luise boeno malmaceda

O Eixo Sul Experimental:

conceitualismo e contracultura
nos cenários artísticos de
Curitiba e Porto Alegre, anos 1970

luise boeno malmaceda

O Eixo Sul Experimental:

**conceitualismo e contracultura
nos cenários artísticos de
Curitiba e Porto Alegre, anos 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração
Teoria e Crítica de Arte

Orientadora
Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

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

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Malmaceda, Luise Boeno.

O eixo sul experimental: conceitualismos e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970 / Luise Boeno Malmaceda; orientadora Maria Cristina Machado Freire. São Paulo, 2018.

414 f.: il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2018.

1. Arte Contemporânea – Brasil – Século 20. 2. Arte Conceitual – Brasil – Anos 1970. 3. Contracultura – Brasil – Anos 1970. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 759.0675

Luise Boeno Malmaceda

**O EIXO SUL EXPERIMENTAL:
conceitualismos e contracultura nos cenários
artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire –
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC – USP)
(Orientadora)

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

O mundo há de caber aqui, pois o que segue por estas páginas é o mundo que me foi apresentado pelas pessoas as quais devo agradecer:

À minha família, Maria Odete e José Luiz e Ana Laura, além de João Horique, Helena e Julia, cujas sensibilidades não encontram fronteiras, crescendo a cada dia. Exemplos primordiais de contracultura em minha vida, sempre foram além do que lhes foi dado.

À Cristina Freire, minha orientadora, pelo apoio e por todos os ensinamentos que dela transbordam e que carrega em si, no comprometimento com a docência e a universidade.

Aos meus colegas do GEACC (Grupo de Pesquisa em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu), Barbara Kanashiro, Bruno Sayão, Carmen Palumbo, Eduardo Shoji, Elena Muñoz, Emanuelle Schneider, Fernanda Porto, Luiza Mader Paladino, Nadiesda Dinambro, Marina Vianna, pelas constantes trocas de experiências e ideias.

Às professoras Ana Maria Albani de Carvalho e Christine Mello, pelas contribuições precisas e pela generosidade durante a etapa de qualificação da dissertação.

Aos queridos membros do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake, com os quais aprendo diariamente, em nossos diálogos e tentativas arriscadas de pensar o hoje.

Aos meus amigos-companheiros de vida, Flávia, Alessandra, Lígia, Vitor, Carlos, Luiza M., Luiza M.D., Marina J., Fernanda P., Taila, Marina V., Priscyla, Theo, Divina, Avany. Menção honrosa a Eduardo Peruzzo e Fernanda Castilhos, amizades que mantêm a intimidade da vida no interior independente dos excessos de habitar São Paulo em pleno século XXI.

No trajeto acadêmico, aos funcionários do Setor de Pesquisa e Documentação do MACPR, da Seção de Catalogação/Documentação do MAC USP, do Arquivo do MAC USP, do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos. À Sara Vieira, da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do PGEHA-USP.

À Myriam Kazue e Julia Paccola, pelos olhares sensíveis e pela dedicação na formatação da dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização desta pesquisa.

Especialmente e, sobretudo, aos artistas e pesquisadores que reviraram seus arquivos e memórias, abrindo-se ao diálogo e possibilitando as reflexões aqui apresentadas: Carlos Pasquetti, Cláudio Jansen, Clóvis Dariano, Denise Bandeira, Eliane Prolik, Fernando Bini, Ivens Fontoura, Josely Carvalho, José Humberto Boguszewski, Lauro Andrade, Márcia Simões, Newton Goto, Paulo Reis, Priscila Sanson, Vera Chaves Barcellos. Em particular a Key Imaguire pelo incentivo, pela leitura atenta e amizade; ao Sergio Moura, pelo exemplo de vida, e à Ana Maria Albani de Carvalho, pela generosidade da acolhida na graduação e por seguir acompanhando os desdobramentos de meus estudos.

Ao Pedro Correia, pela vontade de vida e pelo apoio incondicional durante esta trajetória. Por dividir o cotidiano e ser a pura expressão do amor e do companheirismo.

Quase ano 2000
Mas de repente avanço
A mil e oitocentos e trinta e oito
Eu digo avanço porque é claro
Que os homens por ali
Estão para lá dos homens do ano 2000

Vitor Ramil, *Indo ao pampa*, 1997.

MALMACEDA, Luise Boeno. **O eixo sul experimental: conceitualismos e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970**. São Paulo, 2018. 414 p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Esta dissertação busca mapear as redes de artistas, intelectuais e eventos responsáveis, na década de 1970, por introduzir discussões e linguagens da arte contemporânea no eixo Sul do Brasil. Para tanto, debruça-se sobre os maiores centros urbanos da região, cujos campos artísticos estão mais bem estruturados e são mais longevos, as capitais Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS). Por meio especialmente de pesquisa de arquivo e entrevistas, são analisadas as especificidades socioculturais e políticas que conformaram as condições para a emergência de um campo de liberdade artística e ruptura de cânones dos chamados “anos de chumbo” do regime ditatorial ao início do período da redemocratização. Privilegiam-se, nos estudos de caso, ações coletivas e experimentais ligadas aos conceitualismos nas artes visuais – que procuraram romper com as tradições e discursos regionalistas, expandindo as fronteiras estatais –, concebidas por agentes envolvidos com o pensamento contracultural em voga a partir do final dos anos 1960.

Palavras-chave: Conceitualismos, Arte Experimental, Contracultura, Década de 1970, Eixo Sul do Brasil, Porto Alegre, Curitiba.

MALMACEDA, Luise Boeno. **The experimental Southern axis: conceptualisms and counterculture in the art scene of Curitiba and Porto Alegre, 1970s.**

São Paulo, 2018. 414 p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

This dissertation seeks to map the networks of artists, intellectuals and events responsible, in the 1970s, for introducing discussions and languages of contemporary art in the Southern axis of Brazil. As such, it focuses on the region's largest urban centers, the capitals Curitiba (PR) and Porto Alegre (RS), whose artistic fields are better structured and longer-lived. Especially through archival research and interviews, the sociocultural and political specificities that shaped the conditions for the emergence of a field of artistic freedom, of rupture from canons, are analyzed – from the so-called “*anos de chumbo*” of the dictatorial regime to the beginning of redemocratization. In the case studies, greater attention is given to collective and experimental actions linked to conceptualisms in visual arts – which sought to break from regionalist traditions and discourses, expanding the state boundaries – conceived by artists involved with the countercultural thinking, in vogue since the early 1960.

Keywords: Conceptualisms, Experimental Art, Counterculture, 1970s, Brazil's Southern Axis, Porto Alegre, Curitiba.

lista de figuras

- Figura 1** Álbum “O povo canta” (1963)
- Figura 2** Álbum “Show Opinião” (1965)
- Figura 3** Cartaz da exposição Opinião 65 (1965)
- Figura 4** Caetano Veloso canta “Alegria, Alegria” (1967)
- Figura 5** *Frame* do filme “Terra em transe” (1967)
- Figura 6** Chico Buarque assiste ao ensaio de “Roda Viva” (1968)
- Figura 7** Artur Barrio, “Situação TT – Parte 1” (1970)
- Figura 8** Frame do filme “Bang Bang” (1971), de Andrea Tonacci
- Figura 9** Revista *Navilouca*, único número (1974)
- Figura 10** Partitura de 4'33”(1952), de John Cage
- Figura 11** Capa do livro *Catatau* (1975), de Paulo Leminski
- Figura 12** Capa do livro *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha* (1968)
- Figura 13** *Outdoor* de Ivens Fontoura (1977)
- Figura 14** *Outdoor* de Caulos, 1977
- Figura 15** Produção da obra de Caulos no “Arte/Paisagem” (1977)
- Figura 16** Convite da exposição “Caxa de Bixo” (1981)
- Figura 17** Pólo Cultural/Inventiva (1978)
- Figura 18** Pôster de Julio Plaza (1978)
- Figura 19** Ar Retta (1981)
- Figura 20** Ar Retta (1981)
- Figura 21** Ar Retta (1981)
- Figura 22** Rettamorfose/Emoções geométricas (1978)
- Figura 23** Eu Gostaria de Nunca Ter Pensado Essas Coisas (1981)

- Figura 24** Eu Gostaria de Nunca Ter Pensado Essas Coisas (1981)
- Figura 25** Batom (1981)
- Figura 26** Ioko (1981)
- Figura 27** Xerox Action (1981)
- Figura 28** Como o Diabo Gosta (1981)
- Figura 29** Os Jogos Que Este Ano Devem Estar Mais Em Moda (1982)
- Figura 30** *Flyer* do I Encontro de Arte Moderna (1969)
- Figura 31** Cartaz do II Encontro de Arte Moderna (1970)
- Figura 32** II Encontro de Arte Moderna (1970)
- Figura 33** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 34** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 35** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 36** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 37** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 38** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 39** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 40** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 41** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 42** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 43** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 44** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 45** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 46** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)

- Figura 47** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 48** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 49** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 50** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 51** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 52** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 53** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 54** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 55** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 56** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 57** III Encontro de Arte Moderna – Sábado de Criação (1971)
- Figura 58** Cartaz do IV Encontro de Arte Moderna (1972)
- Figura 59** Pedro Escosteguy durante palestra performática (1972)
- Figura 60** Obras de Pedro Escosteguy (1972)
- Figura 61** Artur Barrio, “Situações Mínimas” (1972)
- Figura 62** Detalhe da instalação “Situações Mínimas” (1972)
- Figura 63** Imagem de “Ambiente Porcoral” (1972)
- Figura 64** Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna (1973)
- Figura 65** Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna (1973)
- Figura 66** Cartaz do VI Encontro de Arte Moderna (1974)
- Figura 67** “Homenagem a Duchamp” (1974)
- Figura 68** “Peça do Pão” (1974)
- Figura 69** “Homenagem a Duchamp” (1974)

- Figura 70** “Homenagem a Duchamp” (1974)
- Figura 71** Irmãs Jocy de Oliveira e Josely Carvalho (1974)
- Figura 72** “Homenagem a Duchamp” (1974)
- Figura 73** Evento Praça da Arte (1977)
- Figura 74** Evento Praça da Arte (1977)
- Figura 75** Evento Praça da Arte (1977)
- Figura 76** Jornal Pólo Cultural divulga o *ARTSHOW* (1978)
- Figura 77** Artistas chegando para evento do *ARTSHOW* (1978)
- Figura 78** Artista produzindo – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 79** Transeunte vestindo o “parangolé de papel” – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 80** Transeunte abrindo passagem do túnel – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 81** Reynaldo Jardim, durante o *ARTSHOW* (1978)
- Figura 82** Carta de Paulo Leminski a Régis Bonvicino (1978)
- Figura 83** Paulo Leminski canta “Verdura” – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 84** Painel de Paulo Leminski e Sergio Moura – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 85** Produção de serigrafias – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 86** Sergio Moura imprimindo serigrafia – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 87** Reynaldo Jardim declama poesias – *ARTSHOW* (1978)
- Figura 88** Inserções em painéis do *ARTSHOW* (1978)
- Figura 89** Inserções em painéis do *ARTSHOW* (1978)
- Figura 90** Filmagem em Super-8 no *ARTSHOW* (1978)
- Figura 91** Música no *ARTSHOW* (1978)
- Figura 92** A artista Priscila Sanson participa do *ARTSHOW* (1978)

- Figura 93** Entrevista de um transeunte (1983)
- Figura 94** Retratos dos transeuntes em ações do *Sensibilizar* (1984)
- Figura 95** Logotipo do Sensibilizar (1984)
- Figura 96** “Necessidades humanas” (1983)
- Figura 97** “Necessidades humanas” (1983)
- Figura 98** “Urbano cotidiano” (1983)
- Figura 99** “Sem Destino” (1983)
- Figura 100** Detalhe de “Sem Destino” (1983)
- Figura 101** “Pobre educação” (1984)
- Figura 102** “Pobre educação” (1984)
- Figura 103** “Respeito à vida” (1983)
- Figura 104** “31 de março” (1984)
- Figura 105** “31 de março” (1984)
- Figura 106** “31 de março” (1984)
- Figura 107** “31 de março” (1984)
- Figura 108** “31 de março” (1984)
- Figura 109** “Procissão” (1969)
- Figura 110** “Procissão” (1969)
- Figura 111** “Procissão” (1969)
- Figura 112** Livro “Proposiciones Creativas” (1971)
- Figura 113** Livro “Proposiciones Creativas” (1971)
- Figura 114** Testarte IV (1974)
- Figura 115** Manifesto (1976)

- Figura 116** Instalação de cartazes para Atividades Continuadas (1976)
- Figura 117** Performance com Manifesto (1976)
- Figura 118** Performance com Manifesto (1976)
- Figura 119** Debate (1976)
- Figura 120** Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)
- Figura 121** Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)
- Figura 122** Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)
- Figura 123** Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)
- Figura 124** Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)
- Figura 125** Ensaio fotográfico (1976)
- Figura 126** Ensaio fotográfico (1976)
- Figura 127** Ensaio fotográfico (1977)
- Figura 128** “Paisagem sobre paisagem” (1977)
- Figura 129** “Paisagem sobre paisagem” (1977)
- Figura 130** “Íntimo Exterior” (1978)
- Figura 131** “Íntimo Exterior” (1978)
- Figura 132** “Adansônias” (1977)
- Figura 133** *Nervo Óptico* n.10 (março-abril 1978)
- Figura 134** *Nervo Óptico* n.11 (maio 1978)
- Figura 135** *O Grupo Nervo Óptico* (1978)
- Figura 136** Carimbo com logotipo do Espaço N.O. (1979)
- Figura 137** Curso aberto de Dança (1981)
- Figura 138** Primeiro Boletim informativo do Espaço N.O. (1979)

Figura 139 Convite “Paulo Bruscky: arte postal, filmes, projetos e publicações” (1979)

Figura 140 Exposição “Paulo Bruscky: arte postal, filmes, projetos e publicações” (1979)

Figura 141 Cartaz da mostra “Parangolés de Hélio Oiticica” (1981)

Figura 142 Exibição de filme sobre Hélio Oiticica (1981)

Figura 143 Exposição “Parangolés” (1981)

Figura 144 Detalhe de postal do 3NÓS3 (1980)

Figura 145 Exposição “Xerox Action” (1982)

Sumário

29 Introdução

29 Ponto de chegada: horizonte afetivo

34 Ponto de partida: a pesquisa

41 Ponto intermediário: mudança de eixo

55 O agora: organização dos capítulos

60 Capítulo 1 Vanguardas, Contracultura e Experimentalismo

65 1.1 O cenário brasileiro entre 1960 e 1970: da arte engajada à contracultura

65 1.1.1 Pré-1964

72 1.1.2 A Crise

83 1.1.3 Descrença

95 1.1.4 Contracultura

103 1.1.5 Arte Experimental e Conseitualismos em debate

114 Capítulo 2 Curitiba Experimental

118 2.1 A Revista Joaquim e a Renovação Artística do Paraná

124 2.2 Araújo e Leminski: Nós centralizadores e expansores

125 2.2.1 Adalice Araújo: A consolidação
da renovação artística

130 2.2.2 Paulo Leminski: Poesia Marginal
no Subtrópico

142 2.3 As publicações culturais

144 2.3.1 Reynaldo Jardim: do Rio de Janeiro a Curitiba

153 2.3.2 Pólo Cultural

166 2.3.3 Raposa Magazine

179 2.4 As renovações urbanas e a formação das instituições artísticas

191 2.5 Os Encontros de Arte Moderna

204 2.5.1 I e II edições do Encontro de Arte Moderna

213 2.5.2 III Encontro de Arte Moderna

235 2.5.3 IV Encontro de Arte Moderna

245 2.5.4 V Encontro de Arte Moderna

250 2.5.5 VI Encontro de Arte Moderna

264 2.5.6 O Legado dos Encontros de Arte Moderna

273 2.6 Artshow

291 2.7 Sensibilizar

311	<u>Capítulo 3 Porto Alegre Experimental</u>
320	3.1 O cenário cultural porto-alegrense dos anos 1970
336	3.2 Nervo Óptico: antecedentes
346	3.3 Nervo Óptico
376	3.4 Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O.
398	<u>Considerações Finais</u>
405	<u>Referências Bibliográficas</u>

Ponto de chegada: horizonte afetivo

Neste preâmbulo, peço licença ao leitor para relatar algumas “impressões de viagem”¹ que são incontornáveis ao uso da primeira pessoa. Isso porque se referem a um processo da ordem da intimidade, a questionamentos e sentidos despertados ao longo da construção da dissertação, mas cujos teores são expressamente ensaísticos e, portanto, não representam a introdução formal exigida pelas normas acadêmicas – a qual virá na sequência.

Pode-se dizer que a pesquisa aqui apresentada começou em 2014, quando, determinada a buscar novas relações com o cenário cultural do país, dei início à mudança da região ponto-extremo ao Sul do país, da capital Porto Alegre, para São Paulo. Essa busca, apesar de visar uma maior interlocução com grupos de pesquisa que se dedicam a temas próximos de interesse, parecia carregar, no fundo, uma narrativa de si e da região como insulares e provincianos – dois adjetivos utilizados pela juventude local para ironizar a própria vivência, mas com os quais também procura romper por acreditar no seu teor de verdade. É, no entanto, com um reencontro intelectual e afetivo com o Sul, que encerro esta etapa de mestrado. Mas mantenhamos a mencionada característica da insularidade em mente, para entendermos os motivos de uma certa vontade de distanciamento anterior.

Convencionou-se olhar para a região Sul, que compreende os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, como diversa pelos processos imigratórios europeus que dominaram o século XIX e pelo clima temperado, em contraste com o tropical, como o Brasil é geralmente caracterizado. A imagem da luminosidade fria do inverno rigoroso parece emblemática, em oposição ao amarelo quente predominante mais ao norte do país. Sem contar o fato de que dois dos

¹ Referência ao título da obra *Impressões de viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda, amplamente mencionada ao longo da dissertação.

mencionados estados compartilham tantas ou mais fronteiras com os vizinhos *hispano-hablantes* do que com o próprio Brasil, um aspecto decisivo para a conformação da cultura da região.

Como forma poética de pensar nessas especificidades geográficas, em especial na do Rio Grande do Sul, o músico Vitor Ramil idealizou o conceito de “estética do frio”², criado em meio ao calor inebriante de Copacabana, em pleno junho, início de inverno no hemisfério. Naquele momento, Ramil relata ter assistido, na mesma cobertura de um jornal, matérias sobre o carnaval fora de época no Nordeste e o início da geada a cobrir os campos no Sul, descrita pelos repórteres como adversa por remeter ao “clima europeu”. Ao contemplar tais imagens e vivências discrepantes, o músico sentiu-se deslocado, estranho, como diz jamais haver se sentido antes. Diante desse cenário emergia uma constatação nova, relacionada a algo que não se julgava até então um exemplo: um certo sentimento de não ser brasileiro. Seria a partir desse estranhamento inicial com a própria reação, um sobressalto sincero de estrangeirismo, que gestaria a ideia de uma estética para a paisagem.³

Sem radicalismos de quaisquer ordens, a criação da “Estética do frio” decorreu, para Ramil, da motivação de se reconhecer dentro do Brasil a partir das especificidades de suas origens. E, ao contrário de se pensar regionalista, isso se deve a uma segurança de que não há nada mais brasileiro que descobrir-se na sua diversidade. Sentimento que, por sinal, subjaz ao final desta dissertação.

Trago o exemplo de Ramil por ser uma figura singular no cenário artístico. Em sua música e escrita resgata uma visão da existência na região Sul leve, poética e franca. Algo que poucas vezes me soou possível, já que a rejeição aos tradicionalismos é intensa, para alguns, na mesma medida que o apego às tradições é mantido em fortes amarras por outros. A rigidez do estereótipo exportado do

2 RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2009.

3 RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2009, p. 9 e 10.

gaúcho é como um fantasma que repele o desejo de contato com a própria cultura – pessoalmente, esse arquétipo parecia ainda menos atrativo por estar atrelado a um ideário violento de valentia e virilidade projetado sobre a figura de um homem do campo.

Observando por essa perspectiva de afastamento, sempre me pareceu peculiar que os artistas de projeção para fora da região Sul perdessem, de algum modo, a sua característica regional. Mantinham, quando muito, apenas o sotaque, ou exportava-se uma produção nativista, especialmente no caso da cultura ligada a Centros de Tradições Gaúchas (CTG), ou simplesmente de cultura brasileira. Mesmo o famoso “rock gaúcho” tem como característica uma produção de raiz inglesa com sotaque local, e não uma combinação de ritmos da música popular e ritmos estrangeiros, os quais os artistas do Nordeste sempre fizeram transitar livremente, de Alceu Valença a Nação Zumbi, de Gilberto Gil aos Novos Baianos.

Que estética do Sul trouxeram Elis Regina, Dalton Trevisan, Lupicínio Rodrigues, Arrigo Barnabé, Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu? Nenhuma marcante, à primeira vista, senão talvez a força de suas individualidades – ou a insularidade. Isto é, se abstraímos o conceito, um tanto caricato, de um modo de ser gaúcho e olhamos com cuidado para os produtos culturais produzidos nas últimas décadas, podemos notar não haver a prevalência de características que remontem a uma produção popular de base conformada à região.

Por essa razão e, claro, por não me reconhecer em identidades regionais, sempre me soou complexa e paradoxal a visão de todo o Sul tão bairrista, regionalista, arrogante. Isso porque o medo da associação com os discursos conservadores interfere na vontade de “descobrir-se” e, conseqüentemente, na produção de uma cultura em contato com suas raízes ou em busca delas. As narrativas separatistas de pequenas multidões, que volta e meia ganham repercussão, se alastram – empenhadas em legitimar uma identidade de matriz europeia, imbuída muitas vezes de uma noção de superioridade de raça digna de publicações científicas do século XIX – e impossibilitam maiores orgulhos e aproximações. Nadando em passadismos

idealizados de si, os tradicionalistas mantêm um caráter monolítico da própria cultura, tornando-a indesejada para grande parte da juventude, em especial a urbana.

Esse conflito possivelmente se manifestou durante o processo de construção da dissertação, permeado pela sensação de estar descortinando informações, nomeando um território. Era como se, até então, eu não houvesse percebido o quão distante estava da região, o quão pouco me reconhecia nela.

Ao mesmo tempo, as viagens de pesquisa revelaram, ainda, um fator real de isolamento das partes, mostrando que a ausência – ou, ao menos, insipiência – das possíveis aproximações interestaduais, tampouco, estava circunscrita à minha experiência pessoal. São raros os artistas das vanguardas dos anos 1970 atuantes nos estados do Sul que conceberam ações conjuntas ou mesmo trocaram informações. Majoritariamente, os trânsitos intelectuais se deram a partir de cada estado com os eixos hegemônicos e, por vezes, surpreende vê-los em maior diálogo com os circuitos do Nordeste do país, ou os internacionais, do que com o próprio Sul. Quer dizer, são também insulares em suas insularidades. Não se tem por hábito dialogar “de Sul para Sul” e, pressuponho, os preconceitos cultivados entre regiões formam um dos fatores de limitação de relacionamento entre a própria região e sua cultura.

Por outro lado, na mesma medida que se desconhecem, compartilham a característica de se sentirem estrangeiros num país de dimensões continentais que exporta uma retórica única de si, apesar de sua vocação incontornável à diversidade. Como diz Ramil, no Brasil, os sulistas veem-se como “os mais diferentes num país feito de diferenças”⁴. O calor, o carnaval, as festividades populares que ocupam as ruas, as multidões, a sensualidade do corpo, as fortes referências indígenas e africanas, nada parece se encaixar totalmente. Como colocou Leminski, insuflado de pessimismo:

4 RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2009, p. 7.

Cortada das origens europeias, distante geograficamente do Brasil índio-afro-luso mais ao Norte, à Curitiba-classe média tem restado o papel de aplaudir músicos baianos. Ler contistas/romancistas mineiros. Assistir a filmes americanos ou italianos. Admirar artistas plásticos paulistas ou cariocas, e, naturalmente, consumir televisão do Eixo Rio-São Paulo. Sem raízes e sem carências, que fazer? (LEMINSKI, 2014, p. 85)

Nesse sentido, mais do que uma identidade, a característica que parece acolher os habitantes da região Sul, à exceção dos tradicionalistas, não é uma noção pronta de ser, mas a procura de “descobrir o que se é” ou o eterno “sentir-se alheio”, gatilho desencadeado pela não identificação com a imagem convencionada de Brasil, que faz com que o não pertencimento opere numa via de mão dupla. Como são vistos, como se sentem.

