A autora teria se negado a fazer tais alterações, de modo que seu capítulo não integrou os volumes. Em correspondência destinada a Zanini em 1980, ela escreveu:

a respeito de nossa conversa: acho (e pensei muito) que é rigorosamente impossível, para mim, modificar o meu trabalho sobre Arte Popular: é o resumo do meu pensamento, depois de anos de trabalho: e muito sério. [...] É impossível mexer, também, porque: eu escrevo assim, telegraficamente: em italiano também – detesto circunlocuções. Sinto muito, mas sei que você tem ainda tempo, e a competência necessária para resolver em outro modo este assunto – isto é: a “voz”, (no seu grande livro), “Arte Popular”. (BARDI, L., 1980, p. 1-2).

Ao final dessa carta, a arquiteta reafirma sua amizade e estima por Zanini, indicando que a substituição da “voz” dela foi acordada de modo amigável. A nova voz escolhida foi a de Vicente Salles, que adotou “Artesanato” como título para o capítulo.

3.2.5 Lançamento e desdobramentos

Em dezembro de 1983, data sintomática, uma vez que uma das funções da publicação era ser um presente de final de ano, o *História Geral da Arte no Brasil* foi lançado. Segundo noticiado pelo Jornal da Tarde de São Paulo, o preço dos dois volumes era Cr\$ 67.000,00

127 Entrevista com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque realizada pelo autor, em 15 ago. 2019, em São Paulo.

(FAERMAN, 1983). O livro foi recebido com elogios nos jornais e sua contribuição para a História da Arte Brasileira ficou evidente. Lacunas e fragilidades da publicação não deixaram de ser apontadas, muitas vezes com pertinência, como no caso supracitado de Marta Rossetti Batista (1984) e no caso de Frederico Moraes (1983), que chamou a atenção para o fato de que o capítulo de Zanini é significativamente maior que os demais – abordando tanto a Arte Moderna como a Arte Contemporânea –, e que poderia ter sido dividido com outros autores. Realmente, existe essa assimetria entre o capítulo de Zanini e os demais, mas também é verdade que o texto de Zanini ostenta rigor acadêmico.

Cacilda Teixeira da Costa lembra que não existia a pretensão de escrever uma obra que estivesse isolada, mas contribuir para o debate acerca da História da Arte Brasileira. Ela lembrou que a equipe que produziu o livro imaginava que “cinco, seis anos depois surgisse algum outro livro. Do pessoal do Rio [de Janeiro], talvez...”¹²⁸. Entretanto, nos anos seguintes não surgiu nenhuma outra obra de tal magnitude e o *História Geral da Arte no Brasil* foi tornando-se uma referência isolada. Assim, a demanda por essa publicação foi crescente e os raros exemplares disponíveis no mercado assumiram preço vultosos, cada vez mais inacessíveis. Evidenciou-se a demanda por uma segunda edição desse livro, mas tal empreitada nunca teve sucesso, por não haver interesse da instituição patrocinadora, detentora dos direitos autorais.

3.2.6 Um segundo projeto de publicação

Ainda que o prazo para publicação do *História Geral da Arte no Brasil* tenha ultrapassado muito os dois anos inicialmente propostos, o sucesso dessa empreitada animou Zanini a escrever um segundo projeto de publicação. Em março de 1984, poucos meses após o lançamento dos dois volumes, ele escreveu para Walther Moreira Salles:

Terminada a tarefa que resultou na “História Geral da Arte no Brasil”, bem acolhida pelo público e os estudiosos em particular, venho a sua presença para apresentar uma sugestão de trabalho editorial que a meu ver poderia preencher um dos grandes vazios existentes na historiografia artística do País. [...]
Trata-se da publicação de um livro sobre a origem e o desenvolvimento das coleções de arte, públicas e particulares, no Brasil. Não dispomos de obra abrangente e aprofundada a respeito [...]. (ZANINI, 1984, p. 1).

Até onde se apurou, esse projeto não passou do seu “plano preliminar” (ZANINI, [1984?]), um texto de duas laudas apresentando os objetivos do projeto e os seus eixos

128 Entrevista com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque realizada pelo autor, em 15 ago. 2019, em São Paulo.

principais. Nesse documento, o projeto recebeu o título *Colecionismo: fontes, formas e mecanismos da ajuda pública ou privada à arte no Brasil*, e seria desenvolvido em dois eixos principais: o histórico e o museológico. O primeiro abordaria como foram formadas as coleções no Brasil, partindo das pioneiras – ligadas a ordens religiosas –, passando por figuras como Maurício de Nassau, Dom João VI e Dom Pedro II e chegando à atualidade. Já o segundo eixo, museológico ou museográfico, abordaria como as coleções estão organizadas e conservadas, quais os critérios para exposição, e, “o caso das particulares, quais as possibilidades de desenvolvimento e tendência a se tornarem coleções abertas ao público” (ZANINI, [1984?], p. 2).

A intenção de abordar o colecionismo de arte no Brasil já havia aparecido em um esboço inicial do *História Geral da Arte no Brasil*, em que aparece como o tópico “O Colecionismo – fontes, formas e mecanismos de ajuda privada às artes no Brasil” (ZANINI, [1978?], p. 2), entretanto, esse aspecto da História da Arte no Brasil acabou não tendo a ênfase pretendida no resultado final do livro. Assim, esse excerto do esboço deu nome ao projeto sugerido por Zanini, em 1984, mas nunca realizado.

3.3 Fim do ASTER e ressonâncias na Bienal de São Paulo

Ao longo desta pesquisa, foram encontradas poucas referências às atividades do ASTER em 1981, entretanto, esse foi o ano indicado pelos seus membros responsáveis como de encerramento de suas atividades (FERRARI, D., 1999; PLAZA, 1996; SILVEIRA, R., 1988), bem como por Omar Khouri (2017a). Em outubro desse mesmo ano, foi inaugurada a *XVI Bienal de São Paulo*, com curadoria geral de Walter Zanini. Além do encadeamento cronológico, a experiência do ASTER e dessa bienal guardam diversas semelhanças e conexões.

3.3.1 Encerramento das atividades

Se as questões financeiras não foram as principais responsáveis pela promoção das atividades do ASTER, foram elas que decretaram o seu fim. Não por falhas de administração que inviabilizassem o pagamento do espaço e dos funcionários, mas por uma multa “impagável” imposta pela Prefeitura de São Paulo.

Donato Ferrari narrou que estava no ASTER quando foi abordado por um fiscal da Prefeitura, sob a alegação de que atividades comerciais não podiam ser realizadas naquela região devido às regras de zoneamento do município. Ferrari argumentou com o fiscal que se

tratava de um ateliê, onde ele produzia trabalhos artísticos há anos, e que recebia alguns artistas. A argumentação parecia ter surtido efeito, mas, tempos depois, a Prefeitura novamente autuou a sede do ASTER e, entendendo que se tratava de um local de atividades comerciais, aplicou uma multa de alto valor¹²⁹.

Para além das características jurídicas e burocráticas desse episódio, nota-se como também esteve em jogo, mesmo que implicitamente, os limites entre arte e vida tensionados pela Arte Contemporânea. No relato dos educadores e dos estudantes que passaram pelo ASTER, a ênfase é muito maior no caráter informal desse centro de estudos, na convivência com artistas, na possibilidade de produção artística experimental, de acesso a equipamentos e conhecimentos, do que na noção de uma instituição que oferecesse diplomas, certificações ou lucros. Se como espaço de formação o ASTER não operou como empreendimento que gerava lucro, também não o fez como espaço de produção artística. Muitas das técnicas desenvolvidas ali não tinham apelo comercial e, ao menos naquele período, não foram transfiguradas em mercadorias. Então, pode-se questionar o limite entre um espaço de convivência e produção artística e uma escola de arte, entendida como um comércio. O pagamento de mensalidades? A remuneração dos funcionários?