Insular. Retomo a palavra por acreditá-la essencial para pensar nessa energia prevalente ao Sul. Considero o imigrante um bom exemplo do que significa uma miscigenação pela metade – são brasileiros e estrangeiros; são europeus, mas tampouco o são. Certamente, as imigrações europeias responsáveis por povoar o eixo Sul – alemães, italianos, ucranianos, poloneses, espanhóis, portugueses, entre outras – influenciam de forma ampla o modo de ser da região. Ao mesmo tempo, mantiveram as suas fronteiras como, talvez, nenhum outro local do Brasil: basta visitar uma região serrana. Isto é, misturaram-se, na mesma medida que se conservaram; os imigrantes mantiveram-se juntos, mas também separados.

No entanto, todas essas elucubrações que fazem crer não haver característica melhor para definir a região Sul do que a sua insularidade foram, pouco a pouco, perdendo a gravidade diante da pesquisa, das visitas às cidades, das conversas com os artistas, das investigações em arquivos. Por meio da abertura ao encontro, fui enfrentando a minha própria dificuldade em visualizar aproximações entre aqueles que tão distante nomeiam-se e são nomeados. À construção

da dissertação, misturaram-se questionamentos sobre *identidade* e *memória*: enquanto busquei conhecer a arte de vanguarda realizada na década de 1970, avancei no sentido de estabelecer vínculos com as próprias raízes culturais.

E, ao contrário do imaginado, finalizo distante das narrativas de isolamento, com uma nova rede de afetos e a surpresa de que foi a colaboração protagonista desse momento. Assim como foi também a coletividade a característica fundamental dessa geração de artistas e intelectuais. Eles se lançaram além das fronteiras para romper com o sistema de arte instituído, unindo-se em grupos abertos aos diálogos, visando mudanças nas ordens da cultura e do comportamento. E, apesar da insularidade de muitas de suas histórias – parte do que aqui é trazido ainda não ocupa os compêndios de história da arte –, são exemplos fundamentais da diversidade e riqueza da produção artística brasileira dos anos 1970.

Mas esta é somente uma breve introdução, ao menos a primeira pessoa dela.

Ponto de partida: a pesquisa

Antes de buscar elaborar aproximações entre os estados do Sul, é preciso apontar que, inicialmente, o destino deste percurso era outro. No tocante à mudança para São Paulo, havia também o intento de dar continuidade às pesquisas conduzidas, desde 2012, sobre as problemáticas da obsolescência em acervos de arte contemporânea, em especial no caso de obras de arte que fazem uso de novas tecnologias, a exemplo dos filmes, vídeos e videoinstalações, de complexo colecionamento pela instabilidade material de seus equipamentos de reprodução. Essa escolha de investigar os desafios de institucionalização das produções experimentais que emergem a partir das décadas 1960 e 1970 integra um interesse contínuo pelas práticas que se investem de outros campos além dos

(até então) meios canônicos de representação artística – a tríade pintura-escultura-desenho. E, na mesma direção da ruptura com os suportes tradicionais, pelas produções que buscam uma arte mais próxima da vida, do campo social, privilegiando regimes de comunicação, ideias e conceitos antes de um projeto estético ou mesmo antes de sua manifestação material. No caso, são movimentos que a partir dos anos 1960 instauram deslocamentos de análise crítica por friccionarem os paradigmas de valoração artística vigentes, como os de aura e unicidade, para uma maior atenção ao processo e à noção de sistema.

O centro da indagação da pesquisa era refletir sobre como se encaminhou a recepção museológica dessas produções para além do circuito de exibição. Diligência decorrente da minha experiência profissional construída, como na curadoria realizada com a coleção do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS)⁵, em 2011, e, essencialmente, a partir do trabalho como pesquisadora no acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, que acolhe a mais significativa coleção de arte contemporânea do estado. Ambas as experiências são fundadoras do questionamento quanto ao descompasso de absorção discursiva em relação à institucional, dada a alta presença de vídeos e videoinstalações em mostras de grande porte, como nas Bienais do Mercosul, e a dificuldade de mantê-las nas instituições, com escassa representação nesses acervos.

Refletir sobre essa dificuldade de colecionamento foi o lampejo da pesquisa de Iniciação Científica iniciada no ano de 2012, sob orientação da Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho – desdobrada em trabalho de conclusão dos cursos de graduação e pós-graduação, este último já em São Paulo, na Fundação Armando Alvares Penteado.

5 *A medida do gesto* – um panorama do acervo do MACRS, realizada entre 10 de dezembro de 2011 e 29 de janeiro de 2011. A exposição teve concepção e organização geral de Ana Maria Albani de Carvalho e curadoria coletiva de Carlos Eduardo Galon, Fernanda Castilhos, Laura Miguel, Leila Coffy, Luise Malmaceda, Luiza Mendonça, Mariana Patrício e Vânia Riger.

Durante os anos voltados para o estudo da institucionalização de obras sujeitas à obsolescência tecnológica, foi possível concretizar uma considerável pesquisa de campo em coleções do Rio Grande do Sul e de São Paulo, além de entrevistas com artistas de diferentes gerações, cujas obras dialogam com o binômio arte-tecnologia, a exemplo de Mariana Manhães, Gilbertto Prado, André Parente, Gabriel Borba, entre outros.

A descrita experiência de investigação levou à conclusão que se pode dizer tanto fatalista quanto realista: as obras em novas mídias⁶ operam sob a iminência da perda, dadas as poucas políticas institucionais voltadas para projetar aquisições a longo prazo, ao menos no Brasil. Desse modo, com presença institucional tímida⁷, tais obras em muitos casos ainda pertencem, quando não extraviadas pela materialidade instável, aos arquivos dos artistas.

Uma segunda consideração relevante obtida na pesquisa e uma das responsáveis pela delimitação do projeto inicial da dissertação é o lugar marginal que as produções em imagem-movimento ocupam dentro do próprio corpo de trabalho dos artistas atuantes da década de 1970, ao

6 Entende-se por *novas mídias* não somente o filme e o vídeo, mas uma gama de produções que operam sob diferentes nomes: *arte e tecnologia*, *arte multimídia*, *arte eletrônica*, *arte digital*, *arte interativa*, *arte cibernética*, *artemídia*; e, ainda, os termos que emergem para acomodar cada novo uso ou apropriação tecnológica, a saber: *web art*, *game art*, *mobile art*. Esse termo tem seu significado na premissa e no recorte definidos no livro de Michael Rush, intitulado *Novas mídias na arte contemporânea* (2006), e comporta as mais diversas produções e apropriações tecnológicas partindo da videoarte. Na referida obra, o *novo* não engloba somente a tecnologia emergente, mas o que está também por vir, sem que se exclua o que hoje já não podemos considerar novidade. Portanto, pode-se utilizar o termo *arte das novas mídias* para se tratar de filme, videoarte, videoinstalação e instalação multimídia, arte digital e outras formas interativas. Além disso, é uma derivativa do termo, bastante utilizado em inglês, *new media art*.

7 Com exceção à Associação Cultural Videobrasil e, mais recentemente, o Itaú Cultural, mas em menor escala.

menos no âmbito da crítica⁸. Problema o qual, vale ressaltar, não nasce com a produção das décadas supracitadas. Podemos nos lembrar de diversos artistas modernos que conceberam obras fílmicas, a exemplo de Man Ray, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Salvador Dalí, dentre tantos outros que se aventuraram a criar com o recém-chegado cinema, lançado às vésperas do novo século, em 1895. Porém, mesmo sendo peças-chave na história da vanguarda internacional, sofreram, igualmente, dificuldades de inserção, apenas em parte estudados em profundidade e após muitos anos de suas criações, a ver pela frase de Lígia Canongia proferida nos anos 1980, de que os filmes “necessitam de espaços para análise e crítica maiores do que até agora lhe foram dedicados” (CANONGIA, 1981, p. 8). Ainda segundo a autora, uma das possíveis razões para a dificuldade de absorção dessas produções é o fato de que elas instauram um lugar novo de análise, não puramente fílmico ou pictórico, por exemplo, dado que não discutem problemas de suportes específicos, mas justamente aqueles que se interpenetram, se entrecruzam (CANONGIA, 1981, p. 8).

Talvez por esse aspecto, durante as pesquisas de campo foi comum encontrar obras pouco ou nunca mostradas e sem material crítico tecido a respeito nos arquivos dos artistas, especialmente no caso dos filmes Super-8 daqueles residentes fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Constatação esta que direcionou o projeto da preservação à reflexão sobre os regimes de visibilidade aos quais essas obras estiveram submetidas na época e, conseqüentemente, ao longo dos anos.

Nesse sentido, o projeto para a dissertação tinha por objetivo inicial debruçar-se em mapear as experiências institucionais e independentes

8 É preciso pontuar, no entanto, que desde os primórdios da videoarte há no país pesquisadores engajados em pensá-lo, como Walter Zanini, que em 1975 escreveu o seminal “Vídeo-arte: uma poética aberta”; ou Aracy Amaral, que em 1973 organizou a “Expo-projeção”, pensando no uso da imagem-movimento na arte contemporânea. A partir da década de 1980, destacam-se ainda Arlindo Machado, Christine Mello, Roberto Cruz, na videoarte e, no caso do filme de artista, André Parente, Lígia Canongia e Rubens Machado.

para a exibição de filmes e vídeos de artista no Brasil, com foco no período de suas assimilações como forma de criação artística. Este mapeamento não visava ser exaustivo, mas uma seleção de estudos de caso para a concepção de uma análise crítica dos esforços do meio cultural para produção e veiculação dessas experimentações na época, de modo a compreender o processo de construção das condições técnicas e críticas para as suas recepções.

O recorte histórico esteve definido entre meados dos anos 1960, momento em que uma primeira geração de artistas começou a fazer uso de suportes como filmes 16 mm e 35 mm, Super-8, vídeo, audiovisuais (diapositivos), e quando se realizaram as movimentações pioneiras para exibição da arte das novas mídias, até finais da década seguinte, quando houve a emergência de uma nova geração, mais familiarizada com os potenciais técnicos dos recursos de vídeo.

Com o desígnio de situar a pesquisa dentro desse recorte histórico definido, criou-se como metodologia inicial a localização de textos críticos, artigos de jornais e, principalmente, catálogos de exposições realizadas à época – reunidos para montagem de uma cronologia de eventos e discussões dedicados aos filmes e vídeos de artista. Paralelamente à cronologia, foi concebida uma base de dados⁹ com as obras exibidas nessas exposições, detalhadas com nome e local de origem do artista, título, formato, cor, som e local de filmagem. Em resposta a essa investida, foram levantadas mais de 220 obras produzidas no Brasil ao longo de 20 anos (o primeiro filme de 1963 e o último vídeo de 1983), material cuja finalidade era a de auxiliar na descoberta de quais artistas brasileiros fizeram uso dos suportes de imagem-movimento pio-

9 Essa lista foi concebida a partir de catálogos de exposições dedicadas aos novos meios, de documentos de arquivo e da condução de entrevista com artistas, devido ao encontro de informações divergentes sobre títulos, datas de obras e suas características, como som e cor. Da mesma forma, contou com a colaboração de documentalistas de instituições culturais que incluem em seus acervos obras fílmicas e videográficas, entre as quais o MAC USP, a Fundação Hiedy Hassis Corrêa, o Itaú Cultural e a Fundação Vera Chaves Barcellos.

neiramente, bem como os principais suportes utilizados por eles e, sobretudo, quais artistas os utilizaram com maior vigor e em quais regiões.

O significado prático da construção dessa base de dados, ainda que não se pretendesse totalizante, foi o alcance de determinadas considerações discutidas na qualificação da dissertação e motivadoras da transformação da pesquisa. A principal delas é o caso de o vídeo ter sido produzido majoritariamente nos circuitos de Rio de Janeiro e São Paulo na primeira geração – de 1974 ao início dos anos 1980 –, enquanto nas outras regiões nota-se uma grande profusão de obras em suporte fílmico, em especial o Super-8, desde meados dos anos 1960. Dados que revelaram, assim, uma espécie de situação de periferia tecnológica, com um considerável período de refração até que o vídeo se tornasse um aparato acessível aos artistas de outras localidades.

Essa condição de diferença de acesso é até mesmo justificada pela história dos primórdios da videoarte brasileira, com o seu mito do marco zero estabelecido no convite da curadora norte-americana Suzanne Delehanty a Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), para que sugerisse nomes brasileiros para participar de *Video Art, grande mostra de videoarte que seria realizada em 1975 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade da Filadélfia*.

A partir da intermediação de Zanini, artistas cariocas se agilizariam para viabilizar suas produções para a mostra, utilizando para isso uma câmera Sony Portapak (primeiro equipamento de vídeo portátil acessível comercialmente), emprestada de Jom Tob Azulay, um amigo que havia retornado dos Estados Unidos. Esse grupo, formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Inves Olinto Machado, Ângelo de Aquino¹⁰ e Sônia Andrade, daria origem à primeira geração brasileira de artistas do vídeo. Por outro lado, os artistas atuantes em São Paulo próximos ao MAC USP, entre os quais podemos citar Regina Silveira,

10 Ângelo de Aquino produz o seu *tape* para envio à exposição, mas acaba não sendo incluído na seleção da curadoria. Informação descoberta em visita ao arquivo do MAC USP, através das cartas trocadas por Walter Zanini com os artistas.

Julio Plaza, Gabriel Borba e Donato Ferrari, só teriam acesso ao equipamento posteriormente, em 1977, quando Zanini o compraria para o museu e emprestaria para experimentação dos artistas locais.¹¹

Pode-se assumir por esse cenário, portanto, que o equipamento de vídeo ainda não estava plenamente inserido no mercado brasileiro no período de surgimento da videoarte, e tampouco podemos afirmar que estaria nos anos seguintes. De acordo com a pesquisadora Christine Mello, embora o vídeo significasse um novo campo de experimentalismo para os artistas dos anos 1970, ele seria pouco difundido no país na década por seu difícil acesso. Aqueles que conseguiram criar com a Portapak, utilizaram-na por empréstimo de alguém que havia voltado do exterior com a novidade; ou o adquiriam de modo ilegal, por contrabando, ou dependiam de alguma instituição que o cedesse para a produção específica de algum trabalho. Seria somente a partir da década seguinte que o Brasil produziria seus primeiros videocassetes domésticos, popularizando o equipamento e permitindo aos artistas maior acesso ao meio.¹²

Por essas razões, para a qualificação de mestrado, buscou-se conjecturar as produções em imagem-movimento desenvolvidas concomitantemente à emergência da videoarte nos eixos hegemônicos. Apontou-se, então, como preferência, artistas com grandes produções em meios fílmicos residentes em localidades diversas das duas principais capitais do Sudeste, mas cujas obras ainda não contavam com análises detidas, entre os quais Carlos Pasquetti, de Porto Alegre, Hiedy (Hassis) Corrêa, de Florianópolis, e Sergio Moura, de Curitiba, para citar alguns exemplos.

Esse foi o modo encontrado para assumir um problema que parecia anterior à discussão da preservação – localizar experimen-

11 Informações fornecidas pelo artista e arquiteto Gabriel Borba, em entrevista realizada em agosto de 2015.

12 MELLO, Christine. *Video no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo, 31 maio a 2 de junho de 2007.

ções em imagem-movimento da década de 1970 realizadas no país e desenvolver repertório crítico inicial sobre as mesmas. Ao mesmo tempo, investigar como foram as suas recepções no circuito artístico daquele período para, talvez assim, obter um maior entendimento das problemáticas de sua incipiência em coleções institucionais e na própria historiografia da arte brasileira.

Ponto intermediário: mudança de eixo

As considerações da etapa intermediária de pesquisa, a partir da banca de qualificação do mestrado, revelaram que o escopo do trabalho poderia ser desdobrado em caminhos instigantes, havendo no material concebido perspectivas para desenvolvimento posterior, no decorrer da trajetória acadêmica. Optou-se, no entanto, a partir da continuidade das pesquisas de campo e diálogo com a orientação, por uma mudança, mantendo o interesse nas produções experimentais das regiões não-hegemônicas, mas retomando a experiência de formação pessoal; focando em um retorno ao eixo Sul do Brasil, partindo para a Porto Alegre da década de 1970.

Essa abordagem vinha se desenvolvendo indiretamente, sem se tornar, ainda, o enfoque primordial da pesquisa, pois os nomes de artistas gaúchos já compunham a seleção de obras fílmicas para análise, o que levou a conversas prévias à qualificação¹³ com Carlos

13 As primeiras conversas com os artistas tinham como finalidade a condução de entrevistas sobre as suas produções em imagem-movimento e a proposta de auxílio na manutenção de seus arquivos de pesquisa, caso desejassem digitalizar esse material para fins de conservação, dado que não mais existem laboratórios especializados em restauração de Super-8 no Sul. Fora esse o modo de trabalhar a preservação de filmes na prática, ao passo em que significaram uma devolutiva da generosidade de recepção e diálogo. Para a qualificação, foram digitalizados diversos filmes de Clóvis Dariano e Sérgio Moura.

Pasquetti, Clovis Dariano e Vera Chaves Barcellos, membros do grupo de vanguarda *Nervo Óptico* (1976-1978).

Outro fato mencionado na banca de qualificação, e percebido durante a realização das entrevistas, foi quanto à especificidade dos meios – ou seja, seria ainda possível discutir tais produções categorizando-as por mídias? Haveria nos filmes dessa geração uma especificidade de linguagem estético-formal? Acredita-se que sim, haveria como analisá-las sob esse viés, buscando nelas um diálogo com a produção cinematográfica experimental, por exemplo. Mas um aspecto crucial a ser considerado dizia respeito aos depoimentos dos artistas, nos quais predominava como justificativa para o uso dos meios fílmicos antes o trânsito de linguagens – o anseio de abrir novos espaços para a arte, característica de uma produção experimental mais ampla –, do que uma preocupação diante das suas especificidades como meio.

De acordo com os artistas, portanto, o filme parecia estar presente como mais uma possibilidade de expressão dentre outras, por vezes utilizado como recurso de autoria coletiva ou registro de atividades efêmeras.

Atendendo a essa observação, o processo labiríntico da pesquisa dava os sinais derradeiros de definição: para compreender os regimes de visibilidade talvez fosse basilar investigar não os filmes diretamente, mas os circuitos artísticos da época, em quais contextos se deram as produções desses artistas, cujas obras, salvo algumas exceções, ainda têm pouca penetração fora de suas regiões. Compreende-se, com essa decisão, a relevância em estruturar uma noção de rede, de sistema, depurando os agentes de articulação das vanguardas dos anos 1970, de maneira a trazer uma contribuição panorâmica para aprofundamentos futuros. Isso significa a escolha de tornar visíveis os grupos, ações e discussões que fundamentaram a emergência da arte contemporânea no sul do Brasil, abordando o filme em um plano de fundo, como parte das práticas artísticas que assumem contornos, espaços e temporalidades sem unidade formal, revirando o discurso de heterogeneidade das atividades artísticas, não mais passíveis de

teorização em um núcleo unificado. Ou seja, num sentido estendido, daquilo que se convencionou chamar de “arte conceitual”, para a produção europeia e norte-americana, e “conceitualismos” para a América Latina. Ambos os termos dizem mais respeito a certas operações utilizadas para conformação das obras, do que a uma aproximação estética. Abrangentes em sua natureza, estão geralmente apoiados em um conjunto de estratégias que as amalgama no termo, entre as quais a preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios ou a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente ao museu ou ao mercado de arte, a busca por diferentes formas de circulação e recepção das obras e o embaralhamento das noções de obra e documento (FREIRE, 1999, p. 15 e 16).

Tais particularidades serão mais bem desenhadas ao longo do primeiro capítulo. Elas são aqui brevemente descritas para firmar o cais da pesquisa – centrado em como os artistas do eixo Sul construíram um ambiente receptivo, mesmo dentro de núcleos marginais e autogestionados, para uma renovação artística em vista de uma maior liberdade de criação, a uma arte experimental, ligada ao conceitualismo.

A decisão de um recorte Sul significa, neste trabalho, a retomada de um vínculo que eu mantinha há alguns anos com as produções emergentes na década de 1970 em Porto Alegre, a saber, no período sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, principal pesquisadora do grupo *Nervo Óptico* e referência para o estudo do sistema das artes desse período na região, e a já citada experiência de trabalho na Fundação Vera Chaves Barcellos, que além de resguardar os arquivos do *Nervo Óptico*, preserva a obra da artista que lhe empresta o nome, de importância fundamental para a história da arte conceitual brasileira.

Se, pelo contato anterior estabelecido com tais agentes por meio da formação pessoal, havia um certo conhecimento e proximidade com as temáticas aqui desenvolvidas, o mesmo não acontecia com o restante dos estados da região. Nesse sentido, as viagens de pesquisa que me deslocaram na descida do Trópico de Capricórnio, significaram a edificação de uma nova relação com o eixo Sul, a

aproximação com os vizinhos que compartilham aspectos culturais análogos, embora se mantivesse um distanciamento de trocas.

Posso dizer que a primeira cidade visitada, Curitiba, era um território quase desconhecido, mas cujas familiaridades culturais foram enormes e visíveis a cada dia. Algumas descobertas textuais dos curitibanos, em especial as que tecem um pensamento sobre o Paraná, escritas por Paulo Leminski, pareciam revelar aspectos da minha formação, dialogando profundamente com a cultura do Rio Grande do Sul. Um exemplo é o texto “Sem sexo, neca de criação” – expressando já no título a irreverência de seu autor, considerado o grande representante da poesia marginal da região Sul –, no qual descreve a mítica imigrante do trabalho e a dificuldade de o Paraná se colocar como um polo cultural. Uma luva certa para compreender o modo de ser constituído na especificidade do processo colonial sulista.

Nesse texto, Leminski argumenta que o Sul, em especial Curitiba, não devolve criativamente aquilo que consome, mesmo sendo a região um local de classe média por excelência no Brasil, com a vantagem rara de uma estabilidade econômica. Apesar de não possuir a riqueza de outros estados, abrigaria uma “vasta população que almoçou, jantou, tem o que vestir e dirigir. Mais: que pode ver filmes, peças, *shows*, comprar livros, editar discos, fazer cursos, aprender línguas viajar...” (LEMINSKI, 2014, p. 57). Mas que não consegue, segundo o autor, devolver produtos culturais como o restante do Brasil pelo que denomina a “mítica do imigrante” – um modo de ser intimamente ligado à repressão do prazer pela canalização das energias do indivíduo para o trabalho material.

Nenhuma monstruosidade se compara a de ser um vagabundo, isto é, alguém refratário às delícias da ordem e da disciplina necessárias para o trabalho. Quando o migrante chegou aqui, ele só tinha um meio de se dar bem; trabalhando, evidentemente. E, trabalhando o imigrante elaborou para si, seus filhos e netos uma ideologia centrada no trabalho. O que interessa no nosso caso é o preço que essa

mística imigrante do trabalho cobrou e cobra da totalidade de que somos constituídos. O preço do trabalho é a nossa sensualidade. A nossa sensorialidade (LEMINSKI, 2014, p. 58).

A perspectiva do trabalho como dignificante nada mais é que uma visão protestante de vida imigrada junto aos europeus. Para Leminski, os valores protestantes viriam a ser complementados, ainda, por um aspecto advindo das dificuldades que sofreram para construir algo para si no novo mundo: a necessidade de poupar. Não gastar com o supérfluo e guardar um pouco a cada dia para o caso de uma necessidade tornar-se-ia uma ordem imbricária no passar das gerações, de tal forma que o resguardo obteria *status* superior ao usufruir. Esse resguardar, ainda segundo o autor, seria também responsável pela aversão aos extremos, à exuberância – tornando-nos moderados, parcimoniosos e, no extremo, medíocres, já que não aceitaríamos nem o fracasso (ser vagabundo, a pior ofensa possível, e a preguiça, um pecado capital), nem o sucesso (o regozijo). Por essa perspectiva, não conseguiríamos nos colocar culturalmente no país, apesar das condições econômicas favoráveis de poder aquisitivo médio da população, porque as artes visuais, a música e a literatura teriam finalidade em si, como o prazer, não resultando em bens materiais. Oposta à produtividade, para Leminski, a preguiça seria de vanguarda, porque nega o tempo do relógio imposto pela revolução industrial, no qual “quem está com pressa, não tem tempo para ver a paisagem. Nem para refletir sobre o trajeto e o percurso” (LEMINSKI, 2014, p. 61).