A argumentação de Ferrari com o fiscal da Prefeitura parece guardar mais complexidade do que a simples tentativa de evitar uma multa. Talvez os seus fundadores, que vivenciavam cotidianamente espaços como a universidade pública ou sem fins lucrativos e que desenvolveram carreira sem depender do mercado de arte, tenham transferido para o ASTER a priorização da liberdade artística e/ou intelectual em detrimento da busca por rendimentos financeiros. Em um balanço posterior, nota-se que o ASTER não enriqueceu seus fundadores, mas cumpriu uma função social relevante na formação de jovens artistas.

No arquivo de Zanini, foram localizadas anotações, sobre a questão burocrática do ASTER com a Prefeitura de São Paulo, que narram os acontecimentos entre fevereiro e agosto de 1981 (HISTÓRICO, [1981?]). Segundo essa fonte, o ASTER foi registrado na Secretaria de Finanças da Prefeitura em fevereiro. Nos meses seguintes, diversas visitas ao ASTER foram feitas pelos fiscais municipais, solicitando informações, documentos e vistoriando o espaço. Em 1 de agosto, um fiscal compareceu ao ASTER para entregar uma ordem de fechamento e uma multa. Nos próximos dias, seguiram-se recursos e esclarecimentos na tentativa de reverter essa ordem, contando com a intermediação do advogado e contador do ASTER. Em meio a esse

129 Entrevista com Donato Ferrari realizada pelo autor, em 1 dez. 2017, em São Paulo.

impasse, um funcionário da Prefeitura chegou a afirmar que havia muitas queixas de vizinhos, decidindo pela continuidade do processo. Seguiu-se a entrada de recurso contra a multa, “explicando os objetivos do Centro e apoiando-se no fato da falta de intimação anterior à multa” (HISTÓRICO, [1981?], p. 1). Uniu-se a esses esforços a colaboração da filha do então prefeito da cidade, que era uma frequentadora assídua do ASTER. Assim, conseguiu-se reverter a multa, mas não a ordem de fechamento.

Somados a essa multa, estão diversos outros fatores que se sobrepuseram à pulsante atividade desse centro e contribuíram para o encerramento das suas atividades, em 1981. Entre esses: a sobrecarga de trabalho, uma vez que seus fundadores continuavam envolvidos com atividades docentes nas universidades e com outros projetos, a ausência de resultados financeiros e a hostilidade dos vizinhos, que reclamavam de questões, como o barulho e a quantidade de carros estacionados na rua¹³⁰. Sem os recursos financeiros para pagar a multa e sem a possibilidade de transferir as atividades para outro imóvel semelhante a um valor acessível, o ASTER, ainda com demanda por novos cursos, foi fechado.

Embora os cursos e o espaço físico tenham sido encerrados, algumas iniciativas gestadas no ASTER tiveram uma sobrevida. A produtora de vídeo Cockpit e o escritório em que era organizado o *História Geral da Arte no Brasil* foram transferidos para outro imóvel. Além disso, a primeira bienal com curadoria de Zanini estava prestes a ser inaugurada, e demandou a atenção de muitos dos envolvidos nessa constelação.

3.3.2 XVI Bienal de São Paulo

Zanini lembrou que, em setembro de 1980, estava no seu escritório no ASTER, trabalhando no *História Geral da Arte no Brasil*, quando “de repente chega o [Luiz Diederichsen] Villares. E aí simplesmente me convidou. ‘Você não quer vir pra Bienal?’ Fiquei, assim, espantado, né, porque eu estava afastado do museu” (ZANINI, 2009, não paginado). O empresário Luiz Villares era o diretor da Bienal e estava convidando Zanini para ser o curador da sua próxima edição, que marcaria os 30 anos da Bienal de São Paulo. O criador e “presidente perpétuo” da Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho – o Ciccillo –, havia falecido em 1977. Villares assumiu a direção da Fundação Bienal em 1980, incumbido de reorientar essa instituição, conforme relatou:

130 Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor, em 15 nov. 2017, em São Paulo.

A diretoria que assumiu em 1980 tinha planos para uma completa renovação da Fundação Bienal de São Paulo, tanto do ponto de vista cultural como administrativo. Do ponto de vista cultural, achávamos que a maneira tradicional de fazer Bienais, em que cada país enviava as obras que quisesse, não resultaria para o público num evento tão representativo das melhores tendências existentes no mundo das artes plásticas naquele momento. Procurava-se criar um conjunto mais abrangente de significados pela justaposição de obras escolhidas dentro de determinado critério. Essa era uma opinião que me lembro ter mencionado para Ciccillo, quando me convidava para assumir a presidência da diretoria em seu lugar, o que ocorreu mais de uma vez. Ele não tinha muita simpatia pela ideia, preferia deixar os países totalmente livres. Também não gostava da ideia da eliminação dos prêmios. O fato é que resolvemos enfrentar o desafio, e para tanto convidamos Walter Zanini para curador da XVI Bienal, porque não só era uma pessoa da maior competência e seriedade como defendia a ideia de organizar a montagem da Bienal com o critério de analogia de linguagens. (VILLARES, 2001, p. 310).

Assim, Zanini aceitou a proposta de Villares e em aproximadamente um ano – o convite foi feito em setembro de 1980 e a Bienal foi inaugurada em outubro do ano seguinte – não somente organizou uma Bienal, como promoveu profundas mudanças na estrutura da instituição. Ele recordou:

Nessa questão da Bienal, em 1980, me veio a ideia de fazer uma exposição de analogias de linguagem. Apresentei no Conselho de Ciência e Cultura da Bienal. Foi aprovado. [...] Acho que eu falava isso em fins de 1980, setembro, quando o Villares me procurou no Aster. Então aceitei, propus isso, e foi aprovada, em 1980, uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje. [...] Acho que a Analogias de Linguagem foi uma boa coisa para a Bienal. (ZANINI, 2009, não paginado).

Assim, nesse novo modelo, estruturado por Zanini, a Bienal passou a ter um curador geral que, junto à sua equipe, selecionou artistas de diversos países e organizou a mostra por linguagens, não por nacionalidade. Ainda segundo Zanini, “procurava-se romper com muitos dos elementos aleatórios que caracterizavam a exposição. Seria a forma de afirmar a profissionalização da mostra” (ZANINI, 1983a, p. 4). Além disso, as premiações em dinheiro também foram abolidas da Bienal, reduzindo o caráter competitivo da mostra.

A demanda por uma reestruturação da Bienal não se deveu somente às convicções de Villares e Zanini, mas também a uma crise que estava instaurada. A Fundação Bienal passava por severos problemas financeiros, segundo Villares, “do ponto de vista administrativo, levei um grande susto quando assumi minhas funções, ao verificar que não havia verba nem para a folha de pagamento naquele mês” (VILLARES, 2001, p. 310). Acrescentava-se a esses problemas um boicote internacional à Bienal, iniciado no final da década de 1960. Em protesto contra o autoritarismo da Ditadura Militar, diversos artistas e alguns países negavam-se a participar dessa mostra. Com o aceno de abertura política, dado pelo Governo Figueiredo (1979-1985), configurou-se um clima de esperança na redemocratização do país, ainda que a perseguição aos seus opositores continuasse. Essa aparente distensão da Ditadura Militar na

virada da década de 1970 para a seguinte foi suficiente para abrir uma oportunidade de encerramento do boicote. Zanini lembrou:

Ser curador [da Bienal] significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar de 1964. Não foi fácil convencer países como a Suécia e a Áustria; por isso, membros do Conselho de Arte e Cultura viajavam com a missão de mudar a imagem denegrida da Bienal. (ZANINI, 2001, p. 230).

Esses esforços do Conselho de Arte e Cultura, que incluía Villares, surtiram efeitos. A *XVI Bienal de São Paulo* fez renascer parte do prestígio das suas primeiras edições, protagonizando o debate artístico do período e adotando um modelo mais compatível com as mais recentes experimentações artísticas. O êxito dessa experiência fez com que Zanini assumisse novamente a curadoria geral da Bienal na sua décima sétima edição, em 1983. As contribuições de Zanini foram reconhecidas no momento da realização dessas mostras, mas também posteriormente, como previu Vilém Flusser, escrevendo para Zanini:

recebi sua circular [...] comunicando a sua saída da Bienal, e quero aproveitar a oportunidade para dizer-lhe quanto, na minha opinião, a Bienal deve à sua direção imaginativa e criadora. Não tenho dúvida que os historiadores do futuro saberão apreciar a sua contribuição para a cena cultural brasileira. (FLUSSER, 1984, p. 1).