Esse olhar para o modo de ser do curitibano desenhado pelo poeta, mesmo demasiadamente catastrófico, configura-se como tentativa de pensar a especificidade das culturas distantes geograficamente do Brasil índio-afro-luso mais ao norte, dada a centralidade que assumiu a história dos imigrantes na região. Para o autor, o pragmatismo e o amor pelo trabalho advindos dessa herança, seriam deflagradores de nossas diferenças com a imagem hegemônica de Brasil.

De fato, seria mesmo estranho ter nascido no Sul um movimento musical como a Tropicália, a criação dos vestíveis parangolés de Hélio Oiticica ou mesmo as terapias sensoriais de Lygia Clark, uma vez que são decalcadas dessas produções as relações com o corpo, a sensorialidade, o carnaval, a cultura popular – âmbitos incipientes nesses estados, ao menos a um imaginário comum.

É, no entanto, na construção da própria autocrítica curitibana que Leminski demarca o campo no qual atua, denunciando um aspecto geracional. A acidez de diversos de seus textos para com aspectos da cultura do Sul, bem como a rejeição a tudo aquilo que entende como conservadorismo, aponta-o como representante da contracultura da década de 1970. E, como no seu caso, a geração de artistas aqui discutida está simbolicamente balizada pela ordem da ruptura, imbuída de certa força anárquica na construção de um novo território de liberdade. Em Porto Alegre, por exemplo, o manifesto escrito em 1976 pelo que viria a ser o grupo *Nervo Óptico*, tencionou a “criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes, mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e ideias”¹⁴. Uma expressão em defesa de uma produção artística aberta, não condicionada às demandas do mercado de arte, às ordens políticas ou acadêmicas.

Se, por um lado, ao Sul faltou a penetração das disputas intelectuais do meio artístico dos anos 1950-60 – primeiramente de uma arte concreta, com a sua discussão atrelada à utopia desenvolvimentista, e, em seguida, da arte neoconcreta encabeçada pelos cariocas, que fizeram dançar a geometria rigorosa de Max Bill –, por outro, o cenário pós-68 parece ter sido absorvido. Isso significa dizer que as movimentações em torno da emergência da arte contemporânea vieram embebidas do caráter contracultural em voga nos finais da década de 1960 internacionalmente, ainda que no Brasil tenham assumido,

14 Manifesto. In: CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico – Espaço N.O.* Funarte: 2004, p. 50.

por vezes, uma dimensão política mais forte pelo acirramento da repressão a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) na ditadura militar. Ou seja, as reivindicações por uma nova sensibilidade artística estavam atreladas ao domínio das lutas comportamentais, como na visibilidade das minorias políticas; dos homossexuais, dos negros, das mulheres. A predominância estrondosa e barulhenta de uma produção musical nascida da juventude, o *rock'n'roll*, o uso de drogas, o rechaço a quaisquer autoritarismos artísticos, políticos e existenciais davam a tônica de um dos lemas criados no maio francês: “é proibido proibir”.

Considerando tais aspectos, entende-se que, para essa geração, era experimentado na arte, na necessidade de ruptura com os cânones, algo análogo à busca por formas alternativas de existência. Ponderação, esta, que me foi recomendada pelos próprios artistas entrevistados, a exemplo da citação do gaúcho Carlos Pasquetti, membro do *Nervo Óptico*:

Tinha uma coisa que era o contexto social da época: era porrada. Além da questão política, tu tinhas que ver onde pisava para não ser tachado disso e daquilo. Nós pouco ligávamos. Por exemplo, eu acho fundamental tu não entrar direto nos anos 1970. Porque os 1960 foram assim, teve Woodstock, a maconha, o *gay*, todos circulavam juntos. São anos diferentes. Os 1970 generalizam para uma coisa mais *light*. O final dos anos 60 é outra história, pelo menos para mim.¹⁵

A teórica Heloísa Buarque de Hollanda, ao analisar a literatura marginal da década de 1970, subscreve o movimento como um experimentalismo “‘sujo’ pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de ‘nova sensibilidade’” (HOLLANDA, 1980 p. 81). Preceitos

15 Entrevista à autora em julho de 2017.

profundamente arraigados na trajetória de nomes como o de Paulo Leminski, que, ao discorrer sobre a produção poética do período, revelou a vontade de uma integração poesia-vida por parte dessa geração, que buscou inserir-se no cotidiano, entre outros, pela coerência de seus métodos de distribuição:

[...] a poesia dos anos 1970 buscou (e achou) o público [...], através da originalidade dos seus modos de distribuição e consumo (o pôster, o graffiti, a camiseta, o “happening”, a venda de mão em mão, a presença em qualquer lugar, além da página do livro na livraria)”. (LEMINSKI, 2014, p. 35)

Essa coerência entre postura existencial e artística que se pode ver na poesia marginal, não parece alheia ao campo das artes plásticas quando observamos obras como a do artista amazonense radicado em Curitiba, Sergio Moura, responsável pela criação de uma série de *happenings* e ações de arte pública, realizadas na cidade entre meados da década de 1970 e ao longo da década seguinte.

[A nossa] é uma geração que por ter se aproximado desses movimentos, contracultura, *hippie*, paz e amor, liberdade acima de tudo, despojamento, enfrentamento com a sociedade, ela passa a empunhar outras bandeiras, que a geração anterior não conseguiu. A arte não está separada da vida. A vida e a arte são uma coisa só. Eu não posso ser artista, fazer uma obra maravilhosa e ao mesmo tempo ser um homem medíocre, do dia a dia. É duvidoso isso, para mim sempre foi. Eu acho que a obra tem que ser um espelho do que eu sou. Não sei o que você pensa disso, mas eu sempre pensei isso, eu procurei isso. Eu fui perceber a necessidade de haver uma certa radicalidade e integridade. Claro que isso é uma coisa difícil, não é fácil, mas é possível.¹⁶

16 Entrevista à autora em março de 2017.

A perspectiva de Moura de se posicionar dentro de uma geração é importante, também, por sublinhar um certo espírito do tempo que friccionou o período. Cabe salientar que tal espírito pôde prevalecer, dentro da conjuntura repressiva da ditadura, graças à formação de redes ou núcleos de atuação – privilegiados como estudos de caso nesta pesquisa. Por exemplo, as faculdades de Artes foram *locus* de encontros e trocas fundamentais, ainda que os artistas colocassem em xeque o seu currículo disciplinar, em particular no caso da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), e do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA – UFRGS).

No caso específico de Porto Alegre, a insipidez das instituições culturais em acolher a produção jovem, legou à universidade o papel de exibição e validação desses artistas, por meio da organização de salões de arte. Gradualmente, os regimentos dos salões foram-se abrindo às reivindicações dos estudantes, de modo a acolher as novas linguagens artísticas por eles propostas. Da mesma maneira, o ingresso dos alunos Clovis Dariano, Carlos Pasquetti, Mara Alvares, Elton Manganelli, entre outros, na graduação do curso de Artes Plásticas, entre 1968 e 1969, foi determinante para uma renovação desse circuito. Seriam eles os responsáveis por agitar aquele espaço com *happenings* e a introdução de meios de criação artística, como filmes, instalações (ambientes), performances e, em especial, a fotografia.

A universidade, por sua vez, também promoveu (não sem controvérsias ou resistência de alguns professores) a atualização dos debates por intermédio de eventos e convites, como no caso do artista e professor Julio Plaza para que ministrasse, em 1971, um curso sobre arte conceitual no Departamento de Artes Dramáticas. Segundo o artista Clovis Dariano, ao chegar a Porto Alegre, Plaza surpreendeu-se com as obras dos alunos, à época já lidando com uma produção de caráter experimental, mesmo sem saber nomeá-la conceitual ou contemporânea¹⁷. A interlocução com Plaza foi de extrema importância

17 Entrevista à autora em julho de 2017.

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 a pouca receptividade que recebiam de seus professores, os quais não detinham, ainda, tanto conhecimento sobre essas novas tendências artísticas.

O mesmo processo ocorreu em Curitiba, mas nesse caso a partir da iniciativa de um grupo dos docentes recém-ingressos na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Adalice Araújo e Ivens Fontoura, criadores dos *Encontros de Arte Moderna*, definidos pela própria Araújo como o evento que “introduz as linguagens contemporâneas no Paraná” (ARAÚJO, 2006, p. 292), e “complementa o processo de abertura da Arte Paranaense” (ARAÚJO, 2006, p. 128), iniciado nas décadas anteriores. Os *Encontros*, concebidos pelos professores e organizados pelos alunos no diretório acadêmico da Escola, englobaram uma série de ações, palestras, *happenings*, performances, cursos, realizados entre 1969 e 1978 por nomes como Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Roberto Pontual, Pedro Escosteguy, Frederico Moraes. Apesar de denominar-se “moderno”, os *Encontros* são considerados os introdutores da discussão sobre as tendências e novas linguagens da arte contemporânea em Curitiba, mediante a criação de uma rede entre pesquisadores e artistas de outros estados, majoritariamente residentes no Rio de Janeiro e São Paulo, que todo o ano traziam contribuições para a atualização do campo artístico local.

As discussões promovidas pelas faculdades de Porto Alegre e Curitiba, deixaram como herança novos grupos de vanguarda, a exemplo do *Nervo Óptico* (atuante de 1976 a 1978), gestado por alunos do curso de Artes Visuais do IA-UFRGS, a partir dos encontros que realizavam para debater sobre o campo artístico e, eventualmente, formular ações coletivas. A eles se juntou a artista Vera Chaves Barcellos, que já alcançara reconhecimento nacional, naquele momento retornando da participação na Bienal de Veneza de 1976. Assim como nos trabalhos de Barcellos daquele período, os artistas do grupo vinham empregando a imagem fotográfica como meio de criação

artística em sua gama de possibilidades, como as fotocópias, imagens apropriadas, registros de ações ou performances.

Em Curitiba, os eventos realizados em consequência dos *Encontros de Arte Moderna* seguiram uma mesma configuração da ordem da coletividade, como no caso do *ARTSHOW* e do *Sensibilizar*, ambos encabeçados por Sergio Moura e concretizados por grupos de artistas, com propostas inicialmente definidas, mas abertas à participação do público. O *ARTSHOW*, por exemplo, aconteceu durante uma semana no ano de 1978, contando com artistas, escritores e agitadores da cidade, entre os quais Paulo Leminski, Luiz Rettamozo e Reynaldo Jardim. Nos seus sete dias de evento, os participantes ocuparam a Galeria Julio Moreira, dentro do Teatro Universitário de Curitiba (TUC), localizada em um túnel de acesso a dois locais importantes do centro da cidade, com atividades artísticas: música, serigrafia, fotografia, super-8, colagem, performances, palestras. Mais tarde, entre 1983 e 1987, o grupo *Sensibilizar* organizou uma ampla gama de ações de caráter político, articuladas em busca de sensibilizar, em múltiplos sentidos, os transeuntes que circulavam pelo espaço urbano. Os integrantes do grupo tomavam assuntos diversos do cotidiano nos grandes centros urbanos como mote para questionar a sociedade civil, entre os quais destacamos a relação contemporânea com a natureza, os resultados do golpe militar, a crescente preponderância dos veículos individuais nas cidades e o lugar do artista na conjuntura política da época.

Os casos citados integram a constelação de eventos propulsores das transformações do campo artístico da região Sul, entre o final dos anos 1960 e o início de redemocratização, que almejou-se vislumbrar nesta dissertação. Por via das investigações realizadas, procurou-se possibilitar uma visão panorâmica (não totalizante, e sim de elementos significativos) das vanguardas que questionaram os cânones artísticos; que colocaram em xeque as fronteiras delimitadas pelas categorias pintura, desenho, escultura, tidas como único espaço legítimo para a manifestação artística, diversas das quais ainda permanecem alheias aos compêndios de história da arte

brasileira. Considerando-se tal fator de eminente oblívio, enfatizamos as agitações e proposições coletivas, presentes em grupos (*Nervo Óptico*, *Sensibilizar*), espaços (Embap, IA-UFRGS, Espaço N.O.), publicações (*Pólo Cultural*, *Raposa Magazine*), eventos (*Encontros de Arte Moderna*, *ARTSHOW*), visto que reúnem múltiplos nomes, concentram energias, ocasionalmente operando transdisciplinarmente – artes visuais, música, literatura, teatro, cinema, entrecruzando-se – permitindo um sentido aberto do cenário cultural e uma amplitude que propicie pesquisas específicas futuras.

Apostou-se, para tanto, em uma considerável pesquisa de campo, alicerçada no resgate de materiais de fontes primárias, em conversas com os artistas, teóricos, historiadores, e na consulta em arquivos institucionais e pessoais. As considerações que puderam ser formuladas resultam da reflexão de como os agentes culturais de Curitiba e Porto Alegre articularam a construção de espaços de liberdade em meio ao contexto sociopolítico da época.

Se inicialmente pensou-se em abordar as principais capitais da região Sul, incluindo Florianópolis, o encontro com Curitiba proporcionou uma quantidade de materiais não esperada. O campo artístico curitibano passou por uma série de mudanças ao longo dos anos 1970, agrupando um grande número de agentes e instituições que formaram um caldeirão cultural tão fértil quanto o gaúcho. Além disso, uma observação arrisca ser feita: ao passo que Porto Alegre conta com o estudo e as publicações de Ana Maria Albani de Carvalho – desde os anos 1990 registrando a década de 1970 no Rio Grande do Sul, a atuação do *Nervo Óptico* e de seus artistas –, Curitiba não possui uma historiografia mais consolidada sobre a sua produção artística do período, segundo levantamento da pesquisa.¹⁸

Por conseguinte, uma maior dedicação em concretizar as fontes primárias foi necessária para a escrita. Pela profusão artística do

18 À exceção de artigos ou textos de catálogos dos historiadores Artur Freitas, Fernando Bini e Newton Goto, e das entradas presentes no abrangente Dicionário das Artes Plásticas no Paraná, principal obra da historiadora Adalice Araújo.

período na cidade e abundância dos documentos disponibilizados tanto pelas instituições visitadas quanto pelos artistas entrevistados, não foi possível analisar com maior cuidado os materiais levantados nos estudos preliminares realizados em Santa Catarina. Pelas limitações de um mestrado, optou-se por deixar a cidade de Florianópolis para uma próxima etapa de investigação, visto também a pouca análise do seu cenário artístico da década de 1970, o que exigiria uma atenção especial de pesquisa.

Ou seja, a presente dissertação terminou por não sistematizar um mapeamento da geografia Sul, mas é o resultado de uma mobilização em torno de um ponto de partida pessoal, de vida, que levou à necessidade de estabelecer novas trocas com a região. Essas trocas, acredito, articulam modos de aproximação entre o momento de emergência das produções experimentais do eixo Sul.

Mesmo circunscrito a duas capitais, atenta-se não haver como meta propor uma visão universal dos eventos existentes, e sim, mais especificamente, daqueles que propiciam uma visão de conjuntura, de forma a abrir futuras direções de estudos, mais pontuais e definidos, sobre artistas, grupos e ações que acrescentem elementos e complexifiquem a história da arte brasileira.

Focalizei, assim, a reestruturação das relações com os agentes do campo artístico de Porto Alegre e, na mesma medida, a constituição de vínculos com Curitiba, para compor esse mapeamento histórico e afetivo; primeiramente, por meio da conversa com a artista Vera Chaves Barcellos e a historiadora da arte Ana Maria Albani de Carvalho, ao lado das quais tive a feliz oportunidade de trabalhar anteriormente, e também com os artistas Carlos Pasquetti e Clóvis Dariano, este último sempre acolhedor, quando necessário abrindo o imenso arquivo documental que resguarda em seu ateliê no centro de Porto Alegre. Além dos artistas, entrevistei o pesquisador Cláudio Jansen, ex-colega de Instituto de Artes Visuais (UFRGS) e estudioso da obra de Carlos Pasquetti, tendo recentemente concluído uma pesquisa de mestrado inédita sobre o artista.

Em Curitiba, por sua vez, o encontro com agentes de diferentes gerações foi imprescindível para uma imersão no campo artístico local. A frieza nos relacionamentos interpessoais que os próprios curitibanos costumam atribuir a si próprios não se mostrou em nenhum momento. Ao contrário, desde o início a disposição ao diálogo e a recepção calorosa marcaram as viagens de pesquisa. Logo na primeira visita, o pesquisador e artista Newton Goto sugeriu leituras sobre eventos importantes realizados na cidade na década de 1970 e o encontro com o artista Sergio Moura, com o qual formei um vínculo que transcende a pesquisa. Pude conhecer não só o seu trabalho como artista e ativista político – âmbitos inseparáveis de sua atuação, como veremos no capítulo dedicado a Curitiba –, como se estabeleceram contínuas trocas e colaborações. Em minha última visita, acompanhei o mais recente evento criado pelo artista, intitulado Olha a Rua, concebido aos moldes de suas ações da época, conjugando teor crítico e lúdico para promover a conscientização da preservação ambiental da região de Colônia Faria, localizada na área metropolitana da cidade.

Além de Sergio Moura, travei significativo contato com o arquiteto e historiador da arquitetura Key Imaguire, cuja vocação arquivística legou a Curitiba a criação da primeira Gibiteca¹⁹ do mundo. Bibliófilo e estudioso da história do Paraná, Imaguire mantém em sua casa um acervo de livros, revistas e documentos raros, além de ser o autor de muitas das fotografias aqui utilizadas dos *Encontros de Arte Moderna*. Por seu intermédio, conheci outras figuras como os artistas Elvo Benito Damo e Márcia Simões, os artistas, *designers* e professores José Humberto Bugozewski e Ivens Fontoura, este, responsável, ao lado de Adalice Araújo, pela abertura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná às discussões emergentes no campo artístico nacional e internacional da época.

Cito, ainda, o encontro com o professor e curador Paulo Reis e com o professor e historiador da arte Fernando Bini, que foi aluno de Adalice

19 A Gibiteca de Curitiba foi fundada em 1982.

Araújo e conviveu intensamente com ela, auxiliando na realização dos *Encontros de Arte Moderna* e na manutenção de sua memória. Bini, um grande conhecedor da história da arte do Paraná, mantém em seu acervo pessoal muitos documentos da época, e foi o curador da exposição “Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná: a explosão criativa dos anos 70 e o Museu de Arte Contemporânea” (2011), que revisitou o período através da coleção do museu.

Por fim, destaco o auxílio dos centros de documentação e pesquisa de instituições culturais das duas cidades, em especial a Fundação Vera Chaves Barcellos e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná – determinantes para a pesquisa pela manutenção de fontes essenciais, como catálogos de exposições, correspondências institucionais, convites e artigos veiculados pela imprensa.

A partir dos encontros supracitados, as observações presentes nos capítulos a seguir debruçam-se sobre os principais agentes e eventos de transformação da arte na região Sul, os quais foram responsáveis pela atualização das discussões do cenário artístico²⁰ dos anos 1970 e construção de um ambiente receptivo ao âmbito do experimental.

O agora: organização dos capítulos

O primeiro capítulo, intitulado “Experimentalismo e contracultura”, é dedicado a introduzir as movimentações dominantes na cultura brasileira das décadas de 1960 e 1970, circunscrevendo nesse ínterim as discus-

20 Não há por objetivo desenvolver um estudo sobre as disputas conceituais relacionadas às terminologias de “campo artístico” (em geral referente aos estudos do sociólogo Pierre Bourdieu) ou “mundo da arte” (do teórico literário Peter Bürger), para dar alguns exemplos. Toma-se como “campo”, “cenário” ou “sistema” da arte um grupo de ideias dominantes ou valores vigentes em arte em determinada época, propostas por um conjunto complexo no qual estão integrados museus, artistas, crítica de arte e público.

sões vinculadas ao campo das artes visuais. Com isso, tem-se por objetivo a compreensão do caldo sociopolítico e cultural no qual estiveram imersos os artistas e intelectuais na época, incluindo os do Sul do país.

Em seguida, em “Arte experimental e conceitualismos em debate”, são discutidas as terminologias mais utilizadas ao longo da dissertação – “arte experimental”, “arte conceitual” e “conceitualismos” –, definindo um recorte para as produções analisadas em cada localidade. Embora diversos dos artistas citados nos segundo e terceiro capítulos tenham também concebido trabalhos em meios mais tradicionais, interessa-nos discutir as suas atuações na reivindicação por novos territórios de exploração poética, na expansão dos limites do conceito de “obra de arte” e, conseqüentemente, no friccionar das convicções do que poderia ser considerado como “arte”.

O segundo capítulo, por sua vez, é inteiramente dedicado a Curitiba e investiga o contexto de eclosão da arte contemporânea na cidade, através da definição e análise dos principais acontecimentos responsáveis pela abertura ao experimentalismo artístico. Precisamente definido pelo pesquisador Newton Goto como “visionário invisível”²¹, o cenário cultural curitibano é, além de antigo e estruturado, um polo fértil para as artes visuais nos anos 1970, devido às grandes reformas urbanas às quais Curitiba foi submetida, visando transformá-la em um “pólo cultural” e “cidade modelo” do país. Por essa razão, ao longo da década, passou por um processo de construção e fortalecimento das instituições de cultura, o que impulsionou, de modo singular, o campo artístico. Nesse momento, são criados órgãos referenciais, como a Fundação Cultural de Curitiba, o Centro de Criatividade, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná²², e um grupo de teóricos e artistas introduz os mais vibrantes debates no meio cultural, entre os quais Paulo

21 GOTO, Newton. *Visionário invisível: o circuito curitibano de artes visuais*. Rotação de culturas, 21 mar. 2014. Disponível em: <<https://rotacaodeculturas.wordpress.com/2014/03/21/parana-2/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

22 Em diálogo com o MAC USP de Walter Zanini.

Leminski, na literatura e poesia, e a historiadora Adalice Araújo, nas artes visuais. Além disso, nesse capítulo serão abordadas algumas afortunadas circunstâncias, em particular a vinda do jornalista, artista e poeta Reynaldo Jardim do Rio de Janeiro para Curitiba. Jardim, que havia criado o *Suplemento Dominical* de domingo no Jornal do Brasil, na década de 1950, renovaria o jornalismo da cidade ao elaborar cadernos e veículos de cultura, sendo o de maior prestígio o *Pólo Cultural*, jornal para veiculação de ideias de vanguarda, sempre de portas abertas às inserções dos artistas locais.

O intuito é que esses agentes sejam irradiadores de uma rede de outros personagens importantes para o cenário da década de 1970, de modo a tecer uma trama de encontros. A partir dessa tessitura inicial, entrar-se-á mais precisamente nos eventos voltados à discussão do experimentalismo nas artes visuais, tomando como acontecimento-chave os *Encontros de Arte Moderna*, em particular os primeiros seis encontros – de 1969 a 1974 –, considerados os de maior relevância pelos participantes entrevistados.

Outros eventos são analisados, na sequência, como legados dos *Encontros de Arte Moderna*, pois seguem uma mesma configuração da ordem da coletividade, aglutinando diversos artistas e espectadores. São espécies de *happenings* em grande escala que, na maior parte das vezes, tomam parte do contexto urbano com propostas inicialmente definidas, mas abertas às vicissitudes das participações. Tem-se especial atenção ao *ARTSHOW*, realizado em 1978, e ao *Sensibilizar*, realizado entre 1983 e 1987, radicais no sentido de ocupação do espaço público e cujas atividades foram sistematizadas por dias ou, até mesmo, anos.

Já o terceiro capítulo é dedicado somente ao cenário cultural de Porto Alegre na década de 1970, momento no qual a cidade está imersa em um contexto político altamente repressivo, ao mesmo tempo que luta para formar e consolidar as primeiras instituições (museus e galerias). Tais instituições, insípidas para a arte jovem, acabaram por delegar à universidade o papel de exibir e validar as produções desses artistas e dos novos meios por eles explorados.

Nesse sentido, o Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul é analisado como o *locus* de encontro e formação de uma geração de vanguarda.

Logo após, discute-se a produção do grupo *Nervo Óptico*, nascido da iniciativa de alunos do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes junto à artista Vera Chaves Barcellos. O grupo realizou uma série de ações e exposições utilizando linguagens contemporâneas, entre as quais a célebre “Atividades Continuadas” (1976), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nela, apresentaram um manifesto contra o regimento da arte pelo seu mercado e ocuparam o espaço do museu durante dois dias com um programa de debates e mostra com fotografias, livros de artista, instalações, entre outros. Dos artistas que estiveram presentes no período inicial do grupo, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Alvares e Vera Chaves Barcellos ficaram responsáveis pela criação do cartazete intitulado *Nervo Óptico*, que contou com 13 exemplares publicados entre 1977 e 1978 e lhes rendeu a alcunha de “grupo”.