A “direção imaginativa e criadora” de Zanini na Bienal esteve calcada na sua experiência frente ao MAC USP, conforme Cristina Freire observou:

O que se nota no conjunto das atividades de Zanini no MAC USP dos anos 1960 e 1970 é que o Museu possibilitou várias ações que foram retomadas e expandidas em seus projetos curatoriais na Bienal de São Paulo (1981 e 1983). São constantes: a noção de rede como princípio operativo, o espaço expositivo como lugar de criação e apresentação e não mera representação política e ou econômica, o incentivo à atividade dos artistas no interior da instituição, a interdisciplinaridade nas práticas artísticas, além da presença de filmes, vídeo e arte postal, tanto no Museu como na Bienal, em mostras de caráter multimídia. (FREIRE, C., 2013c, p. 74).

Essa concepção do “espaço expositivo como lugar de criação” e o incentivo à participação direta de artistas no interior da exposição são exemplificados pela mostra de arte postal que ocorreu dentro da *XVI Bienal de São Paulo*. Como é de praxe na rede de arte postal, a exposição foi organizada por um artista e não teve nenhum processo de seleção ou hierarquização dos trabalhos. Para organizar essa mostra de arte postal na Bienal de São Paulo, Zanini convidou Julio Plaza, que já havia organizado grandes mostras de arte postal: a *Creación/Creation*, em Porto Rico, em 1972, e, junto com Zanini, a *Prospectiva '74* e a *Poéticas Visuais*, no MAC USP, respectivamente, em 1974 e 1977¹³¹. Esse foi apenas um dos casos em

131 Sobre a conexão entre essas três mostras e a exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*, ver Sayão (2015).

que as vertentes conceitualistas estiveram presentes na *XVI Bienal*, mas existem diversos outros, como na exposição de videoarte a que Cristina Freire fez referência no texto.

A estrutura proposta por Zanini para a *XVI Bienal* abarcou uma ampla diversidade de manifestações artísticas, de modo que conviveram técnicas tradicionais das Artes Plásticas e o mais ousado experimentalismo da Arte Conceitual e dos conceitualismos, conforme ele observou:

Havia preparado um regulamento em novembro/dezembro de 1980, tendo em conta também uma Bienal não restritiva, capaz de abrigar desde aspectos da produção de intermedias até as linguagens ancoradas em procedimentos artesanais em franca recuperação em fins dos anos 70. Aproveitava a experiência dos Espaços “A” e “B” do MAC, em 1977. (ZANINI, 1983a, p. 4).

Nos últimos anos da sua gestão no MAC USP, Zanini dividiu o ambiente expositivo do museu em Espaço A, destinado às manifestações mais tradicionais, e Espaço B, destinado às vertentes conceitualistas, notadamente à videoarte (FREIRE, C., 2013c). Já na *XVI Bienal*, Zanini dividiu o maior setor da exposição – o Setor I – em Vetor A, destinado a obras que utilizavam novos meios, e o Vetor B, com obras que faziam novas experiências em meios tradicionais. Assim, a arte postal e a videoarte, por exemplo, integraram o Vetor A do Setor I da Bienal (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a).

Além de Zanini, diversos outros nomes ligados ao ASTER foram chaves na Bienal de 1981. Afinal, Zanini, desde a década de 1960, havia participado da criação de redes informais de artistas, teóricos e estudantes que, por meio do trabalho colaborativo, animavam a cena artística paulistana.

O Conselho de Arte e Cultura da Bienal, responsável pela reestruturação da Bienal de São Paulo para a sua décima sexta edição, era composto por sete membros, entre os quais Zanini (presidente) e Donato Ferrari – fundadores do ASTER – e Ulpiano Bezerra de Meneses – um dos autores do *História Geral da Arte no Brasil*. A exposição de arte postal realizada nessa bienal teve curadoria geral de Julio Plaza – fundador do ASTER –, auxiliado por Cidinha Galvão – que havia trabalhado no ASTER. Entre as centenas de artistas que participaram dessa exposição de arte postal, encontram-se dezenas de figuras que constelaram o ASTER. Já a curadoria de videoarte esteve a cargo de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya – que trabalharam com Zanini no MAC e no *História Geral da Arte no Brasil* –, bem como de Renata Padovan de Barros e Roberto Sandoval – que tinham uma produtora de vídeo no ASTER, a Cockpit (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a). Costa chegou a afirmar: “pode-se dizer que, de todos os vídeos apresentados na XVI Bienal de São Paulo, a maioria passou pelos cabos da Cockpit” (COSTA, C., 1985, não paginado). Na mostra de vídeos, a maioria datados de 1981,

tem-se nomes que constelaram o ASTER, como Paulo Miranda, Rafael França, Regina Silveira, Renata Padovan, Roberto Sandoval, Sonia Fontanezi, Tadeu Jungle e Walter Silveira.

Nos registros oficiais dessa Bienal, a videoarte de Regina Silveira, chamada *Morfás* (**Figura 57**), aparece como parte da exposição de arte postal (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981b) e também na programação de vídeos (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981c), uma vez que essas duas mostras guardam uma relação de interseção, inclusive no espaço físico da Bienal (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a). *Morfás* é um desdobramento dos *Anamorfás* impressos no ASTER, uma vez que também explicita a dessemelhança entre a realidade e a sua representação. Entretanto, em *Morfás*, a denúncia não é dos sistemas de perspectiva, mas dos limites dos quadros do filme. Ao longo do vídeo, a câmera percorre diversos objetos longilíneos. A maioria são instrumentos banais – pente e escova de cabelos, guarda-chuva, utensílios de cozinha etc. –, mas aparece também uma espingarda, pontuando a arma de fogo como um signo recorrente na obra de Silveira. Os objetos são filmados a uma curta distância, de modo que o espectador observa somente fragmentos do objeto limitados pelo enquadramento. Assim, a imagem do todo vai sendo construída na memória e na imaginação do observador.

Nessa Bienal, além de organizar a mostra de arte postal, Julio Plaza criou uma instalação artística intitulada *Semelhança (contém) diferença*. Zanini caracterizou essa obra como “um jogo de tensões” (ZANINI, 1981, p. 33), entre os polos semelhança e diferença, construído a partir de vários materiais e técnicas. O historiador afirmou, ainda: “Julio Plaza ressalta a projeção contrastante entre geometria euclidiana e não-euclidiana e o problema da investigação do ícone em sua arte processual, exemplarmente no meio: arte como arte” (ZANINI, 1981, p. 33). Essa instalação foi projetada para ocupar o chão, bem como uma das paredes laterais e do fundo de um espaço de 20 x 12 m. Nesse espaço, estariam elementos construídos com tubos de ferro e plástico (PLAZA, 1981, não paginado). Ao fundo, fixada na parede, a justaposição de uma linha reta e de uma linha sinuosa desenhada por uma mangueira preenchida com líquido colorido (**Figura 58**). As extremidades do líquido marcam o nível da parede, técnica utilizada nos canteiros de obras.

Outra contribuição de Plaza para a *XVI Bienal* foi a direção de arte dos três catálogos da mostra: o geral, o da mostra de arte postal e o da mostra de “arte incomum”. Já o projeto de montagem da exposição foi feito por Jorge Aristides de Sousa Carvajal – arquiteto que ministrou diversos cursos no ASTER –, assistido por Cidinha Galvão. Esses dois também foram creditados pelo projeto de comunicação visual da mostra. No ano seguinte, Carvajal defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Desenho: uma técnica de projeto*, em que apresentou as

suas criações para a *XVI Bienal*. Já nas primeiras palavras dessa dissertação, o arquiteto indicou a concepção de exposição que baseou a montagem dessa Bienal: “uma exposição é um empreendimento didático. Seu objetivo principal é a transmissão eficiente de seu conteúdo, e esta eficiência não implica em estabelecer, a priori, seu estilo, mas este dado deve ser proposto e definido pelo projeto” (CARVAJAL, 1982, p. 1).

Dada a trajetória de Zanini como educador e o seu compromisso com a conexão da Arte com o público leigo, não poderia faltar a essa edição da Bienal uma estrutura voltada à educação. Essa estrutura esteve a cargo de outra figura ligada ao ASTER, Daisy Peccinini. A historiadora da arte foi assistida por Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro. Em estudo da história da educação na Bienal de São Paulo, José Minerini Neto identificou que, como curador geral, Zanini “preservou os fundamentos da História da Arte como norteadores dos projetos educacionais da Bienal” (NETO, 2014, p. 133). Assim, Peccinini e Ribeiro realizaram um curso para a formação de monitores, iniciado ainda em 1980, com ênfase em História da Arte. Esse curso incluiu tanto temas ligados às vanguardas da Arte Moderna como temas recentes, por exemplo, videoarte, arte postal, performance, xerografia, *land art* e *body art*. Aos monitores da Bienal, também foi permitido o acompanhamento da montagem da exposição (NETO, 2014).

Figura 57 – Videoarte exibida na *XVI Bienal de São Paulo*

REGINA SILVEIRA, *Morfás*, 1981
Três quadros do vídeo.
vídeo, 6'53"¹³²

¹³² Disponível em: <https://youtu.be/C6IyY97mkyw>. Acesso em: 28 ago. 2020.

Figura 58 – Reconstrução de parte do projeto *Semelhança (contém) diferença*

JULIO PLAZA, *La diferencia*, 1981
instalação

Recriado por Ines Raphaelian por ocasião da exposição individual de Julio Plaza na Barraca Vorticista, Buenos Aires, 2017.

Fonte: arquivo Ines Raphaelian.

Outra iniciativa educativa da *XVI Bienal* foi a realização de diversas conferências no período da mostra, além do *I Encontro Arte, Sociedade, Utopia*. Entre os conferencistas estavam alguns nomes ligados às experiências no ASTER: Cacilda Teixeira da Costa, com a conferência *Video Art* e Vilém Flusser, com as conferências *Leitura da imagem tradicional*, *Dialética imagem/texto*, *Invenção da imagem técnica*, *Leitura da imagem técnica*, *Dialética imagem/tecnologia* e *Crítica do aparelho* (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981d, 1981e). Flusser também ofereceu a conferência *O artista e a cidade de fios: wired city*, no *I Encontro Arte, Sociedade, Utopia* (BIENAL DE SÃO PAULO, 1981f).

Analisando as diversas coincidências de artistas e teóricos que participaram tanto do ASTER como da *XVI Bienal*, nota-se que as conexões entre essas duas experiências vão além da figura de Zanini. Quanto aos trabalhos selecionados e ao formato da exposição, notam-se ao menos dois elementos que já eram centrais no ASTER: a preocupação recorrente com o diálogo qualificado com o grande público, alheio ao circuito artístico tradicional, e a convivência de meios tradicionais da arte com novos meios.

Em 1983, Zanini foi novamente curador da Bienal, dando continuidade ao modelo iniciado na edição anterior. Em um evento integrante da programação da *XVII Bienal*, o curador geral levantou um aspecto essencial dessa instituição:

Na história de nosso modernismo e nas etapas artísticas mais recentes, e falo essencialmente de São Paulo, o empresariado esteve frequentemente envolvido na promoção de eventos e nas iniciativas institucionais: desde a Semana de Arte Moderna até a criação de museus e da Bienal. Esta é uma herança que se guardou, com benefícios por vezes muito marcados, mas também com o prejuízo das intrusões. (ZANINI, 1983a, p. 2).

Essa dependência da vontade e da iniciativa do alto empresariado – oferecendo recursos e segurança, mas também “intrusões” – parece ter sido um dos fatores fundamentais de diferenciação da experiência de Zanini no ASTER e na Bienal de São Paulo. Mais do que isso, trata-se de uma especificidade desse centro de estudos em comparação também com a FAAP, o *História Geral da Arte no Brasil* e, em certo sentido, a ECA USP e o MAC USP. Diferentemente de todos esses, o ASTER foi uma iniciativa independente das vontades do alto empresariado, bem como da gestão governamental. Assim, embora existam coeficientes comuns, essas iniciativas guardam assimetrias significativas, reafirmando a importância do estudo de caso do ASTER e, conforme propôs Walter Benjamin, da visão do todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ASTER foi uma experiência coesa, mas repleta de contradições. Surgiu motivado pela ideia de gerar retorno financeiro, mas logo nos primeiros meses de atividade o seu único integrante com experiência nisso, Dolores Helou, afastou-se do empreendimento. Cobrava mensalidades, mas não emitia certificados. Propunha-se como uma alternativa à formação universitária, mas foi criado pelos formuladores dos principais cursos de Artes Plásticas de São Paulo: da ECA USP e da FAAP. Configurou-se um lugar de encontro da comunidade universitária para fugir do formato universitário. Estabeleceu relações em que o zelador e auxiliar de ensino, Mario de Albuquerque, ocupou também a posição de artista na exposição *Aster expõe Artes*. Foi um espaço alternativo, talvez marginal, em que foi gestada uma das edições da Bienal de São Paulo, símbolo do circuito hegemônico. Abrigou a organização do mais significativo compilado da História da Arte Brasileira, o livro *História Geral da Arte no Brasil*, mas quase quarenta anos após o encerramento das suas atividades permaneceu renegado a notas de rodapé dessa narrativa.

Além desse movimento pendular, entre empreendimento financeiro e espaço de livre experimentação artística, essas contradições revelaram-se também nas concepções de Arte e Educação postas em prática nos cursos ministrados. Enquanto alguns professores legitimavam seus cursos e o ASTER como um centro de estudos avançados, que nada teria a ver com uma escola, outros ofereciam cursos introdutórios e até mesmo para o público infantil. Enquanto alguns cursos enfatizavam as mais ousadas linguagens do conceitualismo, outros refinavam as técnicas seculares de gravura. Enquanto muitos dos seus membros evitavam enquadrar o ASTER no rótulo de escola, ao menos como ela era tradicionalmente compreendida, Ana Mae Barbosa desenvolvia cursos pioneiros sobre o Ensino de Arte, reivindicando a presença da Arte nas escolas. Conforme sintetizou Omar Khouri, o ASTER foi uma “escola, que não quis se chamar ‘escola’” (KHOURI, 2016, não paginado).

Essas inúmeras contradições relacionam-se com o fato de o ASTER não ter um projeto pedagógico ou uma metodologia clara, ao menos não documentada. O fator unificador dos cursos era um rigor quanto à qualidade dos professores, figuras com conhecimentos aprofundados nos temas. A presença de diversas contradições e a ausência de documentos norteadores podem parecer resultado de um projeto frágil e improvisado, mas na realidade foram as grandes virtudes do ASTER. A negação da padronização dos temas abordados e das metodologias de ensino utilizadas permitiu a liberdade artística e/ou pedagógica no ASTER.

Portanto, não estabelecer como os educadores deveriam trabalhar foi uma escolha pela liberdade e pela insubordinação, não um lapso ou negligência.

Os fundadores do ASTER tinham ampla vivência como professores universitários, haviam estruturado os currículos de graduações de formação de artistas e optaram por não reproduzir esse formato no centro de estudos que criaram. No ASTER, a prática artística e/ou pedagógica teve a liberdade como pré-requisito e horizonte, alinhando-se com as ideias de autores como Fayga Ostrower, Joseph Beuys, Sérgio Ferro, entre tantos outros que, cada um partindo da sua concepção de liberdade, enfatizaram esse como um predicado da Arte.

Quanto à relação entre a figura do artista e a do professor, a opção por fundi-las ou não ficou a critério de cada um dos profissionais, demonstrando múltiplas possibilidades. Alguns reivindicaram a completa distância do campo educacional, considerando uma proximidade do imaginário escolar como demérito na criação artística; outros se aproximaram das ideias de Luis Camnitzer de que o artista é um educador; e tantos outros ocuparam posições intermediárias entre esses extremos. Em comum, o respeito à dimensão autoral do trabalho dos educadores e/ou artistas, que tinham liberdade para pôr em prática as suas convicções.