Na continuação, são apresentadas algumas das experiências coletivas posteriores ao *Nervo Óptico*, centradas em uma nova iniciativa encabeçada por Vera Chaves Barcellos, o *Espaço N.O.* (1979-1982). Esse espaço funcionou em forma de associação, organizada e mantida por artistas de uma geração mais jovem do que aquela do grupo anterior. Foi inspirado no autogestionado *Other Books and So*, do artista mexicano radicado em Amsterdam, Ulises Carrión, e dedicou-se a mostras de arte, cursos de dança, música, teatro, além de projeção de filmes, lançamento de livros e publicações. Durante os seus pouco mais de dois anos de atuação, o *N.O.* concentrou as atividades de vanguarda de Porto Alegre, formando a principal rede de contato com a arte nacional e internacional. Realizou exposições de relevância, destacando-se a dos parangolés de Hélio Oiticica, a dos filmes de Regina Vater, e mesmo a mostra de Ulises Carrión. Desse modo, analisar-se-á a atuação do espaço como uma tentativa de auto-institucionalização por parte dos artistas gaúchos, como modo de criar um local aberto a refletir e divulgar a arte experimental no Rio Grande do Sul.

Por fim, acompanha esta dissertação um volume anexo, intitulado *Diário de bordo ou Escuta de orelha*, onde estão reunidos trechos das entrevistas realizadas, bem como poesias, excertos de textos da época ou de autores referenciais que auxiliaram na construção das reflexões aqui apresentadas. Algumas das citações foram efetivamente inseridas na escrita, enquanto outras se encontram somente nesse volume. O caráter mais autoral da publicação, de diagramação livre e dinâmica, foi pensado para ser uma espécie de arquivo de artista-pesquisadora, formado ao longo de um processo de imersão em diálogos e, principalmente, no exercício da escuta. Organizam-se as citações por certas temáticas-chave para essa geração de artistas e o recorte privilegiado pelo estudo, entre os quais o experimentalismo de linguagem, a vontade de explorar o espaço urbano e incorporar a participação do espectador, a crítica aos dirigismos do mercado de arte e às tradições regionalistas, os regimes de troca e colaboração fundados para escapar dos aparatos de controle ditatorial. Esse anexo foi elaborado a partir de um impasse da pesquisa, que mostrou não ser possível constituir um capítulo inteiramente destinado a aproximações entre Curitiba e Porto Alegre, uma vez que tais relações não se efetivaram no período. Embora os campos artísticos pouco tenham trocado informações²³, pode-se perceber, nos depoimentos de artistas e intelectuais gaúchos e paranaenses, correspondências de pensamentos, desejos e percepções em comum do tempo vivido.

Dessa maneira, a partir das divisões de assuntos, que são uma forma de organização abrangente, as citações foram entrecruzadas para possibilitar ao leitor uma liberdade interpretativa de paralelos, comparações e confrontos.

23 Dentre os estudos de caso selecionados ficaram visíveis apenas contatos bastante pontuais: a amizade entre a paranaense Adalice Araújo e a gaúcha Vera Chaves Barcellos; um curso de escultura do artista gaúcho Francisco Stockinger no Centro de Criatividade de Curitiba; e a participação do gaúcho Pedro Escosteguy em uma das edições dos *Encontros de Arte Moderna*, apesar de, na época, ele já residir no Rio de Janeiro.

Capítulo 1

Vanguardas, Contracultura e Experimentalismo

**seja marginal
seja herói**

Às décadas de 1960 e 1970 não faltou, em nenhuma esfera, a busca pela mudança, pela novidade, pela libertação de amarras sociais, políticas, culturais e intelectuais. O grande dinamismo das movimentações ocorridas no período, bem como seu volume e diversidade, pode dificultar a apreensão do contexto geral em que alguns eventos se desenvolveram e estabeleceram.

É o caso das manifestações artísticas e dos circuitos culturais aqui analisados. As influências da época e as estruturas sobre as quais elas atuaram, que gestaram o cenário artístico do Sul do Brasil, carecem de um mapeamento e de um direcionamento para que o leitor tenha esclarecidas noções históricas e teóricas que subjazem a esta dissertação. Dessa forma, este capítulo será o ponto de partida para que se amplie a compreensão do contexto sociocultural – nacional e internacional – que informou e serviu como pano de fundo para o objeto de estudo que será devidamente aprofundado na sequência do trabalho.

Com o intuito de mostrar que o debate cultural da época “construiu-se no trânsito entre a ação artística e a ação política” (REIS, 2006, p. 8), duas principais frentes serão abordadas: os movimentos e debates das vanguardas nacionais, passando por seus embates, projetos, decepções e reformulações; e a intensificação de um processo de transição histórica nas artes visuais, do período moderno para o novo campo da arte contemporânea, com foco menos material/estético e mais processual/conceitual. Isso se mostrará importante pois, como veremos, o surgimento dos eventos estudados é largamente moldado pelas forças diretamente consequentes desses vetores.

Primeiramente, são introduzidas as principais discussões que movimentaram as vanguardas nacionais entre a década de 1960 e início dos anos 1970, como resposta ao cenário social e político que se consolidava. A saber, o rompimento, com o golpe militar de 1964, das utopias de chegada a uma revolução socialista, de forma democrática ao poder, e o consequente acirramento da repressão a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, que, em

síntese, suspendeu o direito de quaisquer manifestações críticas ao governo por parte dos cidadãos.

Veremos que a cultura, mesmo imersa na excepcionalidade de direitos que cassava o seu potencial político, respondeu agilmente à crise, criando um submundo de combate ao sistema recém-instaurado. Essa reação, envolta em desilusão com antigos e frustrados planos, levando em primeira importância o valor da liberdade e da quebra com tradicionalismos, contagiaria jovens e estudantes em todo o Brasil.

Outro aspecto que o regime militar acentuou foi o de um conservadorismo moral e social que cada vez mais entrava em clara dissonância com as vontades e as motivações dos jovens no mundo, algo que é simbolizado, também no ano de 1968, com o Maio Francês, movimento sem fim político (de poder) bem delimitado, mas de natureza evidentemente inconformada com as estruturas pré-definidas da sociedade. No contexto nacional, essa união de repressão política frente a uma geração cada vez mais emancipada, originou diversos movimentos cuja principal finalidade era a de negar essa realidade, criando, no âmbito cultural, um ambiente de profundo experimentalismo e liberdade.

Utiliza-se, como principais referências para esse panorama do cenário político e sociocultural que levou à emergência da “contracultura” ou “cultura marginal”, os escritos de Heloísa Buarque de Holanda, Marcos Gonçalves, Carlos Alberto Messeder Pereira e Zuenir Ventura. Imbricadas nesses debates, as ações empreendidas especificamente no campo das artes visuais serão pontuadas e têm como alicerce as pesquisas dos teóricos Artur Freitas, Marília Andrés Ribeiro e Paulo Reis, especialmente.

Nesse mesmo período, configura-se nas artes visuais a passagem da arte moderna para a contemporânea. As novas linguagens, atreladas a essa ruptura com os preceitos modernistas, permearão as produções artísticas em âmbito internacional e informarão também sobre o Brasil, num quadro de resistência ao regime militar.

Dessa forma, em um segundo momento, parte-se para uma digressão teórica a fim de ponderar os conceitos de “arte experimental”, “arte

conceitual” e “conceitualismos”, que são centrais para a arte produzida nas décadas de 1960 e 1970 no país. Mantém-se em vista que a expansão do entendimento do fazer artístico mesclou-se com a busca por novas formas de compreender o mundo e a vida, seja seguindo-se uma ideia recém-formada, seja denunciando outra envelhecida.

O que se produziu em Curitiba e em Porto Alegre, nessa intensa sequência de anos, esteve em direta consonância com esse espírito de mudança. Na capital paranaense, mais especificamente, foi uma explícita vontade de debater o contemporâneo e explorar linguagens livres do que se havia convencionado no ideário artístico local, confortavelmente apoiado numa tradição “acadêmica”, que motivou a criação de eventos públicos onde “o agora” e todo o seu potencial eram a matéria-prima por excelência. Também, no Rio Grande de Sul, estudantes que viriam a formar um dos mais importantes coletivos artísticos da década de 1970 criavam para além do que seus próprios mestres estavam dispostos a compreender.

Por fim, nas páginas que seguem, espera-se que fiquem mais claros, dentro da diversidade e difícil apreensão do período sessentista/setentista, certos pontos nodais – históricos, políticos e artísticos – que informaram também os cenários culturais da região Sul do Brasil.

O cenário brasileiro entre 1960 e 1970: da arte engajada à contracultura

1.1

1.1.1 Pré-1964

O início da década de 1960 no Brasil, na visão de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, talvez tenha sido um dos poucos momentos da história em que “o que poderíamos chamar de ‘forças progressistas’ tivessem se visto tão próximas do poder político” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 11)²⁴. Indicador importante disso era o expressivo crescimento do movimento operário, o surgimento de sindicatos e a afirmação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), então elegendo seus primeiros deputados e passando a colocar em pauta temáticas urgentes, como a necessidade de implementação de reformas de base. Essa articulação dos setores progressistas criava, para as lutas populares, uma promissora conjuntura política, simbolicamente representada pelas forças da classe estudantil, reunida em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE), que se aliava à intelectualidade em busca de promover debates e mudanças sociais no país. De modo inédito na nossa história, notava-se uma abertura de diálogo com as instâncias de poder.

Nesse contexto, emergia, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à UNE do Rio de Janeiro, mas logo espalhando-se para a Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Porto Alegre, além de outros estados. Fundado por uma primeira célula de nomes representativos da área cultural, entre os quais Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha, a principal cabeça do grupo), Carlos Estevam Martins, Leon Hirszman e Ferreira Gullar (COELHO, 2010, p. 72), o CPC era um braço do

24 É preciso ponderar que esse livro foi publicado, em uma primeira edição, em 1982, ou seja, não há referência aos últimos 30 anos de consolidação do processo democrático.

movimento estudantil voltado para pensar a arte em suas mais diversas frentes. Nasceu de uma dissidência do Teatro de Arena, de São Paulo, cujos membros chegaram ao Rio de Janeiro para um diálogo com a UNE, visando a construção de uma plataforma (até mesmo financeiramente acessível) para realização de um teatro verdadeiramente popular. O Arena, então tido como “teatro do proletário”, parecia-lhes incoerente por aproximar-se apenas da classe média que podia pagar os ingressos para assistir as peças (COELHO, 2010, p. 72). A partir do apoio da UNE, o CPC conseguiu, então, se estruturar como uma ação política ampla e capaz, logo de seu surgimento, de sistematizar movimentações estudantis em atividades culturais com o objetivo de conscientização das classes populares.

A concepção desse centro pode ser vista como reflexo da utopia do período, de que seria possível se instaurar, no Brasil, uma tomada de poder por meio do engajamento do povo, engajamento este também a ser instigado pela arte. Não havia, no entanto, a ilusão de que a revolução aconteceria imediatamente: a perspectiva cepecista era de longo prazo, conscientes da necessidade de levar, em um momento inicial, ideias socialistas e anti-imperialistas para o maior número de pessoas.²⁵

De fato, a força balizadora de sua atuação estava centrada na compreensão da arte como instrumento para se chegar a uma nova sociedade, como uma espécie de mecanismo de justiça social para o desenvolvimento de um pensamento esclarecido de classe. Para a geração envolvida com o CPC, a arte teria uma eficácia política primordial, relegando a um plano de menor importância os questionamentos estéticos que poderiam a ela se entrelaçar. Isso geraria, de algum modo, uma negação da experimentação de linguagem, visto que a mensagem careceria de ter fácil apreensão. Isto é, as obras do CPC tinham, por princípio, o caráter denunciativo.

25 Informação advinda de entrevista de Ferreira Gullar sobre CPC da UNE, realizada para documentário sobre o Centro Popular de Cultura em Curitiba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=215NC6E4_9Q>. Acesso em dez. 2017.

FIGURA 1
Capa do disco
“O povo canta” (1963)
Lançado pelo CPC da UNE, com canções produzidas por Carlos Lyra, Francisco de Assis, Billy Blanco, Raphael de Carvalho, Geni Marcondes e Augusto Boal.
Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.

Por tal desígnio, o CPC apoiou uma movimentação artística em favor de uma produção engajada, didática, cujo fim seria a emancipação da classe trabalhadora e a consequente revolução. Pela extrema organização de um grupo de artistas e da agitação estudantil, em pouco tempo, foram capazes de realizar uma gama de ações voltadas às camadas populares, a exemplo da apresentação de peças em portas de fábricas, em periferias e sindicatos, da publicação de cadernos de poesias e música, do autofinanciamento de filmes. Segundo Hollanda e Gonçalves, somente entre dezembro de 1961 a dezembro de 1962:

[...] o CPC do Rio de Janeiro produziria as peças *Eles não usam black-tie* e *A Vez da Recusa*; o filme *Cinco Vezes Favela*, a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 10).

Data de 1962 o *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, de autoria do sociólogo Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, no qual os membros buscaram sistematizar os seus objetivos diante do quadro político e cultural que se conformava no país. Por meio do documento, que teve suas ideias aprofundadas pelo poeta Ferreira Gullar na publicação *Cultura posta em questão* (1965), criticavam o elitismo e o esteticismo da arte burguesa em prol de uma “arte popular revolucionária”, advogando pelo engajamento dos artistas, afirmando que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (MARTINS apud RIBEIRO, 1997, p. 65). Essa prerrogativa legaria, por fim, aos produtores de cultura três alternativas possíveis: o “conformismo”, o “inconformismo”, ou a “atitude revolucionária consequente”.

Os “conformados”, seriam aqueles alienados que atuavam somente no campo específico da arte, sem entendê-la como mais uma instituição que constitui a superestrutura social. Os artistas “inconformados”, apesar de críticos às forças dominantes e insatisfeitos, não perceberiam que “para estar *ao lado do povo* e da sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo” (MARTINS apud HOLLANDA, 1980, p. 19). Por sua vez, a terceira prerrogativa, “atitude revolucionária”, é dada como a do próprio CPC, cujos membros optaram por ser uma espécie de exército cultural da população.

Para Hollanda, o conceito pregado no manifesto, de uma arte de viés explicitamente revolucionário, trata-se de uma concepção da arte como um real “instrumento de *tomada de poder*”, em que não há espaço para temáticas individuais, uma vez que as produções estariam voltadas para a coletividade, para a ideia de “povo” como premissa clara:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma

“negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar o “laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais.” (HOLLANDA, 1980, p. 19).

Desse modo, para os cepecistas, seria uma obrigação política dos artistas e intelectuais, caso tivessem consciência das desigualdades sociais do país, a assunção de um compromisso de clareza formal na construção de suas obras, de modo a exprimir uma fala em favor do povo. Tal objetivo – um tanto paternalista, se pensarmos que caberia aos artistas e intelectuais assumirem o protagonismo da voz de terceiros – evidenciava justamente as contradições dos diferentes lugares ocupados pelos dois polos em questão, o movimento intelectual-estudantil e o “povo”.

Hollanda defende que a tentativa dos centros de cultura de alcançar o povo fazendo-se povo não somente excluiria a sua participação efetiva, mas o instrumentalizaria como camarada, não muito diferente da forma com que outras vertentes políticas o compreendem: na qualidade de massa de poder. Tal distanciamento deixaria, ainda, transparecer na poesia populista uma “consciência extremamente culpada” (HOLLANDA, 1980, p. 23), na qual o revolucionário poderia ser “o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto”, sentindo-se, então, “compelido a renegar a sua existência” para se juntar ao povo (1980, p.25). No mesmo tocante, a partir da década de 1980 uma crítica feroz passou a ser tecida a respeito das produções vinculadas aos centros de cultura, caracterizando-as como demagógicas, populistas e sectárias.

Como contraponto, ressalta-se que o anteprojeto do Manifesto existiu, quase que somente, como anteprojeto. Formado no início da década, o seu teor utópico seria precocemente ceifado com o golpe militar instaurado em 1964. Ou seja, como um movimento de juventude estudantil, teria potencial de rever-se ao longo dos anos, de com-

preender os erros estratégicos e reformular os seus objetivos. Por essa razão, talvez o seu anteprojeto precise ser visto não tão à luz de uma revolução política da arte, como se propunha, mas à revolução política; afinal, respondia às questões colocadas pela efervescência militante de esquerda da época. Não obstante, apostou na necessidade de alcançar a população, no potencial de intelectuais e artistas de olhar para além do campo da própria arte, problema até hoje premente nas discussões artísticas. Nota-se, ainda, que em seu curto período de duração, o CPC conseguiu permear diferentes campos da cultura, desdobrando-se por significativas obras daquele período, entre elas as peças teatrais de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, no Teatro de Arena; as canções de protesto de Edu Lobo e Geraldo Vandré, que agitaram os festivais de música; o cinema de Leon Hirszman, o único de seus colegas que transitou entre o CPC e o Cinema Novo, fazendo-se fundamental em ambos os movimentos.

Dentro da perspectiva que interessa a este capítulo, no entanto, cabe avançar, para além do engajamento político estudantil, no entendimento de como os seus membros acabaram se tornando um dos lados de um antagonismo intelectual central para os debates artísticos da década de 1960. De um lado, os produtores de uma arte socialmente comprometida; de outro, os artistas experimentais, vanguarda especialmente representada pela poesia e arte concreta que se estabeleceram na década de 1950, cujas obras dedicavam-se a refletir sobre as próprias especificidades de linguagem. Tais embates tinham como principais arenas os veículos *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, e o *Suplemento Literário* do jornal O Estado de S. Paulo, onde a poesia concreta, “os escritores e os críticos ligados ao grupo neoconcreto e os intelectuais ligados ao engajamento cepecista ou populista expunham seus trabalhos e suas críticas” (COELHO, 2010, p. 75).

Para o pesquisador Frederico Coelho, as diferenças de pensamento entre essas duas correntes poderiam ser sintetizadas por meio de duas frases: a de Augusto de Campos, “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, contrapondo-se à já citada

“Fora da arte política, não há arte popular”, de Carlos Estevam Martins (COELHO, 2010, p. 80).

Essa polarização da cultura, ainda que precedesse o Golpe Militar, continuou no decorrer da década de 1960. Ferreira Gullar, um dos mais implicados nessas disputas, seguiu defendendo, por exemplo, que a situação econômica subdesenvolvida latino-americana e sua dependência dos eixos hegemônicos, faziam com que importássemos, indiscriminadamente, tendências de vanguarda “universalizantes” que não dialogavam com uma história própria. Isso geraria um “atraso cultural” no encontro com uma agenda de projeto nacionalista. Sobre o caso, diz Paulo Reis:

Colocava-se em discussão o caráter pretensamente “universal” das vanguardas internacionais, incorporando-se uma visão crítica às ideias e movimentações internacionais da cultura que chegavam ao Brasil. Na tensa polarização entre a arte internacional e a nacional, a argumentação de Gullar extraiu seu projeto de uma arte nacional de vanguarda numa operação de comprometimento do artista com sua história (REIS, 2006, p. 19).

Tal visão de Gullar, alinhada com parcela significativa da intelectualidade de esquerda, que obscurecia e até certo ponto renegava importante parte dos movimentos da arte brasileira iniciados na década de 1950, agudamente pontuou a potência política da arte e a urgência de utilizá-la. No entanto, o entendimento de que o engajamento político corresponderia a uma – e a apenas uma – forma estética tergiversou olhares para a complexidade do que emergia naquele momento. Em contraste às narrativas taxativas de alienação da realidade e de clamor ao comprometimento político explícito, veremos que diversos artistas, sem deixar de lado as experiências de linguagem, vinham aproximando suas obras das questões político-sociais e estavam prestes a adentrar nesse caldeirão cultural, agora em resistência ao regime militar.

1.1.2 A crise

Com a derrocada do governo João Goulart, em 1964 e a ascensão do regime militar, a esquerda que se consolidava no país necessitou repensar o seu modo de atuação. A militância estudantil, encabeçada pela União Nacional dos Estudantes, sofreu o seu primeiro abalo logo no dia do golpe, quando o grupo paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) ateou fogo à sede da instituição estudantil, no Rio de Janeiro. Lamentavelmente, essa seria somente a ação inicial de desmobilização da força jovem que vinha ajudando a conduzir o cenário político nacional em direção a pautas progressistas.

No terreno da atividade cultural, a resposta imediata à intervenção veio em dezembro de 1964, com o musical *Opinião*, realizado em um teatro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Ele reunia a “musa da bossa-nova”²⁶, Nara Leão, e dois compositores de origens populares, Zé Ketí (que já havia trabalhado com o cineasta Nelson Pereira dos Santos em dois filmes essenciais para aquela época: *Rio, Zona Norte* e *Rio, 40 graus*), e João do Vale. O caráter do texto de apresentação da peça demonstrava a sua vinculação com as premissas cepecistas, na valorização da “unidade e integração nacional” e aliança entre artistas e povo (HOLLANDA, 1980, p. 23).

De acordo com Hollanda e Gonçalves, *Opinião* assinalou, no entanto, uma diferença estrutural com relação ao projeto cepecista, no seu modo de articulação: deixou de buscar um público regido pela noção de “povo”, preterindo as ações em portas de fábricas, nas periferias, para uma mobilização da classe média, de intelectuais e estudantes (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 24), os quais seriam, nos anos a seguir, a camada que mais expressivamente tomaria as ruas em protestos contra o regime militar, operante com particular fôlego no ano de 1968.

26 Por sinal, estilo considerado alienado por alguns críticos engajados.

FIGURA 2
Álbum “Show Opinião” (1965), registro do musical
produzido pelo Teatro de Arena, RJ.

Dirigido por Augusto Boal, com Nara Leão, Zé Ketí e
 João do Vale no elenco.

Fonte: Arquivo do Instituto Augusto Boal.

Disponível em:

<<https://institutoaugustoboal.org/tag/show-opinioao/>>.

Acesso em 10 nov. 2017

O espetáculo ganhou grande repercussão, inclusive com o lançamento de um disco de suas canções – das quais várias foram censuradas, na sequência –, sendo considerado o responsável por agregar toda uma geração de intelectuais que se via, então, imersa em uma ressaca das utopias político-culturais do início da década. Foi também crucial disparador ao manifestar pela primeira vez a necessidade de se enfrentar e responder, também pela via cultural, ao golpe, à censura, à repressão, ao autoritarismo. Nesse sentido, *Opinião* lançava um novo imperativo ao cenário artístico: o da arte como expressão de resistência, como meio de protesto. E sua máxima pode ser vista no samba heróico escrito por Zé Ketí que deu o tom do espetáculo: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião”.

FIGURA 3
Cartaz da exposição *Opinião 65*, realizada entre agosto e setembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Fonte: Portal "Memórias da ditadura".
Disponível em:
<<http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-artisticos/nova-figuracao/index.html>>. Acesso em 10 nov. 2017.

Essa mesma voz engajada apareceria no cenário das artes visuais por meio, entre outras, das exposições *Opinião 65* e *Propostas 65*, que tomaram emprestado do espetáculo o potencial de expressão política da cultura. Sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e composta por 28 nomes, *Opinião 65* (1965) é considerada a primeira ocasião de manifestação coletiva dos artistas plásticos com relação ao golpe militar que havia se consolidado no ano anterior (RIBEIRO, 1997, p. 72). Na mostra, duas correntes experimentais de vanguarda²⁷ predominaram. A primeira, representada por artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman, que faziam reverberar a estética pictórica da Arte Pop em um viés crítico, e muito particular, de maior agressividade, em oposição às matrizes norte-americana e britânica, deglutidas²⁸ de forma a não abandonar o comprometimento com a violenta situação nacional. Nas palavras de Maria de Fátima Morethy Couto, esses artistas estavam cientes e não hesitaram em declarar as suas diferenças com relação às influências internacionais:

27 Uma ponderação se faz aqui premente. Ainda que as tendências artísticas vigentes a partir dos anos 1960 sejam bastante diversas destas do início do século, o termo “vanguarda” seguiu sendo utilizado para designar aquilo que de mais novo era produzido ou os debates mais recentes. Alguns teóricos, no entanto, optaram por tratar as vanguardas dos anos 1960 pelo conceito de “neovanguarda”, justamente para expor diferenças pujantes com relação aos movimentos modernistas. Contudo, embora se compreendam as diferenças de terminologias e, principalmente, de propósitos artísticos entre as duas, o termo era amplamente utilizado pelos artistas e intelectuais protagonistas das renovações culturais desse período, razão pela qual seguimos aplicando-o nesta dissertação. De acordo com Paulo Reis, é possível ver essa preponderância do termo “vanguarda” por meio de uma breve análise dos títulos das produções críticas concebidas: “Os títulos de alguns artigos exemplificam isso: ‘Situação da vanguarda no Brasil’, Hélio Oiticica; ‘Por que a vanguarda brasileira é carioca’, Frederico Moraes; ‘Opinião 65/66: Artes visuais de vanguarda’, Mário Barata; ‘Declaração de princípios de vanguarda’, autoria coletiva; ‘Nota sobre vanguarda e conformismo’, Roberto Schwarz, ‘Vanguarda e subdesenvolvimento’, Ferreira Gullar (REIS, 2006, p. 12).