Esse nítido partido pela liberdade só foi possível em um contexto político tão repressor quanto o de uma ditadura militar porque o ASTER foi uma iniciativa privada, mas que não se submeteu às formas industriais de funcionamento, descritas por Hans Haacke, em que a busca por retornos financeiros torna-se definidora das estruturas de produção e circulação artística. Diferentemente da FAAP, da Bienal de São Paulo ou da organização do *História Geral da Arte no Brasil*, o ASTER não resultou do patrocínio ou da filantropia da alta burguesia, portanto, não esteve diretamente subordinado aos seus desejos. De modo análogo, o ASTER também não esteve ligado a uma instituição pública, como no caso do MAC USP e da ECA USP, então, não esteve tão dependente da burocracia estatal, especialmente autoritária nesse período. Se, por um lado, essa autonomia permitiu uma grande liberdade e uma autodefinição dos seus projetos, por outro, fez desse um empreendimento muito frágil, tendo sido desmantelado, entre outros fatores, por uma aparente articulação dos vizinhos amparada nas leis municipais de zoneamento.

Dada a sua intensidade e brevidade, o ASTER pode ser visto como uma estrela cadente que marcou a constelação do meio artístico paulista na virada da década de 1970 para a seguinte. O ASTER esteve em atividade por cerca de três anos, sendo que somente dois desses com intensa programação. Entretanto, isso não o impediu de marcar a História da Arte Brasileira. Entre essas marcas, destacando somente algumas que receberam maior atenção da crítica de arte, pode-se citar a série *Anamorfis*, de Regina Silveira, os trabalhos caligráficos de León

Ferrari, a publicação *Zero à Esquerda*, protagonizada por Omar Khouri e Paulo Miranda, as videoinstalações de Rafael França e as produções de videoarte de Roberto Sandoval. Também brilharam na Constelação ASTER grupos e coletivos de artistas que marcam a história da Arte Contemporânea, desde os já célebres poetas do Noigandres, até os embrionários 3NÓS3 e TVDO.

Analisando a trajetória dos fundadores do ASTER, nota-se que existe um sentido de continuidade entre as experiências que esses desenvolveram no MAC do Zanini e as atividades desse centro de estudos. Embora com funções e estruturas distintas, o ASTER herdou parte significativa dos núcleos de artistas conceitualistas que frequentavam o museu. Isso fica evidente, por exemplo, no caso da produção paulista de videoarte, que tinha no MAC USP seu epicentro, o qual foi deslocado para o ASTER. Entretanto, deve-se também considerar que novas gerações de artistas integraram o núcleo criativo do ASTER, trazendo novas pautas, como a intervenção urbana. Além do vídeo, também se destacaram no ASTER as atividades em gravura e outras técnicas de impressão, aparentemente encabeçadas por Regina Silveira, mas com a presença de diversos gravadores reconhecidos. Conectada a essas técnicas e aos cursos de Décio Pignatari, Julio Plaza e Paulo Leminski, esteve a Poesia Visual que também teve no ASTER um importante núcleo de articulação. Ligadas a todas essas linguagens, esteve a estratégia de circulação pelos correios, promovida pela rede de arte postal, com a qual estavam conectados muitos dos professores e estudantes do ASTER.

Quanto às contribuições do ASTER no campo educacional, além da já citada prática de um espaço livre de educação, as contribuições mais evidentes são as dos cursos de Ana Mae Barbosa, por terem integrado um conjunto de iniciativas que estruturaram o campo de estudos do Ensino de Arte no Brasil. Quanto às outras contribuições, é difícil precisar o quanto a vivência no ASTER transformou a concepção de ensino dos seus fundadores e também dos professores convidados. Por sua vez, a influência nos estudantes é ainda mais fluida e dispersa, e aparece pontualmente em alguns relatos que enfatizam a importância das vivências no ASTER. O que pode ser afirmado com certeza é que passaram como professores do ASTER figuras que protagonizaram a formação dos artistas que tiveram presença marcante no meio artístico – oficial e marginal – dos anos 1980. Além dos quatro fundadores do ASTER, pode-se citar também Décio Pignatari, Evandro Carlos Jardim, Nelson Leirner, Vilem Flusser, entre tantos outros.

Por fim, a parca presença do ASTER na narrativa da História da Arte Brasileira parece resultar da soma de diversos fatores.

Primeiro, o provável dissabor dos seus membros fundadores com o modo abrupto com que tiveram que encerrar as atividades do ASTER. Talvez por isso os seus próprios fundadores não tenham enfatizado a importância dessa experiência. Zanini, por exemplo, não citou o ASTER no seu capítulo no livro *História Geral da Arte no Brasil*, mas citou experiências similares, como a Escola Brasil: e experiências igualmente recentes como a *XVI Bienal de São Paulo*.

Segundo, o provável ofuscamento dessa experiência por outras realizações dos seus fundadores de maior visibilidade, como as atividades no MAC USP e na Bienal de São Paulo, de 1981 e 1983. Nessa mesma lógica, mas com impactos posteriores, o caráter pouco burocrático e institucional do ASTER fez com que poucas das suas atividades fossem documentadas, se em comparação, por exemplo, com as experiências nesse museu e nessas bienais.

Terceiro, a persistente inclinação do campo artístico para desprestigiar as iniciativas ligadas à Educação. Inclinação esta que o estudo do caso do ASTER mostra ser inadequada, especialmente para a História da Arte. Revelou-se como é fundamental considerar o ASTER para compreender determinados estratos do campo artístico paulista da virada dos anos 1970 para os 1980, como a produção artística em gravura, poesia visual, vídeo, xerografia e intervenções urbanas, além de outros marcos importantes, como a *XVI Bienal de São Paulo* e a organização do *História Geral da Arte no Brasil*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

3NÓS3. [Texto de descrição das atividades do 3NÓS3 entre 1979 e 1981]. 1981. 4 p.

AGRA, Lucio. Mínimo divisor comum: Artéria. **Revista Ciculadô: Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos**, São Paulo, ano 4, n. 4, p. 16-18, mar. 2016.

ALTSHULER, Bruce. Introduction. In: _____. **Salon to Biennial: exhibitions that made art history**. Vol. 1: 1863-1959. Nova Iorque: Phaidon, 2008. p. 9-19.

AMARAL, Aracy A. León Ferrari: os anos paulistas (1976-1984). In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 321-330.

ANAMORFAS. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.792, 14 set. 1980. Ilustrada, p. 44.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASTER. **Boletim Informativo**. [S. l.], 1979.

_____. [Cartaz de divulgação dos cursos do segundo semestre de 1979]. [S. l.], 1979.

_____. [Cartaz de divulgação da série de conferências Aspectos da Sociedade Pós-industrial, de Vilém Flusser]. [S. l.], 1979.

_____. [Folder de apresentação do ASTER]. [S. l.], 1979.

_____. [Cartaz de divulgação da série de palestras de Paulo Leminski]. [S. l.], 1979.

_____. [Haja luz em 1980]. [S. l.], [1979 ou 1980].

_____. [Cartaz de divulgação do ASTER com o slogan “FAÇA ARTES. FAÇA O ASTER”]. [S. l.], 1980.

_____. [Cartaz de divulgação dos cursos do primeiro semestre de 1980 no ASTER]. [S. l.], 1980.

_____. [Cartaz da exposição Aster expõe Artes]. [S. l.], 1980.

_____. **Cursos em ASTER, de março a junho de 1980**. São Paulo, 1980. 3 p.

ASTER: Artes. Reportagem de divulgação do Aster. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 57, n. 18.127, 19 nov. 1978. Ilustrada, p. 84.

ATANIA, Emanuelle Schneider. **Estética da Provocação. Cartografias do Audiovisual em São Paulo: Anos 80 e tendências atuais**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ÁVILA, Carlos. “Flashes” de uma trajetória. **Revista USP**, São Paulo, n. 3, p. 101-106, set./out./nov. 1989.

BARATA, Mário. **Atividade Cultural e Livros sobre o Brasil**. [S. l.], [1983?]. 3 p.