28 Na tradição antropofágica, recebendo a influência externa e utilizando-a para pensar a realidade brasileira.

Nesse processo de assimilação da estética *pop*, eles tentavam infundir à sua prática um sentido de denúncia social, criando símbolos novos, que representassem as contradições de vida em um país subdesenvolvido, contradições essas agravadas pelo regime ditatorial então vigente (COUTO, 2004, p. 207).

Em outra frente, Hélio Oiticica apresentava ali, pela primeira vez, os seus *parangolés*, circunscrevendo um novo pensamento no âmago do neoconcretismo²⁹, extrapolando-o em direção à chamada “Nova objetividade”³⁰. Os *parangolés* incluíam não somente a dimensão temporal à obra de arte, mas a vivência como um vetor real, em todo o contexto espacial, político e social que a comporta. As tendas, as capas e os estandartes coloridos que faziam parte dos *parangolés* foram concebidos para que o público os vestisse, portasse e animasse por meio do corpo, do movimento, da dança; com seu pleno sentido existindo a partir da confluência de estrutura e ação.

29 Hélio Oiticica (1937 – 1980) integrou ainda muito jovem, o Grupo Frente, vanguarda carioca de meados da década de 1950, central para as discussões artísticas de matriz construtiva, da abstração geométrica. Em seguida, foi um dos dissidentes do grupo, questionando certos valores dogmáticos da lógica construtivista, em particular a sua exacerbação racionalista. Ao lado de outros artistas, fez parte do Grupo Neoconcreto, que retomou a sensibilidade e a subjetividade como valores artísticos.

30 A exposição “Nova objetividade brasileira” foi realizada em 1967 no MAM do Rio de Janeiro. Organizada e concebida por diversos artistas e críticos, entre os quais Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Mário Pedrosa e Frederico Morais, reunia as vertentes mais expressivas da vanguarda do período: arte concreta, neoconcreta e nova figuração. No catálogo da mostra, Hélio Oiticica formulou o conceito da mostra, por meio do texto *Esquema geral da nova objetividade*. Nele, defendeu que a arte brasileira se encaminhava para uma desestruturação das categorias tradicionais de arte, rumo a tendências coletivas e de participação do público (RIBEIRO, 1997, p. 77).

Ambos os movimentos artísticos presentes na exposição *Opinião 65* destacavam uma aliança, até pouco tempo antes julgada infactível, entre pensamento de vanguarda – apropriando-se de referências internacionais, inclusive – e engajamento político. União visível nas obras ligadas à “nova figuração” brasileira, com sua apropriação estética subversiva da arte *pop*, em direção a um conteúdo de teor profundamente denunciativo; e na expansão neoconcreta em seu ímpeto de mobilizar o espectador para que se tornasse um sujeito ativo e espécie de coautor da obra de arte.

A exposição *Propostas 65*, por sua vez, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, reuniu um número ainda mais expressivo de artistas. De acordo com Paulo Reis, a exposição teria deixado para trás o conflito entre figuração e abstração “em função de um conceito mais abrangente” (REIS, 2006, p. 44), o de “Novo Realismo”. Esse conceito dava continuidade aos debates trazidos anteriormente pela *Opinião 65*, em particular no caso da interpretação brasileira da arte *pop*, mas formulava uma nova abordagem para as produções dos anos 1960, ao retomar a importância comunicacional da arte, advogando por seu caráter mais humanista.

O crítico Mário Schenberg foi o autor de um dos mais importantes textos do catálogo da mostra, no qual delineia o “novo humanismo” que envolveria o campo da cultura. Para Schenberg, era necessário contrapor ao humanismo individualista renascentista um modelo humanista de conscientização social a partir de “perspectivas democráticas modernas” (RIBEIRO, 1997, p. 74). Nas artes visuais, esse modelo seria caracterizado pelo teor crítico das produções artísticas, agora expandindo o seu domínio para fora da especificidade de seu campo, de modo a participar efetivamente da realidade. Tal caminho, no entanto, se daria não pela via nacionalista, de matriz cepecista, mas nos meandros de sua própria linguagem, que não abdicaria do experimentalismo de vanguarda para aproximar-se dos debates político-sociais.

Na música, em paralelo ao que se desdobrava nas artes plásticas, uma movimentação cultural iria também trazer uma nova perspectiva

às correntes que disputavam os espaços de modo dicotômico: o Tropicalismo. Esse movimento – homônimo à obra de Hélio Oiticica apresentada no MAM do Rio de Janeiro³¹ – agregou músicos, compositores e poetas, cujos nomes de maior destaque foram os dos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, além da banda Os Mutantes, do maestro Rogério Duprat e dos poetas-letristas Carlos Capinam, Torquato Neto e Rogério Duarte – este, uma espécie de guru intelectual do grupo.

Amplamente citado como evento fundador do Tropicalismo, é a participação de Caetano Veloso com a canção “Alegria, Alegria” no III Festival da Música Brasileira³², de 1967 – que também contou com a apresentação de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil –, realizado pela TV Record. Em contraste com seus colegas, que falavam das classes populares e se alinhavam a uma estética nacionalista, Caetano cantou um tema focado na fragmentária vida urbana – da televisão à espaçonave, de Brigitte Bardot à Coca-Cola –, anunciando um cotidiano de referências múltiplas que era imposto, velozmente, em âmbito internacional, acompanhado de uma banda de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas.

Essa canção, que concentrou em si tantos aspectos daquilo que veio a caracterizar o movimento tropicalista, foi um bom exemplo da posição crítica tomada frente às discussões culturais do período, dentre eles a exaustão a um tipo de engajamento que havia dominado parte da produção na primeira metade da década. Ao abrir mão

31 Na ocasião da mostra “Nova objetividade brasileira”, realizada em abril de 1967.

32 As plateias desses eventos musicais eram, em grande parte, estudantis. Ou seja, além de palco para promoção da música popular brasileira, os festivais se tornaram, também, plataformas de manifestações políticas. Nessa ocasião, por exemplo, Caetano Veloso seria inicialmente vaiado por não cantar uma música de teor contestatório. Porém, em seguida, agradou parte do público pela qualidade da canção, que passou a aplaudi-lo. Para saber mais, recomenda-se o documentário “Uma noite em 67” (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil.

FIGURA 4
Caetano Veloso canta
“Alegria, Alegria” no III Festival da
Música Brasileira

O festival foi realizado pela
TV Record, em 1967.

Fonte: *Site “Uma noite em 67 – o filme”*.

Disponível em:

<<http://www.umanoiteem67.com.br/>>.

Acesso em 10 nov. 2017.

de uma ideia de pureza cultural nacional, deixando-se penetrar pelos valores e movimentos de uma juventude contracultural que explodia nos Estados Unidos e na Europa, os tropicalistas passaram a desempenhar, no processo de abraçar os impasses político-culturais e se abrir a influências e possibilidades, um papel fundamental na cultura popular brasileira.

Como geração, compartilhavam as desconfianças dos mitos nacionalistas, dos projetos de tomada de poder e do discurso militante populista. Simbolizariam, portanto, para Heloísa Buarque de Hollanda, a franca “expressão de uma crise” (1980, p. 55). Por isso em suas canções não há propostas fechadas ou ideologias. Afastados dos preceitos formais de uma esquerda abalada pelo golpe, valorizaram a ocupação da mídia de massa, a liberdade formal (uma herança sobrevivente do concretismo) e a crítica comportamental.

Usando roupas vibrantes e de estética inusitadas, deixando os cabelos crescerem, conformaram-se como a antítese aos padrões do “bom comportamento”. Através de suas músicas, principalmente, preocupavam-se em dialogar com o presente, com o imediatamente

disponível, compreendendo o novo cotidiano dos grandes centros urbanos e de uma sociedade cada vez mais midiática. Impuseram, por exemplo, uma visão sincrônica da cultura, a partir da superação das oposições entre centro-periferia, ao fazerem conviver a diversidade, dismantelando a ordem das facções e integrando diversas influências em suas produções, do lixo da cultura de massa à requintada bossa nova. Foram verdadeiros antropófagos, conceito que era, naquele momento, trazido à luz das discussões contemporâneas por meio da retomada da obra do modernista Oswald de Andrade, principalmente a partir da encenação de *O rei da vela*, montada pelo Teatro Oficina no mesmo ano de 1967, simultaneidade de eventos que só faz denunciar uma certa noção de “espírito do tempo”.

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva (VELOSO, 2017, p. 261).

A citação de Caetano Veloso, mesmo sucinta, também reitera os “reflexos da crise” dos projetos de transformação da estrutura social do país, que impunha uma situação de revisão do ideal patriótico, amplamente cooptado pela máquina propagandista estatal. E, do mesmo modo que os tropicalistas rejeitavam esse apego defensivo dos nacionalistas, iam contra a noção de “cultura popular” quase idílica proposta pelos cepecistas, como se fora um conhecimento que permanecera puro, apartado dos regimes sociais gerais e distante de influências externas ou de estrangeirismos.

Nesse sentido, pode-se dizer que alguns dos vetores críticos do Tropicalismo se dão a partir da consciência do processo de modernização brasileiro que vinha sendo implementado desde os anos 1950, e quanto à inevitabilidade de uma nova dinâmica de dependência econômica, com a consolidação do capitalismo internacional da dé-

cada de 1970. Cientes de que não havia retorno do que antes era a temida “invasão cultural imperialista” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 53), e atentos aos movimentos externos, cada vez mais internacionalizados com a expansão dos meios de comunicação de massa, essa juventude irá associar a cultura brasileira com as correntes culturais estrangeiras, em especial ao estilo musical do iê-iê-iê e do recém-nascido *rock*.

Sem negar a tradição brasileira, mas incapaz de encarnar ou representar ideologias futuro, como o faziam as vanguardas anteriores, os tropicalistas retomaram os preceitos antropofágicos da vanguarda de 1922 para dar a tônica daquela juventude politicamente enganada pelo golpe de 1964 e que se veria, logo em seguida, diante de um Brasil estilhaçado.

Não por acaso, estreava também naquele 1967 um filme paradigmático e quase profético do que seria o ano vindouro: *Terra em transe*, do diretor baiano Glauber Rocha, que àquela altura já se tornara um “verdadeiro líder cultural” (VELOSO, 2017, p. 123). O longa-síntese da crise dos pressupostos históricos traz como protagonista o poeta e jornalista assalariado Paulo Martins, que se encontra emoldurado pelas difusas experiências políticas que marcaram o momento imediatamente anterior ao filme. Ao longo de sua dramática trajetória, o poeta torna-se braço direito de figuras políticas diversas, cujas ideologias fazem-no pular de uma desilusão para outra, embrenhando-se em discursos que, ao fim e a cabo, se mostram como engodos.

O clima de tensão do filme é marcado por um verdadeiro transe de Martins, que ensaia a todo momento, ao lado de sujeitos tacanhos, respostas políticas para os conflitos do povo. A sobreposição extenuante entre crença e descrença ideológica do protagonista, simboliza, de modo cruel, o impasse político-social no qual a população politizada se encontrava no período. O teórico do cinema Ismail Xavier, atenta para o fato de que o filme desagradou a todos os lados políticos ao descartar quaisquer imagens utópicas:

FIGURA 5

Frame do filme “Terra em transe” (1967), de Glauber Rocha.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, o protagonista Paulo Martins cala um popular em meio a seu depoimento para proferir, em seu lugar, que isto seria o povo, “Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado!”

Fonte: Arquivo da cinemateca do Institute of Contemporary Arts. Disponível em: <<https://www.ica.art/whats-on/ica-cinematheque-terra-em-transe>>. Data de acesso: 12 nov. 2017

[...] “tocou na ferida” e não hesitou em desqualificar tais agentes decisivos ou, pelo menos, sua idealização. O líder sindical de Terra em Transe, desorientado, exibe a condição de pelego, e os jovens militantes representam uma parcela da nova geração que assumiu o engajamento, a responsabilidade do privilégio social do saber, mas não conseguiu se manter livre de uma herança dogmática. Estão lá a julgar os parceiros e a se expor também em julgamento diante da plateia (XAVIER, 2012, p.192).

Por ter tecido pesadas críticas a ambos os discursos ideológicos, o da direita militarista e o da esquerda populista, o filme é tido como um ponto de virada nos debates da época, sendo um disparador para o nascimento de outros movimentos questionadores das verdades políticas que permearam a década de 1960, como a já citada Tropicália.

1.1.3 Descrença

Em dezembro de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), é dado início ao período dos “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira. A suspensão de diversas garantias constitucionais, a partir da emissão do ato, originaria um estado de sítio a perdurar até o final da década seguinte. Entre as primeiras medidas do instrumento recém-criado estavam o fechamento do Congresso Nacional e a cessação dos direitos políticos dos cidadãos, como o direito de voto em eleições sindicais, a proibição de quaisquer manifestações de natureza política, o fim da garantia de *habeas corpus*, o aumento da censura à imprensa e às diferentes manifestações culturais – teatro, cinema, música e artes plásticas. Seria esse o terreno político no qual se inauguraria, por exemplo, a X Bienal de São Paulo, em 1969, conhecida como “a Bienal do boicote”.

Esse boicote, que contou com artistas brasileiros e diversas delegações internacionais, desenhou-se a partir de atos de censura praticados contra o meio cultural. Imediatamente da instituição do AI-5, ainda em dezembro, a II Bienal da Bahia teve confiscadas dez obras integrantes da mostra por seu caráter “subversivo”. A ação seria um dos motivos desencadeadores de um silenciamento que durou 46 anos, até 2014, com o retorno da Bienal da Bahia para uma terceira edição. Além desse evento, um dos grandes abalos daquele momento aconteceu com o encerramento de uma mostra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), concebida com os artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris (*Biennale des Jeunes*). A justificativa de censura era o alegado conteúdo político e erótico de algumas das obras apresentadas, que sofreram, por consequência, veto à participação em Paris pelo Itamaraty, gerando protestos da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), à época presidida por Mário Pedrosa, figura também perseguida pelo regime militar (FREIRE, 2006, p. 21).

Em resposta a esses eventos, artistas brasileiros organizaram um boicote à décima edição da Bienal de São Paulo, iniciando uma campanha que foi amplamente difundida pela comunidade artística internacional. Na França, o crítico Pierre Restany liderou o movimento no país, promovendo um debate, em junho de 1969, no Museu de Arte Moderna de Paris, que reuniu artistas e agentes para discutir e redigir um documento de apoio aos artistas brasileiros, contando com 321 assinaturas. Países como Suíça, França, México, Argentina e Estados Unidos – seria irônico pensarmos aqui no envolvimento do governo norte-americano no financiamento das ditaduras latino-americanas – boicotaram o evento naquele ano. A ausência de diversas delegações se estenderia aos anos seguintes, culminando no caso da XI Bienal, que em seu aniversário de 20 anos de existência acabou contentando-se em utilizar como tema um retrospecto de sua própria história, no lugar de apresentar a produção artística corrente e as tendências da arte contemporânea (AMARAL, 2013, p. 404).

Se diversos artistas já vinham se mobilizando, como visto, em torno de uma proposição de vanguarda coletiva e crítica quanto ao golpe militar, o cenário de 1968 ditaria um repensar de suas estratégias poéticas e um comprometimento mais incisivo. Este tomou corpo na tentativa de alinhamento político no cerne do projeto da vanguarda experimental então em curso, para além das manifestações puramente políticas, como a realização do boicote à Bienal, que seria apenas um gesto radical dentre muitos que vieram em resposta ao acirramento da repressão, alguns dos quais podemos remontar a um momento anterior à promulgação do AI-5.

Lembremos que a peça *O rei da vela*, adaptação da obra de Oswald de Andrade, havia se tornado, no ano de 1967, uma espécie de laboratório para o caminho que o Teatro Oficina trilharia a partir de então. Já no início de 1968, o grupo estreava *Roda viva*, com a qual daria forma a um teatro sem resquícios de pacificação com os valores burgueses, que marcaria a sua atuação dali em diante. A peça foi concebida e interpretada sob a alcunha de “arte de guerrilha”, dada a sua montagem agressiva, que buscava mobilizar o público pela violência.

A partir de um roteiro original escrito por Chico Buarque, cujo teor é considerado até mesmo ingênuo por alguns³³, Zé Celso conseguiria dar vida a uma das mais obscuras obras da década. A “selvageria” da linguagem cênica, para usar um adjetivo do músico Caetano Veloso, se dava em cenas como a do canibalismo de seu protagonista, um ídolo da canção popular brasileira (como o próprio Chico), que no afã de agradar ao público acaba por ele devorado. E, no caso do Oficina, imagina-se que a devoração não se dava somente na ordem da metáfora. Em determinado momento da narrativa, a horda de fãs

33 Entre os quais Caetano Veloso: “*Roda viva*, a primeira peça que meu colega compositor Chico Buarque escreveu, tratava da ascensão de um astro da música popular e da inautenticidade e do ridículo que isso envolve. Era o que antigamente se chamaria de ‘uma obra da juventude’, no sentido de que era um tanto ingênua”. (VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2017, p. 380, 381)

do cantor o fazia sumir, até que dele restasse somente a sua representação em forma de um fígado de boi, erguido bruscamente pelos atores, que por vezes respingavam sangue na plateia, possivelmente atônita, que assistia à cena (VELOSO, 2017, p. 382 e 383).

Esse tratamento de choque se dava, então, por duas principais ordens: pela visceralidade da interpretação do roteiro, e por intermédio da interação dos atores, sem medo de estabelecer diálogos indesejados, com fins de conscientizar pelo enfrentamento, desanestesiando o público da apatia do cotidiano, bem como da apatia diante do cenário político que acedia naquele 1968. Sobre essa vontade de chocar, discorre Zé Celso:

O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com a sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos – batizados ou não como marxistas. [...] Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. [...] O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral (Zé Celso apud HOLLANDA; GONÇALVES, p. 63).

Se, no entanto, a visceralidade estava instituída como parte da linguagem do Oficina, em *Roda viva* ela se impunha pela primeira vez para um público de classe média/alta, que contava com grande presença de fãs desavisados de Chico Buarque, naquele momento um queridinho dos festivais de música televisionados, fator que ajudou a erigir uma repercussão estrondosa da peça.

FIGURA 6
Chico Buarque assiste ao ensaio da
peça *Roda Viva*, em 1968

Fonte: *Blog do Zé Celso*.

Disponível em: <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/tag/roda-viva/>>.

Acesso em: 15 nov. 2017.

Em outro comentário da época, Zé Celso coloca que o seu objetivo, e expande, da cultura produzida no período, deveria ser o de “abrir uma série de vietnãs no campo da cultura, uma guerra contra a cultura oficial, de consumo fácil” (CELSONO apud VENTURA, 2008, p. 85), em referência à luta popular vietnamita, que se tornava símbolo, na década de 1960, da possibilidade de se resistir mesmo em condições de inferioridade.

Dever-se-ia, então, tomar a resistência do Vietnã como inspiração para tornarmos-nos capazes de seguir criando, mesmo diante das agressões conservadoras que se estabeleciam; no caso de Zé Celso, especialmente, em atitude quase heroica após a torrente de censura e repressão que sofreria naqueles anos. Pela postura assumida de guerrilha artística, o Teatro Oficina seria alvo de grandes escândalos e perseguições durante o regime militar e, em um dos piores casos, teve uma apresentação de *Roda viva*, em São Paulo, invadida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que não se contentando em encerrar a peça e destruir os cenários, humilhou e agrediu fisicamente os atores (VENTURA, 2008, p. 90).

Segundo o jornalista Zuenir Ventura, a atitude de Zé Celso frente à sua produção se transformaria, terminantemente, na de uma guerrilha artística, a partir da decisão de substituir “o proselitismo pela porrada”, acreditando que a agressividade no teatro valia mais do que “mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria” (VENTURA, 2008, p. 91).

Em diferente campo da cultura, nas artes visuais, a noção de guerrilha artística também seria trabalhada, com particular afincamento pelo crítico

co Frederico Moraes. Em seu caso, especificamente, a concepção de “arte de guerrilha” estava atrelada, segundo Paulo Reis, “à recepção das propostas artísticas de cunho mais experimental junto aos espectadores e também à ocupação realizada pelos artistas dos espaços mais inusitados, numa ‘forma de emboscada’” (REIS, 2006, p. 60). Isto é, atrelada à reivindicação de uma militância artística focada na retirada do público de sua postura de passiva contemplação, como haviam impetrado, ao longo da história da arte, os meios tradicionais de representação. E, de modo complementar, no uso de estratégias que pegassem o público de surpresa, reivindicando uma reação.

De acordo com o historiador da arte Artur Freitas, essa atuação seria exemplar do “conceitualismo ideológico latino-americano”, cuja radicalidade reside na “inversão de papéis no jogo estético tradicional” (FREITAS, 2013, p. 54). As teorizações de Moraes quanto a esta inversão estão presentes no ensaio “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, onde postula que o artista não mais deveria dedicar-se à produção de obras de arte, mas sim ser o proponente de situações ou apropriar-se de objetos e eventos (à maneira dos *ready-mades* de Duchamp), que dependam da participação do espectador. Em outras palavras, o artista seria o criador de estruturas abertas (situações) – as quais estão sujeitas a todo o tipo de acontecimento, pois funcionam como “emboscadas” para o público, que se vê na necessidade de tomar iniciativa.

O aleatório entra no jogo da arte, a “obra perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir uma emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas (MORAIS, 1970, p. 50-51).

E a solicitação de uma atitude participativa do público, visaria como resposta o alargamento “da capacidade perceptiva”, para Moraes, a “função primeira da arte” (1970, p. 51).

A esse tipo de arte de caráter “conceitualista”, menos materializada e mais processual, vivencial e, sobretudo, imprevisível, Frederico Moraes nomeou “arte de guerrilha”, que, cabe pontuar, remete a um texto do poeta Décio Pignatari, publicado originalmente em 1967, intitulado “Teoria da guerrilha artística”. Através dele, o autor reflete quanto ao potencial de a cultura inspirar-se em táticas de guerrilha para sobreviver diante de uma sociedade rigidamente estruturada, hierarquizada. Nessa situação, para a manutenção de um interesse ao processo experimental e, portanto, contrário a quaisquer sistemas preexistentes, seria necessário a criação de uma “estrutura móvel”, aberta, que responderia renovando-se a cada nova batalha, como nas táticas de guerrilha.

Nada mais parecido com a constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada de subordinação (PIGNATARI, 2006, p. 157).

Esta “insubordinação” a qual se refere Pignatari seria a consciência da função primordial da arte de guerrilha, a saber, a de colocar-se na condição de “antiarte”, pois somente esta conduziria à vida, em oposição à tentativa de concepção de obras, que conduzem à arte e, conseqüentemente, distanciam-se da vida (PIGNATARI, 2006, p. 15).

É possível notar, a partir desse resumo do texto-manifesto de Pignatari, conexões com os preceitos de Frederico Moraes, em particular na defesa de uma arte de vanguarda em busca de manter-se como estrutura aberta, tanto para se conectar mais efetivamente com a vida (ou com o público), quanto como estratégia de sobrevivência dentro de um contexto de rigidez político-social. Isto porque se sabe que ambos os textos têm como pano de fundo o regime militar, de caráter eminentemente conservador e persecutório aos artistas.