BARBOSA, Ana Mae. Os equívocos no Brasil. Originalmente publicado em *Art Education USA*, v. 31, n. 2, p. 12-13, fev. 1978. **Arte hoje**, [S. l.], ano 2, n. 18, p. 59-60, dez. 1978.

_____. **[Proposta metodológica e pedagógica para o livro História Geral da Arte no Brasil]**. São Paulo, [1978?]. 5 p.

_____. **Memorial**. Memorial para concurso de livre-docência na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. [S. l.], 1990.

_____. **Depoimento de Ana Mae Barbosa**. [2013?]. Disponível em: http://cbha.art.br/img/zanini/depoimentoanamae_zanini.pdf. Acesso em: 19 jul. 2017.

_____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 8 ed. São Paulo: Cortez, 2015.

BARCELLOS, Vera Chaves. Julio Plaza por Vera Chaves Barcellos. Arte pública: um conceito expandido. In: _____ (org.). **Julio Plaza, POÉTICA/POLÍTICA**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 51-61.

BARDI, Lina Bo. A mão do povo nordestino. **Arte Vogue**, São Paulo, n. 2, p. 52-54, nov. 1977.

_____. **[Correspondência para Walter Zanini]**. São Paulo, 9 mai. 1980. 2 p.

BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 39-57, 1988.

BATISTA, Marta Rossetti. História da Arte no Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 105, n. 33.395, 15 jan. 1984. Suplemento Cultural, p. 2-4.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BEYUS, Joseph. Conclamação à alternativa. In: SESC POMPEIA. **Joseph Beuys: A revolução somos nós: catálogo de exposição**. São Paulo, 2010. p. 49-55.

BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. Vol. 1. Catálogo geral. São Paulo, 1981.

_____. **XVI Bienal de São Paulo**. Vol. 2. Catálogo de arte postal. São Paulo, 1981.

_____. **XVI Bienal de São Paulo:** arte postal – videotapes. Lista de obras de videoarte. São Paulo, 1981. 1 p.

_____. **XVI Bienal de São Paulo:** programação de conferências. Conferências de 17 out. a 14 nov. São Paulo, 1981. 1 p.

_____. **XVI Bienal de São Paulo:** programação de conferências do mês de novembro/1981. São Paulo, 1981. 1 p.

_____. **XVI Bienal de São Paulo:** programa do I Encontro Arte, Sociedade, Utopia. São Paulo, 1981. 1 p.

BORER, Alain. Um lamento por Joseph Beuys. *In:* _____. **Joseph Beuys.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 11-34.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A distinção:** crítica social do julgamento. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BRASIL. **Decreto no 81.615, de 28 de abril de 1978.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81615-28-abril-1978-430637-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 21 jan. 2018.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos de Jordão:** variações sobre temas de ensino da arte. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp:** engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMNITZER, Luis. Joseph Beuys en el Museo Guggenheim. Originalmente publicado em *Arte en Colombia*, n. 10, set. 1979. *In:* _____. BERNAL, Maria Clara; GONZÁLES, Felipe (ed.). **Antología de textos críticos:** ArtNexus / Arte en Colombia. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte; Ediciones Uniandes, 2006. p. 92-96.

_____. ¿Es posible la enseñanza del arte? Originalmente publicado em *Arte en Colombia*, n. 25, out. 1984. *In:* _____. BERNAL, Maria Clara; GONZÁLES, Felipe (ed.). **Antología de textos críticos:** ArtNexus / Arte en Colombia. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte; Ediciones Uniandes, 2006. p. 38-52.

_____. **Arte y Pedagogía.** 2015. Disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-pedagogia/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

CAMPOS, Augusto de. Julio Plaza por Augusto de Campos. Poesia “Entre”: de Poemóviles a Reduchamp. *In:* BARCELLOS, Vera Chaves (org.). **Julio Plaza, POÉTICA/POLÍTICA.** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 79-87.

CAMPOS, Haroldo de. **[Poema sobre os Anamorfias de Regina Silveira]**. [S. l.], 9 set. 1980.

CARVAJAL, Jorge Aristides de Sousa. **Desenho**: uma técnica de projeto. 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

CARVALHO, Ana Paula Coelho de. **O Ensino Paulistano de Design**: a formação das escolas pioneiras. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **No calor da hora**: dossiê jovens artistas paulistas, década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. **VIS**, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da Unb, Brasília, v. 15, n. 2, p. 319-338, jul.-dez. 2016.

COSTA, Cacilda Teixeira da. [Relato da criação do livro História Geral da Arte no Brasil]. In: ZANINI, Walter; COSTA, Cacilda Teixeira da; BRANDÃO, Maria Beatriz Afflalo; STEINBERG, Silvia. **Crônica da História Geral da Arte no Brasil**. Texto acompanha o primeiro volume do livro. São Paulo, 1983.

_____. [Texto para o catálogo da exposição Roberto Sandoval – vídeos no Centro Cultural São Paulo]. São Paulo, jun. 1985.

_____. [Texto para palestra no Itaú Cultural em 8 ago. 2001]. [S. l.], 2001. 16 p.

COSTA, Juliana Braga. **História, arte e arquitetura**: Flavio Motta e o ensino como ofício. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CRESPO, Ángel. Los eventos Morris en el campus de Mayagüez. **Revista de Arte/The Art Review**, Mayagüez, n. 3, p. 11-17, dez. 1969.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 973-1033.

DENISE. Onde o ensino é diferente. **Almeida**, Centro Acadêmico Lupe Cotrim, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 4, p. 6-7, fev. 1980. A autora é identificada como “Denise (3º sem./mat.)”.

ESTUDANTES tentam criar uma nova paisagem urbana. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 46, n. 13.834, 5 jul. 1971. Geral, p. 36.

FABRIS, Annateresa. **Memorial da Formação Científica e das Atividades de Annateresa Fabris Candidata ao Concurso de Livre-docência junto ao Departamento de Artes Plásticas (Especialidade Teoria e História das Artes Plásticas) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 1990.

_____. Sombras Simuladoras. *In*: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira: Cartografias da Sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. Errata. p. 3-20.

_____. Perfil de Walter Zanini. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2004, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos [...]**. Belo Horizonte: CBHA, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/zanini.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2020.

FAERMAN, Marcos. Um resumo. Em 1500 páginas ambiciosas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 3 dez. 1983. Caderno de Programas e Leituras, p. 5.

FERRARI, Donato. **Memorial de atividades didáticas, científicas, culturais e profissionais**. Documento apresentado como requisito para concorrer ao concurso público de Professor Titular do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP. São Paulo, 1999.

_____. [Depoimento escrito pelo artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte]. São Paulo, set. 1985. *In*: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte: novos meios/multimeios**. Edição fac-símile do catálogo publicado em 1985. São Paulo: FAAP, 2010. p. 213.

FERRO, Sérgio. Os Limites da Denúncia. **Rex Time**, São Paulo, ano 1, n. 4, 10 mar. 1967. p. 3.

_____. **Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Michelangelo: Arquiteto e escultor da capela dos Médici**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

FLUSSER, Vilém. Resumo do argumento a ser desenvolvido por Flusser. *In*: ASTER. **[Cartaz de divulgação da série de conferências Aspectos da Sociedade Pós-industrial, de Vilém Flusser]**. [S. l.], 1979.

_____. A Sociedade Pós-industrial. **O Estado de São Paulo**, ano 101, n. 32.163, 20 jan. 1980. Suplemento Cultural, p. 6-7.

_____. **[Correspondência para Walter Zanini]**. [S. l.], 24 fev. 1984. 1 p.

FRAGILES. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.869, 30 nov. 1980. Primeiro Caderno, p. 52.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FRANÇA, Rafael. **Television Sets**. Publicação de registro da videoinstalação. São Paulo, [1980?].

_____. **Curriculum Vitae**. [S. l.], 1982.

_____. [Texto descrevendo suas atividades entre 1979 e 1983]. Chicago, 1983.

_____. [Depoimento enviado pelo artista ao Instituto de Pesquisas da FAAP – Setor Arte set. 1985]. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte: novos meios/multimeios**. Edição fac-símile do catálogo publicado em 1985. São Paulo: FAAP, 2010. p. 227.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: _____; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 165-171.