Uma das movimentações paradigmáticas da “guerrilha artística” se deu na exposição “Do corpo à terra”, organizada por Frederico Moraes em abril de 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte

(MG). Nela, o crítico “deu continuidade ao projeto de arte experimental comprometida social e politicamente” (REIS, 2006, p. 64), e ênfase à “desmaterialização” das obras de arte – que perpassou as várias linguagens conceitualistas presentes, como a “arte ambiental” (termo substituído por “instalação”), situações, performances.

O evento foi dedicado, portanto, não à exibição de objetos, mas às pesquisas de artistas jovens brasileiros, que o assumiram como plataforma para discussão de problemas éticos e políticos daquele momento, concebendo obras que por vezes sequer ocuparam o espaço destinado à mostra em si. Um exemplo desse tipo de obra é o projeto de Artur Barrio, intitulado *Situação T/T, 1 – 1', 2' e 3'*, com contundentes intervenções críticas à censura, à repressão e às violências das perseguições perpetrados pelo regime militar. Mais conhecidas como “trouxas ensanguentadas”, consistiam na preparação de grandes sacos contendo carne, ossos, sangue, barro e outros materiais perecíveis, depositados em locais ermos, neste caso específico, o escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte, como se fossem corpos desaparecidos. O encontro dessas trouxas acabou sendo de grande impacto para a rotina da cidade, repercutindo na curiosidade dos moradores locais e da polícia. Para Paulo Reis, através dessas ações, Barrio trazia à tona e dava “visibilidade a um fato social e político que ocorria, literalmente, nas margens” (REIS, 2006, p. 68).

Para colocar ainda mais um elemento nessa discussão de “guerrilha artística” que vigorou a partir de 1967-68, vale citar o chamado “cinema marginal”, ou “udigrúdi”, segundo Glauber Rocha, que entra em cena como corrente análoga às acima descritas. Experimental por natureza, colocou alguns dos princípios tropicalistas em jogo, ao preterir o caráter sério do cinema culto, entre eles do Cinema Novo, para retomar o humor das chanchadas. Estas, então relegadas a um desprestígio por serem consideradas mera “macaqueação dos gringos como alçada menor e tacanha da condição brasileira” (MACHADO JR., 2004, p. 16). O cinema marginal rompia, também, com certas diferenciações entre alta e baixa cultura, enquanto mantinha a consciência cinemanovista de trabalhar na precariedade, em consonância com a cultura tecnológica

FIGURA 7
Artur Barrio, “Situação TT – Parte 1”,
apresentada em Belo Horizonte,
abril de 1970.

Fonte: Site “conTRAMaré.net”:
Disponível em: <<http://www.contramare.net/site/pt/the-political-meaning-of-artur-barrios-bloody-bundles/>>. Data de
acesso: 20 nov. 2017.

pobre a atrasada do Brasil³⁴, mas fazendo render, dentro dessa condição periférica, a suficiência para produzir uma estética de riqueza própria.

34 Referência à tese-manifesto “Uma estética da fome”, escrita por Glauber Rocha em 1965. Por meio dela, o autor defendeu que o cinema produzido em países subdesenvolvidos deveria trazer como compromisso a automarginalização da indústria. A fome que os caracterizaria como “terceiro mundo” se instalaria, então, na própria forma de fazer cinema, operando na carência de recursos. Esse subdesenvolvimento, no lugar de ser um fator limitante, tornar-se-ia o elemento que estruturaria a força da nossa expressão – em oposição à produção industrial cinematográfica estrangeira. Como finalidade, a estética da fome seria capaz de questionar o subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.

Os cineastas ligados ao circuito marginal³⁵ parecem ter abraçado a frase, quase “guerrilheira”, de que uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça”³⁶ somava as condições necessárias para se construir um filme e indagar sobre as condições políticas do país. De forma vigorosa, nomes como Julio Bressane, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, entre muitos outros, recusaram os preceitos “comunicativos” e de certa forma didáticos do cinemanovismo, que buscava falar sobre um “nós” na sociedade brasileira, para expressar os questionamentos de uma geração cindida. Segundo o crítico de cinema Ismail Xavier, estes jovens cineastas abdicaram de assumir o papel de “falar em nome de”, para lançar mão de uma maior agressividade em busca de expor os destroços de uma nova realidade da qual eram os personagens (XAVIER, 2004, p. 21).

Por não corresponderem a uma corrente, e mais propriamente a uma época ou a um estado de espírito, é bastante complexa a categorização do cinema marginal; a análise da linguagem dos filmes de tais cineastas é o que torna possível fomentar aproximações. Linguagens as quais podem ser definidas como desapegadas da noção de “estilo”, interessadas na combinação de gêneros considerados “menores” e, sobretudo, ligadas a certa violência, por vezes culminando em cenas de apego ao escatológico. Nesse sentido, o escritor e crítico Inácio Araújo pontua, de maneira crua, o clima daquele período que estava imbuído nas soluções cinematográficas – pontuações, aliás, visivelmente conectadas às falas do teatrólogo Zé Celso.

35 Vale ressaltar que grande parte dos nomes ligados ao cinema marginal recusa esta alcunha, defendendo que não queriam que as suas produções estivessem à margem, mas que elas acabaram marginalizadas pelo seu teor crítico, a exemplo de Andrea Tonacci: “[...] quanto aos filmes em si, não vejo nada neles que possa classificar meu trabalho como marginal. Hoje, o nome é até conveniente, porque valoriza uma postura de consciência independente, menos oportunista e conivente. Não era cinema marginal, era marginalizado”. Trecho de entrevista a Eugenio Puppo e Vera Haddad. In: HADDAD; PUPPO. *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Hecco Produções, 2001.

36 Frase icônica do cineasta Glauber Rocha (MACHADO JR., 2004, p. 19).

FIGURA 8
Frame do filme “Bang Bang” (1971),
de Andrea Tonacchi

“Bang Bang”, um exemplo de filme do circuito marginal (quase não foi exibido nos cinemas), satiriza clichês de filmes norte-americanos, como perseguições de carro, tiroteios, oposição entre vilões e mocinhos, que aqui nunca se concretizam plenamente. Sua montagem é fragmentada e frenética, na qual a sequência das cenas não parece ter continuidade, resultando em um verdadeiro caos narrativo e uma frustração de expectativas.

Fonte: Fonte: <<http://arteref.com/diversos/festival-cinema-marginal/>>. Acesso em 20 nov. 2017.

A sujeira tornou-se apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. Não será por acaso que, aqui em São Paulo, esse cinema logo se tornou conhecido como Boca do Lixo. Era o lugar onde se faziam filmes, onde as pessoas se reuniam, a rua do Triunfo e imediações. A zona de prostituição, em suma. Melhor simbolismo, impossível.

O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e também da petulância. Já não se desprezava apenas o passado, mas também o presente. O bem-fazer, a gramática ajeitada, a luz bem-comportada, não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma **guerrilha contra o bom gosto**, o mundo estabelecido, as pessoas bem em sua pele (ARAÚJO, 2004, p. 24, grifo nosso).

Na perspectiva do que coloca Araújo, é possível traçar uma relação do cinema marginal com o teatro ou as artes visuais do período, que do mesmo modo buscaram a imersão dos sentidos às suas produções (no caso, ao público). A concretização dessa vontade, no entanto, encontraria no cinema uma maior dificuldade de realização,

por transcorrer não no plano do contato real, onde se pode lançar mão do campo sensorial. Consequentemente, de acordo com Ismail Xavier, essa estética do choque seria articulada, no cinema marginal, por meio de recursos de som e imagem, que se valeram do “imperativo do desconforto como forma de expulsar a via contemplativa” (XAVIER, 2004, p. 23).

Além do “choque”, outra característica essencial a ser nominada como integrante das táticas de “guerrilha artística” difundidas durante a década de 1970, é a postura de oposição aos espaços institucionalizados, à insurgência dos ditos “circuitos marginais” ou “alternativos”, que nascem ligados a uma noção generalizante de “combate ao sistema”. Nas artes visuais, pode-se considerar que esse enfrentamento com o *establishment* se deu por meio de manifestações como as de Frederico Moraes e Artur Barrio, de *happenings*, performances (cujos vestígios podem não ser traçados), da arte pública ou urbana, e da emergência de meios para trocas “subterrâneas”, como a rede de arte postal (*mail art*); na literatura, nos livros mimeografados em pequenas edições de autor caseiras e precárias; no cinema, com o uso do Super-8, um recurso de fácil manuseio e acessibilidade financeira, servindo perfeitamente à experimentações despretensiosas e opostas às grandes produções da indústria cinematográfica. Particularidades como a pobreza dos materiais, o caráter artesanal, a valia do imprevisto e a ação efêmera irão permear as produções do meio contracultural, em consonância com o fortalecimento de redes de trocas marginais, de forma a cultivar espaços para liberdade de expressão, em resposta a um cenário político controlador. De outro ângulo, essa automarginalização pode ser entendida, também, como postura crítica às valias dos bens de consumo, inclusive proposto pelo mercado de arte e por uma “indústria cultural” cada vez mais voraz, que na década de 1970 vinha ganhando renovado fôlego.

1.1.4 Contracultura

A contracultura representa um quadro vivo e de difícil categorização. O termo despontou, inicialmente, para sintetizar um conjunto de manifestações culturais que floresceram na década de 1960 e atravessou países, atingindo diversos continentes. Em essência, pode-se dizer que foi uma movimentação encabeçada por uma juventude altamente crítica aos moralismos, de ardor revolucionário e em busca de construção de uma nova sensibilidade e ordem política.

Tal ardor vinha imbuído do sentimento de rejeição aos sistemas vigentes, especialmente visível a partir de 1967, em circunstâncias como a eclosão da agitação *hippie* em oposição à Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos e as rebeliões estudantis que marcaram o Maio Francês, na Europa, em 1968. Na América do Sul, a mesma energia anárquica desses movimentos será vista nas passeatas que clamaram pelo fim da ditadura militar e nas iniciativas marginais, presentes em circuitos alternativos ou extraoficiais que nasceram da frustração relacionada ao agravamento da repressão. O quadro internacional de finais dos anos 1960 sugeria desilusões em grande escala para essa geração, fazendo pairar no ar desconfianças com relação aos objetivos políticos de poder.

Mas algo que subjaz à contracultura e, portanto, deve ser sublinhado, é a noção, até então inédita, da juventude como um grupo etário e uma classe capaz de se expressar política e socialmente. No livro *A criação da juventude*, o escritor Jon Savage busca uma constituição histórica dessa voz juvenil, que no avançar do século XX tornou-se, gradativamente, menos encurralada pelos adultos, passando a lançar os seus próprios termos (SAVAGE, 2009, p. 15).

A juventude tornar-se-ia determinante após a Segunda Guerra, momento que precipitou um novo tipo de conscientização e o imperativo de reorganização internacional. E, se inicialmente a mudança de eixo do controle cultural, antes francês e agora exercido pelos Estados Unidos da América, fez com que essa categoria etária fosse

vista por seu potencial de consumo, ela logo passou a determinar um conjunto de padrões de comportamento e uma retórica de emancipação que caracterizaram uma “cultura juvenil”.

Seria essa mesma juventude de camadas médias urbanas, alçada à condição de consumidora, que se emanciparia, já na década de 1960, para questionar alguns dos valores centrais da cultura ocidental. Colocando-se como grupo social ativo, foi capaz de criar um movimento de caráter fortemente libertário, ganhando repercussão mundial a partir dos grandes festivais musicais que se configuravam como plataformas para o encontro, como os de Monterey (1967), Woodstock (1969), Ilha de Wight (1969), e que em seguida prolongaram o campo de atuação para o âmbito da política.

Para o autor Carlos Alberto M. Pereira, a contracultura pode ser entendida de duas maneiras. Em primeiro lugar, referindo-se às rebeliões de contestação ao *establishment* promovidas pela juventude, nos anos 1960, que buscaram uma nova forma de ver e vivenciar o mundo. Isso englobaria o surgimento do *rock*, o movimento *hippie*, as revoltas estudantis, o orientalismo, as novas referências espirituais, o uso de drogas. Em segundo lugar, por um fenômeno não tão datado ou circunscrito a um período, mas de espírito questionador das ordens vigentes, ou um “tipo de crítica anárquica” que de tempos em tempos renasce para romper “com as regras do jogo”. (PEREIRA, 1986, p. 20). Neste caso, uma postura presente em diferentes momentos e situações históricas, mas cujo papel acaba sendo o de renovação da força crítica, resumida pela “vontade de estar fora dos sistemas oficiais”³⁷.

Fiel à filosofia utópica do *drop out*, a juventude engajada na contracultura dos anos 60 buscava, através deste conjunto de ideias e comportamentos, *cair fora* do Sistema. Descrente do futuro e desencantada com o presente – uma sociedade e

37 Poderíamos remeter essa frase ao Romantismo do século XIX, por exemplo.

uma cultura simplesmente “doentes” –, o que tentava criar era um mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser o outro lado de suas muralhas (PEREIRA, 1986, p. 22).

O fato de a contracultura ter se espalhado por diversos continentes, ainda que em cada localidade tenha tido a sua especificidade de luta, diz respeito também à nova forma de comunicação estabelecida desde os anos 1950, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Estes passavam por uma fase de franco crescimento, com a multiplicação das revistas, facilidade de veiculação de imagens e processo de firmação da televisão. Tornava-se possível difundir com maior facilidade as informações, tendências, padrões de comportamento, de modo que a juventude de então poderia ser influenciada por valores diversos daqueles familiares ou do círculo íntimo de convivência.

Tais fatos conduziam o mundo a se conformar como uma “aldeia global”, para usar a expressão popularizada pelo filósofo Marshall McLuhan em seus escritos da década de 1960, cujas teorias foram referenciais para os intelectuais do período³⁸. Para McLuhan, as novas tecnologias de comunicação relativizam as distâncias entre as pessoas pela facilidade da transmissão de mensagens entre locais distantes (ele cita como exemplares a televisão e o telefone). A facilidade de promoção, por meio desses novos canais, de encontros entre culturas diversas e o consequente apagamento das diferenças espaçotemporais dos eventos, reduziria o planeta à uma grande aldeia, dado que vivenciaríamos acontecimentos praticamente em simultaneidade (McLUHAN; FIORE, 1971, p. 71).

38 Entre os principais livros de Marshall McLuhan (1911-1980), estão: *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), *The medium is the message: an inventory of effects* (1967), *Guerra e paz na aldeia global* (1968).

Todavia, ao contrário da ideia de mundo como unidade, como na “aldeia global”, ou em outra instância, dos discursos políticos massificantes, a contestação da juventude contracultural se deu pela via da valorização da individualidade. O que significa dizer que a contracultura não propôs grandes projetos para a coletividade, mas foi um fenômeno que visou, antes de tudo, libertar os sujeitos das condicionantes vigentes, a partir da descoberta radical de que não era obrigatório viver dentro das regras normativas da sociedade. Por exemplo, mesmo na ampla movimentação do Maio Francês, promovida por estudantes considerados de viés marxista, havia mais questionamentos quanto às hierarquias de conhecimento, à falência do sistema político não participativo da população, do que uma projeção de real tomada de poder.

Nesse sentido, seria não uma orientação ideológica específica, mas o espírito crítico e a perspectiva de descontentamento com as formas consagradas de fazer política que iriam abrir frestas para que essa geração pensasse em novas formas de atuação política, as quais, por outro lado, obtiveram sucesso, em especial no caso das lutas comportamentais. De acordo com Pereira:

[...] grande parte da energia crítica desta nova geração de descontentes vai ser canalizada para atividades até então não descobertas pelas formas tradicionais de luta política, manifestando-se de maneiras as mais surpreendentes para quem não estivesse suficientemente atento ao surgimento daquele novo fenômeno de contestação social intitulado por Marcuse – um de seus teóricos e ideólogos mais destacados – como a Grande Recusa (PEREIRA, 1986, p. 30).

Seria, ainda segundo Pereira, essa “Grande Recusa”, o sentimento que levou a juventude a estabelecer novas possibilidades de apreensão da realidade, onde tanto o elogio ao misticismo quanto o uso de drogas constituíram-se em atitudes de oposição ao racio-

lismo dominante nas sociedades ocidentais, capazes de fomentar novas estruturas de pensamento. Por essa via, foi estimulado que se transformassem as relações não somente com o espírito, mas com o corpo, percebido como subordinado a um puritanismo de matriz conservadora, quase catolicista. Essa preocupação com o corpo estará, por exemplo, ligada fortemente ao circuito de artes visuais em diversos posicionamentos de vanguarda, como na busca de incorporação do espectador à obra, no descondicionamento do corpo do artista e do público através de propostas vivenciais, e na adoção do corpo como matéria-prima para o fazer artístico, premente para em ações e na linguagem da performance.

Já no território mais amplo da cultura, a “grande recusa” ao sistema pode ser vista pela “saída alternativa” de alguns artistas, lidos sob a alcunha de “marginais” porque apostaram num sentido anárquico de produção – artística, poética, literária, cinematográfica.

Em muitos dos casos, as obras tidas como “marginais” foram produzidas coletivamente, rompendo com a rigidez das separações disciplinares e fragmentando a noção de profissionalismo. Vale aludir, nesse sentido, à obra-síntese da literatura marginal, ou “do desbunde”: a revista *Navilouca*. Hoje transformada em ícone da contracultura, a publicação foi concebida por um grupo de artistas a partir das provocações dos poetas Torquato Neto e Waly Salomão. Com projeto de 1971, mas lançada em um único número em 1974, a revista assumiu a vocação interdisciplinar desse período, conseguindo aglutinar os grandes nomes da “geleia geral” da cultura brasileira, para usar uma expressão do grupo. Reuniu os poetas concretos do grupo Noigrandes, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os artistas de vanguarda Lygia Clark e Hélio Oiticica, o músico Caetano Veloso e o cineasta Ivan Cardoso, entre outros, formando uma espécie de fortuna experimental inquieta e inclassificável, primordialmente, por ter colocado os participantes para atuar em diversas frentes e em regime de colaboração, em oposição ao ideal do artista solitário, individualista, cujas produções se manifestam diante de sua excepcionalidade ou genialidade.

NAVILOUCA

EDIÇÕES GERNASA

primeira edição
Especial para PHONOGRAM
UNICA

dos
UNIVLOUCOS

ALMANAQUE

[à esquerda] **FIGURA 9**
Revista *Navilouca*, único número, 1974

Fonte: Arquivo do artista plástico
Luciano Figueiredo.

Mas ademais dessa “grande recusa” às ordens acadêmicas, artísticas e intelectuais, vista em publicações³⁹ como a *Navilouca*, há, ainda, aquilo que se considera como característica predominante da cultura marginal: a sua ruptura com os sistemas de distribuição tradicionais, como já mencionado. No cinema, por exemplo, muitos dos filmes transcorreram em exhibições privadas, em ateliês de artistas, em festivais menores ou outros eventos de caráter efêmero⁴⁰. Do mesmo modo, a literatura marginal era passada de mão em mão, distribuída na frente de shows e espetáculos, por meio do tato pessoal⁴¹. Aproximavam-se, assim, do público de maneira afetiva, ao implicar o autor numa produção artesanal e integrá-lo à distribuição das produções, em diálogo direto com o seu leitor. Algo próximo, talvez, à arte postal (arte correio ou *mail art*), uma rede internacional de informações e trabalhos artísticos fortemente ativa na década de 1970, que utilizou o correio como meio de troca. Rede a qual, segundo o pesquisador Bruno Sayão, fundamentou-se em “relações solidárias entre os seus integrantes, diferenciando-se do circuito artístico hegemônico por negar a competitividade e a comercialização dos trabalhos” (SAYÃO, 2015, p. 16).

39 Durante a década de 1970, um sem-número de publicações “contraculturais”, “alternativas”, “independentes” ou “marginais” foi criado. Podemos citar como exemplar também a *Flor do Mal*, criada por Luiz Carlos Maciel em parceria com Rogério Duarte. Maciel foi colaborador do icônico jornal *O Pasquim*, no Rio de Janeiro, e pela atuação em sua coluna da época é considerado o “guru” da contracultura no Brasil. Ainda, a título de curiosidade, pode-se mencionar, no Rio de Janeiro, o *Almanaque Biotônico Vitalidade*, a *Nuvem Cigana*, *O Feto*, *Polem*, *Escrita e Anima*; em São Paulo, a *Arte-ria*, a *Poesia em greve* e a *Qorpo Estranho*; na Bahia, a *Código*; em Minas Gerais, a *Protótipo*, a *Inéditos* e o jornal *Totem*; em Santa Catarina, a *Cogumelo Atômico*; no Rio Grande do Norte, a *Polvis*; no Ceará, a *O saco*; entre muitas outras.

40 Em particular no caso das produções superoitistas. Dado sobressaliente na pesquisa que foi conduzida, inicialmente, para a dissertação.

41 LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*, 2014, p. 33.

No âmbito das experiências marginais, portanto, grande parte das produções culturais carregou consigo o mesmo caráter dos processos de distribuição aos quais deram preferência: uma coerência entre atitude vivencial e artística. Manifestada por meio deste fragmento de texto do poeta Paulo Leminski, em que avalia a poesia alternativa como “legítima expressão de seu público”:

Quanto à poesia “participante”, que foi que a alternativa fez, senão realizar sua ambição de ser popular, levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida? Com efeito, a poesia dos anos 1970 buscou (e achou) o público, chegou até “o povo” (como queriam os CPCs dos anos 1960), através da originalidade dos seus modos de distribuição e consumo (o pôster, o *graffiti*, a camiseta, o “happening”, a venda de mão em mão, a presença em qualquer lugar, além da página e do livro na livraria).

[...] Na “alienação”, no individualismo, na fragmentação, na atomização, no psicologismo individualista, a poesia alternativa, realmente, foi a legítima expressão de seu público, de um determinado público, as elites jovens urbanas de classe média, a neoboemia pós-*hippie*.

A poesia dos anos 1970, assim, resgatou a imagem do poeta como bardo, como rapsodo, como cantor da tribo (LEMINSKI, 2014, p. 35 e 36).

Ou seja, nessa espécie de depoimento de Leminski sobre o movimento/momento que integrou, é possível aferir que em oposição aos grandes projetos, as experiências culturais marginais (ou contraculturais) dos anos 1970 parecem ter dado preferência para uma atuação no cotidiano, na vida, em detrimento aos sistemas oficiais de produção e distribuição da arte. Vontade esta, que será analisada a seguir pelo binômio “arte-vida”, tão caro aos artistas visuais ligados às vanguardas conceitualistas desse período.

Arte experimental e conceitualismos em debate

No panorama do subcapítulo anterior, constatou-se que a passagem da década de 1960 para os anos 1970 foi de grande inquietação e movimentação política, social e cultural no Brasil e no mundo. Esse momento, ponto focal da análise deste trabalho, é, em adição, justamente aquele de ruptura de paradigmas e ampliação das possibilidades de fazer artístico – que nos levaria a uma arte dita contemporânea.

Entre as tendências que nascem na década de 1960 e contribuem para desestabilizar o conceito de obra de arte, talvez a mais importante seja a “arte conceitual”. Como grande parte das produções contemporâneas, o termo não possui definição precisa e tampouco caracteriza um movimento coeso, senão um conjunto, ou uma constelação de ideias, estratégias e procedimentos que questionaram o objeto e o objetivo da arte. Será dessa “arte das ideias” que veremos o surgimento das linguagens da *body art*, performance, instalação, *happening*, *land art* – conhecidas por sua manifestação crítica frente aos objetos de arte tradicionais. A utilização de materiais precários, o uso do próprio corpo como suporte, o uso da palavra, a exploração da fotografia, do vídeo, dos documentos, da paisagem urbana, resulta numa movimentação que possuía, independentemente da *forma*, sua existência antes na *ideia*, na *ação* e na *experiência* do artista e do público, do que no objeto aurático exposto na galeria.

Em digressão histórica, o primeiro a empregar o termo “arte conceito” (*concept art*) teria sido o escritor e músico Henry Flynt, em 1961, por sua atividade vinculada ao grupo Fluxus, de Nova York. Flynt, nessa primeira tentativa de teorizar aquilo que o grupo recentemente vira a produzir, centrou seu argumento na importância que as ideias e a linguagem recebiam, em oposição às formas, materiais ou técnicas (FREITAS, 2013, p. 41).

Não por acaso, o grupo Fluxus⁴² é hoje referenciado como uma das mais emblemáticas influências para a emergência da arte contemporânea e, claro, da arte conceitual. Todavia, ao contrário de um grupo bem definido, Fluxus estava mais próximo de uma comunidade composta por artistas plásticos, poetas, músicos, escritores, dançarinos, juntos em uma espécie de rede pluridimensional de encontros. Fenômeno, este, sem fronteiras geográficas ou de linguagem que, dentro da mais pura herança dada, combinou *happenings*, performances, fotografias, colagens, objetos, concertos musicais e festivais multimidiáticos, alastrando-se, logo no início dos anos 1960, de Nova York para diversos países da Europa, alcançando também o Japão.

O Fluxus foi conceituado por George Maciunas, lituano radicado nos Estados Unidos, que pretendia conferir nome homônimo à sua revista, a qual jamais chegou a ser editada. Fluxus, porém, terminou por servir de título para um sem-número de concertos e eventos de formatos variados que aconteceram ao longo de quase duas décadas. Para Arthur Danto, o Fluxus fazia parte de uma revolução conceitual silenciosa que ocorria amplamente ao redor do mundo no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 (2002, p. 24).

A principal bandeira levantada pelo Fluxus era a aproximação entre *arte* e *vida*, binômio que voltou a atenção dos artistas para o entorno imediato, sintetizado no famoso aforismo de Robert Filliou, um dos membros do grupo francês: “a arte é o que torna a vida mais interessante que a arte”. De acordo com a pesquisadora Emanuele Scheider Atania, essa valorização da vida pode ser vista na preferência dada às práticas sociais e às experiências cotidianas, em detrimento das produções tradicionais “de galeria” que atendiam demandas de mercado:

42 Entre os nomes mais famosos do movimento podemos citar Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Dick Higgins, Wolf Vostell, George Brecht, Robert Filliou, Ray Johnson. No Brasil, o artista pernambucano Paulo Bruscky dialogou intensamente com diversos membros do grupo.

As práticas artísticas de Fluxus foram sempre no contrafluxo do conceito instituído de arte e da demanda estabelecida pelos museus e pelo mercado. Suas obras objetivavam manter um caráter de não obra, ou seja, sem um valor material ou de estima agregados, pertencentes ao campo do ordinário e das práticas sociais. Muito comumente estes trabalhos eram feitos a partir de materiais baratos, simples, facilmente encontrados e, no geral, todas as realizações tinham origem nas experiências cotidianas (ATANIA, 2011, p. 10).

Dentro dessa aspiração de integração da arte à vida, cabe ressaltar, ainda, a frase de George Maciunas, proferida no contraditório *Manifesto Fluxus*⁴³, que escrevera em 1965. Por meio do trecho, é possível compreender também o caráter “antiartístico” pretendido pelo grupo, que, no limite, eliminou as qualidades que distinguiam um objeto ordinário daquele artístico; isto é, de conceitos como individualidade, genialidade, unicidade, destreza, valor institucional, mercadoria, entendendo que, para a existência da arte nenhuma dessas atribuições seriam essenciais.

Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente “não produtivos” (MACIUNAS, 2009, p. 81).

Dentre os mais destacados nomes relacionados ou integrantes do Fluxus, está o de John Cage, importante até para que se compreenda a natureza mutante do grupo e de como seus integrantes não conheciam barreiras entre as diversas linguagens. Cage, além de ter sido o compositor que introduziu o silêncio, ou melhor, os ruídos dos

43 Seria um quase um antimanifesto, dado que não agregava uma certa estética ou definia diretrizes, apenas colocava-se contra tudo.

FIGURA 10
Partitura de 4'33", de John Cage, 1952

Assim como na peça musical de Cage, diversos artistas utilizariam o conceito de "partitura" (em inglês, "event scores") como um tipo de documentação passível de ser lida como texto poético, instrução para ações mentais, físicas ou performáticas, para registro de *happenings* e outros eventos. Entre os principais artistas Fluxus que trabalharam com *scores*, estão Yoko Ono e George Brecht. Fonte: Arquivo OpenLab – City University de New York. Disponível em: <<https://openlab.citytech.cuny.edu/noproblemunsolvable2017/2017/09/25/the-score-for-john-cages-433/>>. Acesso em 2 nov. 2017.

sons da vida, como elemento musical (em sua famosa peça “4’33”, de 1952), foi professor de diversos artistas, músicos e poetas Fluxus, entre as quais Dick Higgins, George Brecht, Allan Kaprow.

Junto ao coreógrafo Merce Cunningham, Cage concebeu muitas peças que ganharam a designação de “*happenings*”, uma forma de arte estabelecida pelos dois e por seus alunos no final dos anos 1950. As aulas de *Composição Experimental* que o compositor ministrava na The New School, em Nova York, tornar-se-iam lendárias como grandes laboratórios experimentais (FREIRE, 2006, p. 17). Os “*happenings*” – aliás, linguagem sistematizada por um de seus alunos, Allan Kaprow –, podem ser descritos como tipos de eventos teatrais que extinguem o conceito tradicional de palco e de público. São, em geral, propostos por intermédio de *scripts* mínimos e suscetíveis ao acaso, cujo objetivo é levar a uma ação aberta às intempéries das circunstâncias e ao envolvimento dos participantes presentes em cada execução.

Define-se, aqui, tanto o termo “*happening*”, quanto circunscrevem-se os valores e a atuação do grupo Fluxus, porque eles foram de extrema importância para as ações que ganharam forma em Porto Alegre e Curitiba, na década de 1970 e, portanto, são citados amplamente ao longo da dissertação. Alguns princípios que direcionam as discussões do Fluxus entram em jogo, no cenário da arte brasileira no mesmo período, mas, como visto, muitas vezes adicionados de um teor de crítica política, considerando o contexto ditatorial militar latino-americano.

Retornando, assim, às problemáticas de nomenclatura, pode-se dizer que a “arte conceitual” se torna onipresente no final dos anos 1960, em particular a partir de alguns textos, entre os quais os intitulados “Parágrafos sobre a arte conceitual” (1967) e “Sentenças sobre arte conceitual” (1969), escritos pelo artista Sol LeWitt. No primeiro artigo, LeWitt refere-se ao termo para designar uma produção na qual o conceito está, de fato, no âmago da obra, expresso pela famosa frase: “Quando um artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamentos são

feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório” (p. 176). Em ambos os textos, por sua vez, reforçaria a preponderância da ideia diante das outras etapas do fazer artístico, sublinhando a centralidade que o processo viria a ter para a obra – ao considerar que o percurso (ou a experimentalidade) seria tão ou mais interessante que a materialidade resultante.

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final (LEWITT, p. 179).

Logo em seguida, com o ensaio “A arte depois da filosofia” (1969), o artista Joseph Kosuth daria o impulso final para a consolidação de uma certa definição de “arte conceitual” que seria extensamente difundida, porém, com um viés mais “incisivo e dogmático”, fundamentado em proposições analíticas e tautológicas, de acordo com a interpretação de Artur Freitas (2013, p. 42). Assim como Freitas, Cristina Freire distingue as diferenças de uso da linguagem em obras “conceituais” de artistas ligados a movimentos como o Fluxus, por exemplo, na qual ela é tomada como um elemento acessível de “articulação com a realidade cotidiana”, e de Kosuth, que a compreende como “filosofia de linguagem” (FREIRE, 2006, p.19). De fato, a busca de delimitar uma produção de “arte conceitual” foi deliberada pelo artista, cujo ímpeto era o de fixar o sentido dessa produção que julgava ser considerada muito ampla e aberta:

Este artigo não tem intenção de evidenciar um “movimento”. Mas, como um advogado (por meio

de trabalhos de arte e da conversação) de um tipo particular de arte mais bem descrito como “Conceitual”, eu me tornei cada vez mais preocupado com a aplicação quase arbitrária desse termo para o agrupamento de interesses artísticos – a muitos dos quais eu nunca gostaria de ser ligado, e logicamente não deveria ser (KOSUTH, 2009, p. 227).

E seguiria, afirmando que existiria um sentido “mais puro” do termo, vinculado ao interesse na “natureza tautológica” da condição artística, em contraponto aos usos do termo para descrever certas “tendências” imateriais ou críticas ao caráter objetual da arte.

Segundo comenta o historiador Artur Freitas, a partir dos escritos de LeWitt, Kosuth e da atuação do grupo inglês Art & Language⁴⁴, tornar-se-ia cada vez mais comum a associação imediata entre uma arte conceitual com o teor analítico da linguagem, em especial nos Estados Unidos e na Europa (FREITAS, 2013, p. 44). Essa atenção para o caráter globalizante do termo seria corroborada pela pesquisadora Dária Jaremtchuk, adicionando que, pelo fato da definição de Kosuth balizar o entendimento da “arte conceitual”, durante algum tempo negou-se haver artistas conceituais no Brasil, “tendo em vista a não efetivação daquelas premissas” (2007, p.19).

Por essa razão, Cristina Freire alerta que seria preciso distinguir uma *arte conceitual* – com duração e mesmo localidade definida na história da arte contemporânea – e *conceitualismo*, que indica uma “tendência crítica à arte objetual” e um termo “guarda-chuva” que comporta diferentes propostas ou linguagens como a performance, a instalação, a videoarte, a arte postal, o livro de artista, entre outros (FREIRE, 2006, p. 8).

44 Fundado em 1967 por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell.

Com relação ao que coloca Freire, desde a década de 1990 tem-se adentrado em um período de revisão⁴⁵ de tal cânone da arte conceitual, em busca da constituição de uma conjuntura histórica mais ampla e diversa do que essa proposta por alguns artistas anglo-saxões. Sobre a revisita ao termo, diz Paul Wood:

Uma arte conceitual “analítica” é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam contrariar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira “conceitualista” já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígene e a Rússia (WOOD, 2002, p. 9).

Essa “história expandida” é particularmente importante para as produções brasileiras, como também para as latino-americanas e as do leste europeu. Justamente porque a arte conceitual representa um momento significativo da história da arte contemporânea, de uma crise que se apresentou simultaneamente em diversas localidades e relacionada às especificidades de seus contextos. Para os artistas brasileiros, por exemplo, seria muito limitada uma aproximação com a investigação de linguagem de Kosuth, para discutir o que vinham produzindo. Vale retomar que, ainda em 1965, Hélio Oiticica deu origem aos seus parangolés, cuja força reside na participação corporal do espectador e na dialógica entre matéria e ação.

45 Muitas vezes essa revisão se deu por meio de exposições como “L’art conceptuel, une perspective” (Paris, ARC Musée d’Art Moderne e de la Ville de Paris, 1989); “Reconsidering the object of art”, 1965 – 1975 (Los Angeles, Moca, 1995); “Global conceptualism: points of origin, 1950 – 80” (Nova York, Queens Museum, 1999), entre outras. Em: FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*, 2006, p. 11 e 12.

No mesmo ano em que era lançado o primeiro texto de LeWitt e, portanto, a terminologia “arte conceitual” difundia-se, realizávamos, no país, uma mostra como “Nova Objetividade Brasileira”. Acompanhada de um texto-manifesto assinado por diversos artistas, a mostra sustentou uma tendência negatória ao objeto de arte, em particular o quadro de cavalete, uma vontade de aproximação com o público e a predisposição em abolir os “ismos” em direção a proposições coletivas, fazendo ressoar um conceito de “antiarte” – visto também no Fluxus (FREIRE, 2006, p. 20). Assim, no bojo das proposições brasileiras, já residiam noções centrais para o que se buscava, na época, definir como “arte conceitual”.

Para a crítica norte-americana Lucy Lippard, seria possível denominar uma nova tendência em parte das produções visuais realizadas entre 1966 e 1972, que denominou “desmaterialização da arte”. No seminal ensaio “Six years: the dematerialization of the art object”, publicado em 1973, Lippard buscou analisar essa movimentação de forma aberta, relacionando-a com o contexto sociopolítico libertário e contracultural da época, como visto na parte do capítulo anterior dedicado à análise desse movimento. Para a autora, a arte conceitual concentraria uma tendência artística em que a materialidade – por vezes inexistente ou efêmera, por vezes precária e despreziosa – assume uma posição de menor relevância diante da ideia e da ação⁴⁶. Essa forma mais aberta de olhar para a arte conceitual e relacionada ao contexto político, proposta por Lippard, em contraponto às restrições de Kosuth, ainda fornece subsídios para compreender os anseios dessa geração de artistas dos anos 1970.

O termo “conceitualismo” viria, então, na esteira de teorias menos judicativas e mais generalizantes, como de Lippard, em resposta a um sentido estrito de arte conceitual proposto pelos primeiros artistas a teorizá-lo. Essa mesma percepção mais alargada foi proposta

46 Como no primeiro ensaio de Sol LeWitt, ainda não tão taxativo quanto o segundo.

na exposição “Global Conceptualism: points of origin”, realizada no Queens Museum, de Nova York, em 1999. No texto de abertura do catálogo da mostra, define-se essa distinção entre conceitual e conceitualismo, de modo que a torna vital para esta dissertação:

É importante delinear uma clara distinção entre arte conceitual como um termo usado para denotar uma prática essencialmente formalista desenvolvida na esteira do minimalismo e o conceitualismo, que rompeu decisivamente com a dependência histórica da arte em relação à forma física e sua percepção visual. O conceitualismo foi uma expressão de atitude que abrangeu uma gama maior de trabalhos e práticas e que, ao reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reimaginou as possibilidades de arte *vis-à-vis* às realidades sociais, políticas e econômicas dentro das quais estava sendo produzido. A sua informalidade e afinidade pela coletividade tornaram o conceitualismo atrativo para aqueles artistas que aspiravam ao engajamento mais direto com o público durante estes períodos transformadores e intensos. Para eles, a ênfase menor ou a desmaterialização do objeto permitia ao foco artístico mover-se do objeto para a conduta da arte (CAMNITZER et. al. apud JAREMTCHUK, 2007, p. 21).

Ainda que se saiba que a definição tecida pelos organizadores da mostra possa não incorporar a totalidade do que foi produzido, considerando a orientação incontornável à diversidade que caracteriza a arte conceitual ou os conceitualismos, ela parece ser a mais indicada para pensar as produções brasileiras. Em particular por centralizar a importância dos contextos sociocultural e político que as produções conceituais latino-americanas trouxeram e por sublinhar a relevância que a vontade de incorporar o público ao fazer artístico teve em locais como o Brasil, por exemplo.

Por conseguinte, será essa compreensão estendida de arte conceitual, em particular circunscrita no conceitualismo, que utilizaremos ao longo deste percurso, confiando “na maleabilidade de um outro termo ainda pouco marcado pela tradição analítica” (FREITAS, 2013, p. 46).

ARTS

TUDO É ARTE
NADA É ARTE

Capítulo 2
Curitiba Experimental

HOW

o pinico de duc
é a fonte
da juventude
LENIN

Definido pelo pesquisador Newton Goto como “visionário invisível” (GOTO, 2014), o cenário cultural curitibano é, além de antigo e estruturado⁴⁷, um polo fértil para as artes visuais na década de 1970. Isso se deve tanto a uma vontade de vanguarda de artistas e intelectuais, que empreendem ações visando à abertura do campo artístico às discussões nacionais e internacionais da arte, quanto às mudanças estruturais pelas quais passou a cidade a partir de 1965. Curitiba, nesse momento, foi submetida a grandes reformas urbanas, visando adaptar-se ao crescimento populacional e também impor-se como um centro criativo – e turístico – do país. Integraram esse movimento a construção e o fortalecimento de órgãos e instituições de cultura, que impulsionaram, de modo singular, o campo artístico local.

Todavia, mesmo estabelecendo uma série de programas de vanguarda em pleno regime militar, em muitos casos explorando o contexto urbano de maneira radical e subversiva, Curitiba ficou um tanto obscurecida dentro do regime de historicidade da arte brasileira, centrado nos eixos hegemônicos, Rio de Janeiro e São Paulo⁴⁸, os

47 Antigo por terem sido fundados, ainda no século XIX, relevantes escolas. Em 1886, a Escola de Artes e Indústrias, e a partir de 1902 a escola formada pelo pintor Alfredo Andersen, norueguês radicado em Curitiba, e seus discípulos.

48 Gostaria de abrir um parêntese para trazer um exemplo recente de que tal hegemonia segue prevalecendo. Devido às recentes polêmicas envolvendo o encerramento de uma exposição no Santander Cultural de Porto Alegre com temática *queer* e, em seguida, aos protestos em torno de uma performance com nudez, apresentada no Panorama de Arte Brasileira do MAM de São Paulo, foi divulgada a “Carta pública de diretores, curadores e profissionais dos museus e das instituições culturais brasileiras”. Assinada pelos mais ilustres pesquisadores, curadores e diretores de instituições do país, ela se organiza em torno de 54 instituições de São Paulo e Rio de Janeiro, incluindo apenas 18 nomes vinculados a outros estados brasileiros. “Museus e curadores divulgam carta de repúdio a ações contra exposições”. *Correio 24 horas*, Bahia, 2 out. 2017. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/museus-e-curadores-divulgam-carta-de-repudio-a-acoes-contra-exibicoes/>>. Acesso em 3 out. 2017.

quais ainda costumam disputar entre si os espaços de preeminência das vanguardas moderna e contemporânea.

Apesar do atual momento, onde teorias pós-coloniais tornam-se notórias nas universidades e mesmo em grandes mostras, como as Bienais, por vezes ainda vigora um certo sentido de subalternização de determinados conhecimentos e culturas. Isso se reflete na dificuldade em estudar, estimar e refletir sobre os próprios contextos, tendo em vista a maior facilidade (e valoração) em conectar-se com uma historiografia já estabelecida. Talvez por esses motivos tenha havido certa dificuldade para localizar uma bibliografia sobre o cenário curitibano na década de 1970, salvo estudos pontuais, com diferentes abordagens e níveis de aprofundamento, realizados especialmente pelos esforços dos pesquisadores paranaenses Artur Freitas, Fernando Bini, Newton Goto e Paulo Reis, que investigaram algumas das temáticas aqui presentes em textos jornalísticos, de exposições e artigos acadêmicos.

O desafio de localização de literatura, porém, requisitou o levantamento de fontes primárias e possibilitou o deleite das surpresas despertadas pela necessidade de construção de relações com artistas e instituições que, por meio dos seus arquivos e memórias, emprestam conteúdo para a escrita. Cabe ressaltar que, durante o processo desta pesquisa, o espanto e a admiração foram sensações constantes, dada a descoberta de um grande volume de eventos instigantes, em parte aqui apresentados, mas cujas narrativas poderão ainda ser detalhadas e analisadas com maior afinco futuramente.

Assim, pretende-se, ao longo deste capítulo, rememorar e analisar a história de alguns dos mais relevantes eventos responsáveis pela renovação do campo artístico curitibano, pontuando agentes comprometidos com tal movimentação, entendendo-os como os vetores de organização das vanguardas.

A revista Joaquim e a renovação artística no Paraná

Os anos 1940 representam “o segundo grande momento do circuito curitibano” (GOTO, 2014, p. 5), pelo processo de convergência da arte paranaense com o modernismo que despontou na capital paulista duas décadas antes. Capitaneada pelo surgimento da revista *Joaquim*, a adesão do Paraná ao espírito moderno lança-se por meio dos nomes do escritor Dalton Trevisan (1925-) e dos artistas plásticos Guido Viaro (1897-1971) e Poty Lazzarotto (1924-1998). De acordo com a historiadora Adalice Araújo, esse processo inicial de atualização do campo artístico, nomeado de *Renovação* ou *Integração*, seria complementado apenas na década de 1970 (ARAÚJO, 2006, p. 82), com os *Encontros de Arte Moderna*, por ela organizados na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), que merecerão uma investigação à parte a seguir.

Um dos principais papéis da vanguarda da década de 1940, cujos pensamentos são expressos na afiada e irônica *Joaquim*, foi o de libertar a cultura do movimento de construção identitária que vinha se afirmando ao longo do século XX, o *Paranismo*. Embora remeta ao final do século XIX e aos movimentos regionalistas, o *Paranismo* ganhou uma maior dimensão na cidade de Curitiba nos anos 1920, quando um grupo de intelectuais e artistas se uniu para promover uma resposta local, e adversa, ao modernismo paulistano. Ao contrário da proposta antropofágica de deglutição simultânea dos “ismos” europeus e do Brasil originário, ao *Paranismo* interessou constituir um olhar regionalista de um estado ainda jovem e provinciano, cuja independência de São Paulo havia se estabelecido recentemente⁴⁹.

As discrepâncias entre as situações social e econômica de São Paulo e Paraná do início do século XX ajudam a compreender as posturas desses artistas, uma vez que o conjunto de características ligadas ao Modernismo, como a velocidade da industrialização, o

49 A separação entre os estados foi oficializada em 1853.

crescimento das cidades, as mudanças tecnológicas, só se tornariam uma realidade no Paraná a partir da década de 1960⁵⁰.

Circunscritos em uma Curitiba de 120 mil habitantes, dominada pela cultura da imigração europeia do século XIX, os *paranistas* buscaram o próprio reconhecimento histórico, estabelecendo símbolos e representações passíveis de compor um sentido de ser local. Com presença na literatura, na arquitetura, na música e, em especial na produção visual, o movimento ficou marcado por obras regionalistas que elegeram os signos da araucária e o seu fruto, o pinhão, como representantes de uma visualidade regional.

Como uma avalanche, porém, a revista *Joaquim* aterrissou em 1946 para contrapor-se às discussões vigentes da intelectualidade local, então empenhada em definir os elementos de uma paisagem específica, cujo fim, caso obtivesse sucesso, poderia ter sido o de estabelecer uma cultura artificiosa – desígnio este alcançado, cabe pontuar, mais ao Sul na mesma época, em particular por meio da atuação do folclorista Paixão Côrtes, um dos criadores da romaneada e amplamente difundida figura do “gaúcho”.

De forma independente, mantida pelo escritor Dalton Trevisan e dirigida juntamente com Antônio P. Walger e Erasmo Pilotto, *Joaquim* atuou em seus 21 números durante dois anos, entre 1946 a 1948, com total liberdade de expressão. A revista é considerada um marco por ter colocado o Paraná no mapa das discussões literárias de vanguarda, agrupando escritores, críticos e artistas mais em torno do combate ao *stablishment*, do que ao redor de um programa estético comum.

50 A esse propósito, cabe ressaltar também as diferenças de origens dos artistas atuantes no mesmo período nos dois estados. Enquanto parte dos grandes nomes do modernismo paulistano, em particular Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, pertenciam à elite econômica e cultural da época, em contato direto com o circuito parisiense de vanguarda e suas propostas, os nomes mais profícuos do *Paranismo* descendiam de trabalhadores imigrantes recém-chegados ao Brasil, a exemplo de João Turin e Lange de Morretes (ARAÚJO, 2006, p. 67).

Nesse sentido, sem um projeto formal de cunho modernista, *Joaquim* buscou a superação de certo provincianismo imperante, não medindo forças para criticar a elite econômica local e o seu conservadorismo. A revista, com frequência, abriu-se às temáticas de cunho social, notadamente na obra plástica de Poty e Viaro, ainda que suas atuações não se configurassem propriamente em militância política (ARAÚJO, 2006, p. 84). No cenário curitibano, a publicação assumiu-se como veículo de divulgação de trabalhos de jovens que seriam de extrema influência nos anos a seguir, como os já mencionados artistas plásticos, além de Wilson Martins e Temístocles Linhares, no âmbito da crítica e do ensaio, e, na prosa e no conto, o próprio Dalton Trevisan.

Polemista por natureza, *Joaquim*, já no segundo número, revelou a sua mordacidade para com os cânones da literatura local por meio da crítica “Emiliano, poeta medíocre”, na qual combateu o poeta simbolista Emiliano Perneta, cujo nome, ironicamente, é homenageado na rua onde fica a redação da revista⁵¹. Escrita por Dalton Trevisan, a crítica atinge o seu alvo logo na primeira frase, referindo-se a Perneta como “vítima da província em vida e morte”.⁵² Na vida, porque a cidade não o permitiu ser o poeta que poderia, e na morte, porque o cultuam por algo que não foi. Para o autor, a poesia de Perneta estaria completamente desconectada da vida e seria “rasa como capim”.

Tal apontamento da limitação da obra de Perneta diante da vida, dos “moços” da sua geração, como assim se colocavam, dizia respeito às exigências de um mundo em franco processo de mudança, reconstruindo-se após sobreviver a duas guerras. Criada um ano após o fim da II Guerra Mundial, os autores de *Joaquim* estavam cientes de que lhes cabia “a missão messiânica de início de uma nova era e, portanto, da verdadeira ruptura com os farisaísmos do passado” (ARAÚJO, 2006, p. 82).