_____ (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

_____. Introdução. In: _____ (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 8-21.

_____. Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini. In: _____ (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 22-103.

_____. Julio Plaza por Cristina Freire. Museus e poetas concretos em três tempos. Julio Plaza em dois tempos. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). **Julio Plaza, POÉTICA/POLÍTICA**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 63-77.

_____. Museu em rede: A dialética impecável de Walter Zanini. **Art Journal**, Nova Iorque, v. 73, n. 2, p. 20-45, 2014.

_____. [Texto de introdução da exposição Julio Plaza Indústria Poética]. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Julio Plaza Indústria Poética: catálogo de exposição**. São Paulo, 2014. p. 9-10.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Eloah Franco de. **A Revista Artéria: uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos '70 aos '90**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.

GEIGER, Anna Bella. [Entrevista sobre a sua atuação no MAM RJ]. Entrevista concedida a Jessica Gogan em [2017?]. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. p. 192-202.

GISMONDI, Pedro Caminada Manuel. **Tentativa de uma Pequena História da Arte no Brasil**. São Paulo: Convívio, 1964.

_____ (org.). **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GROYS, Boris. Education by infection. *In*: MADOFF, Steven Henry (ed.). **Art school**: (propositions for the 21st century). Cambridge: MIT Press, 2009. p. 25-32.

HAACKE, Hans. Museums, managers of consciousness. Originalmente publicado em 1984. *In*: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). **Institutional critique**: an anthology of artists' writings. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 276-288.

HELOU, Dolores. **[Documento registrando os gastos e dinheiro em caixa do ASTER no mês de agosto de 1978]**. São Paulo, 31 ago. 1978. 7 p.

HEREDIA, Cecília Riquino. **A caneta e a tesoura**: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HISTÓRICO. **[Texto descritivo do processo de registro e fechamento do ASTER junto à Prefeitura de São Paulo]**. [S. l.], [1981?]. 1 p.

HONORATO, Caio. **A formação do artista**: conjunções e disjunções entre arte e educação. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HUDINILSON JR. **Xerografia**: Arte e Uso. São Paulo, 1984.

_____. [Entrevista concedida a Andrea Paiva Nunes]. Porto Alegre, dez. 2001. *In*: NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível**: a rede de arte postal, anos 70 e 80. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. p. 160-167.

_____. [Depoimento ao Instituto de Pesquisas da FAAP – Setor Arte out. 1984]. *In*: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte**: novos meios/multimeios. Edição fac-símile do catálogo publicado em 1985. São Paulo: FAAP, 2010. p. 245-248.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. *In*: _____; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 206-235.

_____; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

JARDIM, Evandro Carlos. [Texto sobre a obra de Maria Irene Ribeiro]. São Paulo, 15 fev. 1994. *In*: RIBEIRO, Irene. **Caminhos D'água**: Irene Ribeiro. Amadora: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1998. p. 77.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

JUNGLE, Tadeu. [Entrevista concedida a Eloah Franco de Freitas]. 13 jul. 2001, São Paulo. *In*: FREITAS, Eloah Franco de. **A Revista Artéria**: uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos '70 aos '90. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003. p. 266-277.

_____. Vídeo e TVDO: Anos 80. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 203-208.

KATINSKY, Júlio Roberto. **[Bilhete para Walter Zanini]**. São Paulo, 12 dez. 1983.

KHOURI, Omar. **Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Omar Khouri. Artéria. Escrito em 2010. **Revista Refil**, Belo Horizonte, n. 4, não paginado, 2012.

_____. **Aster: uma foto – 1980**. 2016. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/36-de-sao-paulo-de-piratininga-aster-uma-foto-1980/>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. **O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes**. 2017. Originalmente publicado em n'O Alfinete, Pirajuí, 5 jun. 2004. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratininga-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>. Acesso em: 27 jan. 2018.

_____. **Mário no Aster**. 2017. Originalmente publicado em n'O Alfinete, Pirajuí, 25 set. 2004. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratininga-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>. Acesso em: 27 jan. 2018.

_____; MIRANDA, Paulo. O fenômeno Artéria. Originalmente publicado em 2015. In: CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. **Artéria 40 anos: revista de poesia: catálogo de exposição**. São Paulo, 2016. p. 10-13.

KOSUTH, Joseph. Arte Depois da Filosofia. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-13, set./out./nov. 1975.

LEENHARDT, Jacques. **Duchamp: Crítica da razão visual**. 1994. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/duchamp-critica-da-razao-visual/>. Acesso em: 1 jun. 2020.

LIMA, Sidiney Peterson Ferreira de. **Escolinha de Arte de São Paulo: instantes de uma história**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014.

_____. Escolinha de Arte do Brasil (EAB): algumas ressonâncias. **Rebento**, São Paulo, n. 11, p. 148-165, dez. 2019.

LOUZADA, Heloisa Olivi. **Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____ (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 15-47.

MACHADO, Lourival Gomes. [Texto de apresentação da exposição]. São Paulo, ago. 1960. In: GALERIA DE ARTE SÃO LUIS. [Folder de divulgação de exposição individual de Donato Ferrari]. São Paulo, 1960.

MALMACEDA, Luise Boeno. **O Eixo Sul Experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MATTAR, Denise (org.). **Memórias reveladas: a atuação cultural da FAAP: 1947-2010**. São Paulo: FAAP, 2010.

_____. Uma História da Arte. In: _____ (org.). **Memórias reveladas: a atuação cultural da FAAP: 1947-2010**. São Paulo: FAAP, 2010. p. 11.

MELLO, Christine. **Tadeu Jungle**. Biografia e videografia do artista, texto do livro *Extremidades do Vídeo*, da mesma autora. Atualizada em 26 nov. 2003. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/links/21456>. Acesso em: 1 jun. 2020.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Arte no período pré-colonial. In: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 19-45.

_____. **História Geral da Arte no Brasil: depoimento**. [S. l.], [1983?]. 1 p.

MESA redonda. Debate sobre Arte e Universidade realizado na ECA USP com a participação de Ana Mae Barbosa, Arnaldo Daraya Contier, Jean-Claude Bernardet, José Resende, José Teixeira Coelho Netto, León Ferrari, Renina Katz, Silvana Garcia. **Revista Comunicações e Artes**, São Paulo, ECA USP, n. 10, p. 19-44, 1981.

MIGLIACCI, Fernando Augusto. **Relatório de doações do livro História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, 1984.

MIRANDA, Tavares de. [Divulgação do curso O Romantismo, no Estúdio D]. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 58, n. 18.236, 8 mar. 1979. Ilustrada, p. 36.

MORAIS, Frederico. Brasil ganha história de arte: cinco anos foram gastos para escrevê-la. **O Globo**, ano 59, n. 18.294, 6 dez. 1983. Cultura, p. 27.

_____. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. 1978. In: SEFFRIN, Silvana (org.). **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 17-25.

_____. No fazer criador todos se confundem. Texto curatorial para a exposição *Anos 70: trajetórias – Domingos da Criação*, Itaú Cultural, São Paulo, 2001. In: GOGAN, Jessica; _____. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. p. 5.

_____. Um domingo de papel. Texto originalmente publicado em: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1971. In: GOGAN, Jessica; _____. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. p. 148.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Prospectiva '74**: catálogo de exposição. São Paulo, 1974.

NETO, José Minerini. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo**: dos cursos do MAM ao educativo permanente. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NOTAS. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.631, 6 abr. 1980. Ilustrada, p. 38.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 11 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções Museológicas em Exposição**: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PATO MACHO. Porto Alegre: [s. n.], ano 1, n. 12, 30 jun. 1971. Disponível em: <http://eusoufamecos.uni5.net/nupecc/edicao-12/>. Acesso em: 1 abr. 2020.

PINACOTECA DO ESTADO. **Arte na Rua**: Alguns Resultados. Boletim n. 174, São Paulo, jun. 1979.

PINTOR italiano pensava que o Brasil era outra coisa, mas vai ficar. Entrevista com Donato Ferrari. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 70, n. 195, 19 ago. 1960. Primeiro Caderno, p. 6.

PLAZA, Julio. **Proposiciones creativas**: curso de criatividade realizado en Brasil. Mayagüez: Recinto Universitario de Mayagüez, 1972.

_____. [Plano de trabalho Semiótica do espaço]. [S. l.], [1978?]. 3 p.

_____. [Ficha de inscrição do projeto Semelhança (contém) diferença na XVI Bienal de São Paulo]. São Paulo, 4 ago. 1981.

_____. **Memorial circunstanciado de formação artística, científica e atividades de Julio Plaza Gonzalez, Professor Associado, MS-5, Candidato ao Concurso Público para provimento de um cargo de Professor Titular, na Área de Artes Plásticas, junto ao Depto. de Artes Plásticas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 1996.

PONTUAL, Roberto. A palavra da imagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 88, n. 285, 20 jan. 1979. Caderno B, p. 2.

PRIOLLI, Paulo. **Depoimento**. Depoimento concedido via e-mail à Associação Cultural Videobrasil. 2013. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/textos/89720>. Acesso em: 13 ago. 2020.

REGIS, Rosane. Onde o ensino é diferente. **Arte Hoje**, São Paulo, ano 3, n. 25, p. 60, jun. 1979.

RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 24-25, set./out./nov. 1975.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 47-87.

RIBEIRO, Irene. **Caminhos D'água**: Irene Ribeiro. Amadora: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1998.

_____. Áster. [Convite para inauguração da sede da Áster Projectos de Arte - Associação Cultural em maio de 2006]. Lisboa, 2006.

SANDOVAL, Roberto. **XV Bienal Internacional de São Paulo**: ficha de identidade do participante. São Paulo, 16 mai. 1979.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos**: uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SAYÃO, Bruno. Arte, Política e Comunicação no Brasil dos anos 1960: os outdoors realizados por Nelson Leirner. **Revista Farol**, Vitória, ano 9, n. 9, p. 89-100, jul. 2013.

_____. **Solidariedade em rede**: arte postal na América Latina. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. Arte, Educação e Liberdade: um olhar a partir de Sérgio Ferro e Paulo Freire. **Arte Contexto**, [S. l.], v. 6, n. 16, não paginado, dez. 2019. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/portfolio/arte-educacao-e-liberdade/>. Acesso em: 1 abr. 2020.

SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro-Brasileira**: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016.

SILVEIRA, Regina. **Anamorfis**. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

_____. Arte da Mulher? Entrevista com Regina Silveira. **Ar'te**, São Paulo, ano 2, n. 5, p. 10-12, 1983.

_____. **Memorial de formação artística e científica, e de atividades de Regina Scalzilli Silveira, artista plástica e Professor Assistente Doutor, candidata ao concurso de ingresso à carreira docente na disciplina Análise e Exercício de Técnicas de Materiais Expressivos II, do curso Licenciatura em Educação Artística do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 1988.

_____. Pedagogia do Traço. Entrevista a Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: Cartografias da Sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 55-115.

_____. Entrevista Regina Silveira. **Revista E**, São Paulo, n. 88, set. 2004. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/3015_ENTREVISTA+REGINA+SILVEIRA. Acesso em: 11 mar. 2020.

_____. [Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte em set. 1985]. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte: novos meios/multimeios**. Edição fac-símile do catálogo publicado em 1985. São Paulo: FAAP, 2010. p. 319-323.

_____. Julio Plaza por Regina Silveira. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). **Julio Plaza, POÉTICA/POLÍTICA**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 32-49.

SILVEIRA, Walter. [Entrevista concedida a Cristina Fonseca]. Originalmente publicada em 1984. In: CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. **Blackberry – palavra e imagem – Walter Silveira**: catálogo de exposição. São Paulo, 2013. p. 35.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. Originalmente publicado em 1972. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). **Institutional critique**: an anthology of artists' writings. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 140-142.

SOCIOLOGIA da Arte no Aster. Divulgação do curso de Avatar Moraes no ASTER. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.722, 6 jul. 1980. Ilustrada, p. 44.

STARLING, Heloisa Maria Murgel; *et al.* Texto 9 – A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos. In: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. v. 2. Brasília: CNV, 2014. p. 341-414.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 98-121.

VILLARES, Luiz Diederichsen. [Depoimento sobre a Bienal de São Paulo]. In: FARIAS, Agnaldo (coord.). **Bienal 50 anos: 1951 2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 310-312.

WILSON, Brent; WILSON, Marjorie. Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças. Tradução dos alunos do curso de arte da Escola Aster, 1979. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 59-77.

ZANELATO, Daniella. Semana de Arte e Ensino na ECA/USP: anos 1980 e novos tempos. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26., 2017, Campinas. **Anais[...]**. Campinas: PUC Campinas, 2017. p. 3852-3860.

ZANINI, Walter. [Texto de apresentação da exposição]. In: GALERIA SETA. **[Folder de divulgação de exposição individual de Donato Ferrari]**. São Paulo, 1965.

_____. [Correspondência para o diretor do Departamento de História da USP]. São Paulo, 23 de mai. 1968. 11 p.

_____. [Texto descritivo de atividades realizadas a partir de 1962]. [S. l.], abr. 1970. 11 p.

_____. [Ofício MAC 106/78, destinado ao Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva, reitor da USP]. São Paulo, 7 de mar. 1978.

_____. [Correspondência para Jorge Glusberg]. São Paulo, 5 de set. 1978. 1 p.

_____. [Correspondência para Paulo Bruscky]. São Paulo, 5 de set. 1978. 1 p.

_____. [Correspondência para Jorge Glusberg]. São Paulo, 24 de out. 1978. 1 p.

_____. **Memorial de formação artística e científica e de atividades de Walter Zanini, Professor Adjunto, candidato ao concurso de Professor Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.** São Paulo, 1978.

_____. **Plano preliminar para a edição de um livro de História da Arte Brasileira.** [S. l.], [1978?]. 4 p.

_____. Um golpe na Arqueologia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 58, n. 18.568, 3 fev. 1980. Ilustrada, p. 46.

_____. Artistas do Brasil na XVI Bienal. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo.** Vol. 1. Catálogo geral. São Paulo, 1981. p. 32-34.

_____. **Bienal, Bienais.** São Paulo, 17 dez. 1983. 8 p.

_____. Introdução a Flávio de Carvalho. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **Exposição Flávio de Carvalho:** catálogo de exposição. XVII Bienal de São Paulo. São Paulo, 1983. p. 3-14.

_____. Prefácio. In: _____ (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 14-17.

_____. Arte Contemporânea. In: _____ (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 499-821.

_____. **As antigas disciplinas cinderelas da USP.** [S. l.], [1983?].

_____. [Correspondência para Walther Moreira Salles]. São Paulo, 15 mar. 1984. 2 p.

_____. **Colecionismo:** fontes, formas e mecanismos da ajuda pública ou privada à arte no Brasil. Plano Preliminar. [S. l.], [1984?]. 2 p.

_____. A Aliança da Ordem com a Magia. In: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira:** Cartografias da Sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 125-176.

_____. [Depoimento sobre a Bienal de São Paulo]. *In*: FARIAS, Agnaldo (coord.). **Bienal 50 anos: 1951 2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 230.

_____. **Entrevista com Walter Zanini**: formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. [Entrevista cedida a] Isis Baldini, Martin Grossmann, Pamela Prado e Vinicius Spricigo. São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/entrevistas-1/entrevista-com-walter-zanini/. Acesso em: 15 fev. 2020.

_____. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. Texto originalmente publicado em 1974. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 120-122.

_____. Exposição Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Texto originalmente publicado em 1974. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 128-129.

_____. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. Texto originalmente publicado em 1997. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 174-185.

_____. O MAC e sua presença no campus. Texto originalmente publicado em 1975. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 212-213.

_____. A Universidade e as artes. Texto originalmente publicado em 1986. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 293-295.

_____. Duas décadas difíceis: 60 e 70. Texto originalmente publicado em 1994. Revisto e ampliado em 2012. *In*: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 339-360.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 8-10, dez./jan./fev.1976.