51 Rua Emiliano Perneta, 467.

52 TREVISAN, Dalton. “Emiliano, poeta medíocre”. *Revista Joaquim*, n. 2, junho de 1946.

Por essa motivação, as árduas críticas tecidas por seus autores não foram direcionadas tão somente aos paranaenses e ao regionalismo, e sim a tudo e a todos que viam como representantes de um passadismo ou de uma resistência ao futuro, a exemplo de Monteiro Lobato. O escritor foi definido por Dalton Trevisan como aquele que teve a “honra de ser o primeiro a chamar o modernismo de ‘paranoia ou mistificação’” e, portanto, era a manifestação do atraso e um “traidor de seu tempo”⁵³. O artigo acusa, ainda, Lobato de ter fracassado no sentido de atingir uma condição mais humana, incapaz de criar para-além das caricaturas, impondo, “à artificialidade de Alencar uma obra mais artificial ainda”, uma espécie de “terceiro indianismo” – expressão que dá título ao texto.

Ao destituir os cânones da literatura e da arte, a publicação alavancou os novos nomes da intelectualidade paranaense. No mesmo compasso, tornou-se responsável pela formação de uma rede de contatos com o circuito nacional e internacional, não raro convidando figuras como Di Cavalcanti e Cândido Portinari para ilustrar as revistas, ou críticos de diversas áreas para que escrevessem ensaios. Ressalta-se, ao longo das edições, as contribuições de Quirino Campofiorito, que analisou as obras dos ilustradores da própria *Joaquim*, e Oscar Niemeyer, que publicou, na edição de novembro de 1946, um texto sobre a evolução da arquitetura brasileira. Os moços da *Joaquim* trariam, ainda, os melhores escritores do seu tempo para o Paraná, entre eles os modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade, e apresentariam textos inéditos em português de Tristan Tzara, T.S. Elliot, Garcia Lorca, Rainer Maria Rilke e Jean Paul Sartre.

A despeito de ter circulado por somente dois anos, a revista foi, certamente, um divisor de águas na cidade, como impulso inicial em erigir uma nova discussão artística, legada em espaços como o Cacaço (1957), primeira galeria a representar arte moderna do estado, ou o Círculo de Artes Plásticas (1958), com programa de conferências,

53 TREVISAN, Dalton. “O terceiro indianismo”. *Revista Joaquim*, n. 12, agosto de 1947.

exposições e cursos, ministrados pelos próprios membros da entidade, com sede fixada no subsolo da Biblioteca Pública.

Note-se, contudo, que a vivência de Curitiba na passagem das décadas de 1950 e 1960, não necessariamente condizia com a modernidade plástica do período na historiografia canônica da arte brasileira, ou seja, à arte concreta dos Grupos Frente e Ruptura, que representam, respectivamente, as vanguardas do Rio de Janeiro e de São Paulo. A produção visual paranaense de cunho modernista estaria conectada ao caráter expressionista e de temática social das obras de Viaro e Poty, ou do abstracionismo informal, corrente representada e apoiada, em particular, pela Galeria Cocaco. Porém, apesar de divergentes do cenário das capitais do Sudeste, representaram para o local uma ruptura com os padrões plásticos ligados aos cânones acadêmicos (CAMARGO, 2002, p. 117-118).

Será a partir da ocupação de cargos institucionais por artistas ligados à *Renovação*, que uma nova geração de artistas irá se formar e modificar, agora em maior escala, o cenário curitibano de artes visuais. Um dos exemplos mais significativos é o ingresso de Guido Viaro como professor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, tornando-se referência de um ensino menos cartesiano, de estímulo à exploração de técnicas e linguagens, a divergir do conservadorismo prevalecente no quadro disciplinar da instituição, montado pelos primeiros professores da Escola (inaugurada em 1948), entre os quais estavam o paranista Lange de Morretes e Estanislau Traple, discípulo de Alfredo Andersen⁵⁴.

A notória contribuição de Guido Viaro na Embap refletiu na formação de figuras como o artista Fernando Velloso (1930-), um dos pri-

54 Alfredo Andersen (1869-1935), nascido na Noruega e radicado em Curitiba no início do século XX, é considerado um dos grandes mestres da pintura paranaense. Na cidade, fundou uma escola de desenho e pintura, frequentada por seus diversos discípulos. Foi também professor de desenho da Escola Alemã e do Colégio Paranaense, além de diretor das aulas noturnas da Escola de Artes e Indústrias. Sua residência-ateliê é hoje o Museu Alfredo Andersen, e acolhe parte de sua produção, dedicada, especialmente a paisagens, retratos e cenas de gênero.

meiros pintores paranaenses a expor “telas deliberadamente abstratas”, e um dos “cérebros de Renovação no Paraná” (ARAÚJO, 2006, p. 99), além de ter sido o criador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. No depoimento abaixo, Velloso discorre sobre o entusiasmo das lições do professor, incentivador da inquietação, do desassossego dos alunos:

Pode causar espanto, mas em 1948, 1949, não havia sequer em Curitiba reproduções de impressionistas, quanto mais de cubistas, abstratos; movimentos estes em sua grande maioria já superados na Europa, mas cuja existência ignorávamos. Então, a nossa ascensão à técnica, ao conhecimento evolutivo das coisas foi lento. [...] Por esse motivo, evidentemente, o começo de minha carreira artística, se assim posso chamá-la, foi acadêmica, dentro daquele encaminhamento de uma Escola de Belas Artes, onde os professores, na sua maioria, estavam enquadrados dentro de uma tradição realista, naquela indefinida sequência de mestre para aluno, que repetem as mesmas fórmulas. Tínhamos nesta época em Guido Viaro um professor extraordinário. Para mim e para muitos outros jovens artísticos da época, ele foi um verdadeiro pai em Arte. Deu-os aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava, que era: “Procurem, pesquisem, falam o que quiserem”. Ele praticamente oficializava e incentivava a quebra de tabus e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos. Foi assim que nós começamos a procurar, desacomodando-nos dos figurinos da academia. [...] (VELLOSO apud ARAÚJO, 2006, p. 85-86).

Na esteira da influente retórica de quebra com tradicionalismos e da superação de um ideário isolacionista trazida pela *Joaquim*, a transição da década de 1960 para a de 1970 foi palco de uma nova fase no amadurecimento cultural curitibano. O intuito de alguns agentes e instituições, de abrir fronteiras e intensificar diálogos, buscando, no processo, possibilitar uma produção local livre de amarras conservadoras, tanto estéticas quanto sociais, fez com que fossem levadas adiante ações que marcariam o campo artístico como um todo.

Esse momento contou com a atuação de muitos personagens, mas, no sentido de serem pilares das discussões da contracultura e da arte atual, experimental e de vanguarda, cabe citar e aprofundar o entendimento sobre ao menos dois deles, que não foram artistas, mas críticos e escritores: Paulo Leminski (1944-1989) e Adalice Araújo (1931-2012); um escritor ligado à poesia marginal e uma acadêmica. Um poeta maldito representante das negações, uma intelectual dedicada a erguer um cenário e uma historiografia da arte paranaense – ambos, responsáveis por colocar Curitiba no mapa da cultura brasileira.

Adalice Araújo, embora tenha preterido a prática artística para se dedicar à história da arte, foi também aluna do artista Guido Viaro, tendo sido fortemente influenciada por suas aulas. Seguiu os passos do mestre no sentido de, como professora, ter se posicionado dentro da Embap como contraponto ativo ao passadismo dominante, continuamente buscando trazer aos alunos – e à população curitibana, por meio de sua escrita em jornais – o que havia de mais vibrante na arte contemporânea. Ainda, ao ter sua trajetória intelectual voltada à construção de uma historiografia da arte paranaense, foi a principal referência para este estudo.

Já Leminski pode ser considerado o pensador contracultural por excelência. Se, em oposição à Araújo, não buscou sistematizar ou validar a história da arte local, foi, por meio de suas inquietações e provocações, seu inconformismo e seu apreço pela liberdade, um movimentador cultural indispensável para entender o cenário paranaense dos anos 1970. Ao atacar frontalmente uma sociedade e uma produção

cultural que considerava tradicionalista, impotente, reprimida e repres-sora, promoveu uma nova forma de pensar a identidade da capital.

As trajetórias dos dois, analisadas mais a fundo na sequência, apesar de distantes em vários pontos, se aproximam pela percepção da importância em incentivar uma arte transgressora, atual, jovem.

2.2.1

Adalice Araújo: a Consolidação da Renovação Artística

Além de historiadora e professora, Adalice Araújo atuou como gestora de instituições e crítica de arte, escrevendo, por mais de 25 anos, em colunas dos jornais Diário do Paraná e Gazeta do Povo, ambas com sede em Curitiba. Seu legado soma mais de 2.500 publicações sobre arte, ao lado de artigos acadêmicos e da robusta contribuição com o “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná” (2006), idealizado para ao menos quatro volumes, mas com apenas dois publicados⁵⁵. Somente o primeiro volume conta com cerca de 1.400 verbetes sobre artistas, museus, movimentos e entidades paranaenses, dos mais de 4.000 escritos ao longo de vinte anos de dedicação exclusiva ao projeto.

Seu arquivo de pesquisa, em posse do Museu Oscar Niemeyer (MON)⁵⁶ de Curitiba desde o seu falecimento, conta com milhares de

55 ARAÚJO, 2006, p. 293.

56 Durante a pesquisa, por duas vezes se tentou consultar o arquivo de Adalice Araújo, sem sucesso. De acordo com as informações fornecidas pelo MON, o museu ainda não conta com local adequado para acomodação dos materiais recebidos da família da historiadora, e não há previsão de que o arquivo esteja disponível para pesquisadores em curto prazo. Foi possível acessar as críticas de arte de Araújo graças aos arquivos do MAC-PR e da Biblioteca Pública; todavia, a inviabilidade de consultar as pastas sobre eventos como os *Encontros de Arte Moderna*, se configurou, certamente, como uma perda para a pesquisa, em particular por conta do banco de imagens que a autora possuía, visto que trabalhava com os fotografos dos jornais. Apesar de descobrir os nomes dos fotografos, estes não foram localizados; por essa razão, alguns eventos contam apenas com as imagens das próprias matérias jornalísticas.

pastas, entre individuais e temáticas, coletadas a partir de 1969, quando começou a carreira como crítica em jornais, para os quais escrevia semanalmente. Como um ofício sisífico, interminável, mantinha os arquivos constantemente atualizados com informações recentes sobre os artistas, obtidas por intermédio de questionários que lhes enviava anualmente. Sempre atenta ao sistema da arte do estado, ampliava o número de pastas, a partir da entrada de novos artistas nesse circuito.

De acordo com alguns dos entrevistados para a pesquisa, as sistêmicas remodelações dos escritos e o desejo de compreender a quase totalidade do que foi produzido dificultaram a efetiva concretização da publicação dos volumes do dicionário, em sua maioria ainda inéditos. Mesmo incompleta, porém, a monumental pesquisa realizada por Araújo segue sendo considerada a mais representativa obra dedicada à história da arte no Paraná⁵⁷. Entre os méritos do dicionário, está a inserção da pré-história ou proto-história da arte paranaense, de modo a romper com a classificação até então vigente, de uma arte realizada antes e após a chegada do pintor Alfredo Andersen no estado. Resgata, assim, a obra nativa do Paraná antes da imigração europeia, além de descentralizar a crítica para aquelas produções dos vários municípios do estado (ARAÚJO, 2006, p. IX).

Para além de seu consolidado percurso no âmbito da historiografia paranaense, a atuação de Adalice Araújo a partir do final dos anos 1960 foi vital, sobretudo, para a edificação de um campo artístico apto a receber as discussões da arte contemporânea. Após ter se formado pela Embap, especializou-se em História da Arte na Academia de Belas Artes de Roma, onde viveu por quatro anos, retornando diretamente para o Rio de Janeiro. Lá, frequentou diversos cursos no Museu de Arte Moderna, conhecendo artistas como Anna Bella Geiger – as duas foram colegas em uma turma de xilogravura de Oswaldo Goeldi – e o crítico Roberto Pontual, que se tornou um gran-

57 Reconhecido nacionalmente, o *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná* ganhou diversos prêmios, incluindo o prêmio Gonzaga Duque, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

de amigo. Seria Pontual o responsável por convidá-la a escrever, pela primeira vez, a respeito do cenário de artes plásticas no Paraná, como forma de colaborar com o seu *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*, lançado em 1969 (ARAÚJO, 2006, p. IX).

Assim, ao retornar a Curitiba, por volta de 1968, para iniciar a sua atividade docente – inicialmente, como professora de História da Arte do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Paraná e, em seguida, na Embap – dispunha de amplo repertório teórico sobre as vanguardas europeias e brasileiras, além de uma vivência com as discussões quanto aos processos de transformação pelos quais a arte passava desde princípios da década de 1960. Por esses motivos, articulou a sua rede de contatos fora do estado para realizar os *Encontros de Arte Moderna*, definidos por ela como os eventos que introduzem “as linguagens contemporâneas no Paraná” (ARAÚJO, 2006, p. 292), e complementam o “processo de abertura da Arte Paranaense” (ARAÚJO, 2006, p. 128).

A iniciativa surgiu em parceria com o também recém-ingresso docente Ivens Fontoura (1940-), professor de Composição e responsável pela coordenação e *design* gráfico dos *Encontros*, e contou com a organização dos alunos do movimento estudantil do Diretório Acadêmico Guido Viaro. As edições ocorreram entre os anos de 1969 e 1980, levando a Curitiba críticos de arte, *designers*, filósofos, artistas, entre outros, para ministrar palestras, *workshops*, além de proporem atividades como performances, *happenings* e instalações.

Tais encontros fomentaram diversas discussões voltadas à arte experimental e aos conceitualismos, propostas em maior escala, presentes não somente no âmbito acadêmico, mas que ocuparam também instituições de cultura e os meios de comunicação de massa, incluindo os jornais para os quais a própria Araújo escrevia. Muito bem articulados com uma rede de agentes centrais para o campo da arte contemporânea brasileira, os *Encontros* reuniram nomes de artistas como Pedro Escosteguy, Frederico Nasser, José Resende, Artur Barrio, Ana Bella Geiger, e os críticos Frederico Moraes, Roberto Pontual e Walmir Ayala.

As ações coordenadas por esses artistas e críticos conformaram o “primeiro contexto coletivo de arte experimental no Paraná” (GOTO,

2014, p. 4) e, apesar de compreenderem os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, se colocaram como espaços dialógicos, abertos às mais diversas manifestações artísticas, muitas delas radicais e contestatórias. Por exemplo, por ocasião do *IV Encontro*, em 1972, foram apresentadas as instalações de Artur Barrio e João Moderno, “Situações Mínimas” e “Ambiente Porcoral”, respectivamente, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Geradoras de discussões acaloradas na imprensa, a primeira obra dispunha peixes mortos e um gato vivo amarrado no espaço expositivo, enquanto a segunda transformou o museu num chiqueiro, com direito a lama e um porco vivo.

Dentre as muitas edições dos *Encontros*, realizadas ao longo de 11 anos, serão aqui analisadas as seis primeiras, que compreendem o período de 1969 a 1974, devido ao caráter altamente experimental e libertário das proposições apresentadas, cujas experiências englobaram os âmbitos da arte e da contracultura. Nesse sentido, sublinha-se que uma particularidade dos *Encontros* é a associação direta com o movimento estudantil da Embap, uma geração em busca de revolucionar os comportamentos, negadora do autoritarismo e dos valores culturais conservadores que regiam o momento político do país.

Esse recorte se dá também pela diminuição do envolvimento de Adalice Araújo da elaboração dos projetos; a partir de 1975, a professora foi gradativamente se afastando dessas ações para concentrar as energias no auxílio à implantação dos cursos de Desenho Industrial, Programação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná (UFPR), que quebraram, assim, com o monopólio do ensino superior de Artes, mantido pela Embap. Na UFPR, Araújo implementou uma iniciativa inspirada nos *Encontros de Arte Moderna*, voltada também aos alunos, chamada Uniarte. Esse projeto, em vigor de 1979 a 1982, teve por objetivo promover um maior contato entre os diversos cursos de Artes Plásticas, Arquitetura, Comunicação, Educação Artística e Design do Paraná, buscando a transdisciplinaridade em exposições dedicadas às produções dos acadêmicos.

Fica evidente, dessa forma, a disposição da pesquisadora em movimentar o ambiente artístico de Curitiba, fomentando o pensamento

e a produção de vanguarda. Em outro aspecto, algo que a torna também importante no contexto do presente estudo, foi a sua vontade em instituir aproximações artísticas e historiográficas entre os estados representantes do eixo Sul do país. Em diversas passagens do livro *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, Araújo reitera semelhanças na formação cultural da região, de algum modo abafadas pela narrativa gauchesca predominante e pela marginalidade histórica assumida pelo Paraná e por Santa Catarina. Sobre isso, diz a autora:

[...] convém observar o equívoco dos autores que exageram a presença gauchesca no Paraná, esquecendo que o Sul do País tem origens comuns, o que explica a entonação sulina típica, dada à língua portuguesa, à difusão do uso da erva-mate e do tropeirismo. A utilização da indumentária típica, como bombachas e ponchos, pelos homens, ou mantilhas, pelas mulheres, é uma tradição tão paranaense como gaúcha, que só não sobrevive até o século XXI no Paraná porque a cultura e as tradições populares – ao contrário do Rio Grande do Sul, que sempre as têm respeitado e cultivado – são aqui abafadas pela autofagia local, que as considera caipiras e estacionárias (ARAÚJO, 2006, p. 62).

Além de rastrear as aproximações culturais, Araújo voltou o seu olhar para a produção contemporânea dos outros estados. Foi amiga da artista gaúcha Vera Chaves Barcellos, de modo que trouxe a produção do grupo *Nervo Óptico* como assunto do seu dicionário de artes plásticas. Estudou com afinco a arte de Santa Catarina, publicando o livro *Mito e magia na arte catarinense*⁵⁸ em 1978, pesquisa selecionada

58 A primeira e única Bienal Latino-Americana teve como tema “Mito e Magia”. Uma pesquisa mais minuciosa sobre o assunto poderia traçar a influência da tese de Adalice Araújo para a concepção do eixo norteador da mostra, uma vez que o seu livro é publicado também em 1978, mas anteriormente à Bienal, realizada ao final daquele ano, entre novembro e dezembro.

no mesmo ano pela Fundação Bienal de São Paulo para participar da 1ª Bienal Latino-Americana. Coordenaria, assim, a exposição de título homônimo, da qual participaram os artistas catarinenses Eli Heil e Franklin Cascaes. E em mais uma iniciativa no sentido de fundamentar um pensamento interestadual, durante a sua gestão como diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, deslocou a comissão julgadora do Salão Paranaense – então sob coordenação do Museu – para Porto Alegre, Florianópolis, Cascavel e Londrina, ampliando a dimensão do salão para polos da região Sul, fortalecendo as redes entre artistas e intelectuais desses estados.

2.2.2

Paulo Leminski: Poesia Marginal no Subtrópico

No caso de Leminski, foi o “poeta marginal” que instaurou para si e sua geração um espaço midiático nacional, superando a insularidade e tornando-se próximo dos grandes nomes de seu tempo, dos poetas concretos e marginais aos músicos populares. Começou publicando o seu primeiro poema na revista *Invenção*, a convite de Décio Pignatari, e terminou escrevendo canções para Caetano Veloso, Moraes Moreira, Itamar Assumpção⁵⁹. A tarefa de sintetizar a sua trajetória é, portanto, complexa, por ter sido um agitador que se colocou no *front* intelectual e cultural de sua cidade, atuando na imprensa, música, televisão e publicidade, mas também por ter sido transparente ao falar de si.

Ainda em vida, Leminski publicou inúmeros ensaios e artigos nos quais discorre sobre a própria vida, sobre poesia, literatura,

59 Na biografia escrita por Toninho Vaz, ele descreve que a casa do casal Paulo Leminski-Alice Ruiz, em especial a do bairro Cruz do Pilarzinho, era como um “antro da marginália”, reunindo tanto amigos próximos, quanto os jovens que iam buscar conselhos, ou mesmo só conversar com Leminski. Além disso, lá o casal recebia visitas de figuras do meio artístico em visita a Curitiba, como Jorge Mautner, Caetano Veloso, Gal Costa, Waly Salomão, entre tantos outros.

arte, o mundo contemporâneo, todos afiados e precisos como navalha. Não à toa ele os intitula, por vezes, “textos-ninja” (LEMINSKI, 2014, p. 89) ou “kamikazes”, nos quais as ideias vêm num golpe. De fato, seu interesse pelos textos curtos, poesias-síntese e haicais é presente em toda sua produção, algo que pode ser associado ao seu apreço pela cultura oriental; além de escritor, poeta, tradutor, crítico literário, letrista, professor de cursinhos pré-vestibulares e palestrante, foi faixa preta em judô, chegando a competir pela seleção paranaense. De acordo com o seu biógrafo, o jornalista Toninho Vaz, Leminski costumava dizer “que o judô foi importante para sua poesia na medida em que lhe ensinou confiar na intuição.” (VAZ, 2001, p. 81).

Foi também leitor de autores teóricos do zen-budismo, como Teitaro Suzuki, além de um profícuo tradutor e escritor de haicais – tradição poética de origem japonesa de profundo poder de síntese –, considerados inspirações aos poemas breves e despojados que lhe renderam a popularidade, ainda hoje ocupando espaços tão diversos quanto antologias poéticas e pichações. Nesses poemas, transitou facilmente do erudito ao coloquial, da autorreferencialidade e da citação culta ao chavão, palavrão, ironia, trocadilho, ditado popular. Sempre com engenhosidade e profundo poder de síntese:

*moinhos de versos
movido a vento
em noites de boemia*

*vai vir o dia quanto tudo que eu diga
seja poesia*
(LEMINSKI, 2013, p. 77)

Leminski começou o percurso de escritor aos 18 anos, com a ida à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte no ano de 1963 – onde conheceu Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, porta-vozes da poesia concreta paulista. Praticamente adotado pelo trio, teve a sua primeira publicação

dois anos mais tarde na mencionada revista *Invenção*, de São Paulo. Diz Haroldo de Campos sobre o encontro com Leminski:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

Noigrandes, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e vida.⁶⁰

Apesar de imergir na poesia a partir do contato com os representantes do grupo *Noigrandes*, no início dos anos 1970 passou a produzir uma poesia mais lírica, fluida, de menor rigidez formal, fator que, se não o fez romper completamente com o concretismo, o distanciou de seus mestres. Décio Pignatari, por exemplo, oscilou entre elogios e ressalvas à produção do poeta; de acordo com um depoimento seu presente na biografia escrita por Vaz, Leminski foi o mais jovem interessado nas vanguardas literárias da década de 1960 que conheceu, buscando informações desde muito cedo. Foi autor de *Catatatau*, uma obra literária que considera de fôlego e criatividade, mas deixou de ser um “escritor experimental e começou a fazer poemas breves” (PIGNATARI apud VAZ, 2001, p. 323). No mesmo texto, critica também as frequentes “crises de megalomania que faziam parte do próprio delírio etílico no qual vivia mergulhado” (PIGNATARI apud VAZ, 2001, p. 323), a sua afeição com a linguagem publicitária e o seu discurso político-ideológico confuso.

60 Depoimento com a data de junho de 1983, presente em: *Paulo Leminski*: Série Paranaense. Curitiba, Ed. da UFPR, 1988, p. 7.

Ironicamente, no entanto, são as características de certa forma “reprováveis” indicadas por Pignatari, em particular a dirigida ao discurso político impreciso, que fazem do poeta um exemplar de sua geração. Leminski, habitante de uma Curitiba em pleno desenvolvimento industrial e expansão populacional tardios em relação ao auge do movimento concreto dos anos 1950, foi um autor urbano diverso. Produziu prosa e poesia como um filho do pós-68, com a mesma inquietação dos músicos e poetas tropicalistas – desconfiados dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, “percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa” (HOLLANDA, 1980, p. 53).

Para Leminski, as duas frentes culturais literárias em disputa nos anos 1960 privilegiavam uma “atitude racionalista diante do poema”, de “postura crítica” e “judicativa” diante dele (LEMINSKI, 2014, p. 34). No caso, os poetas concretos e sua busca de síntese formal *versus* a produção engajada, que se pretendia popular e revolucionária, focada no conteúdo discursivo.

Isto é, se o movimento concreto queria mudar a poesia e a arte ceticista engajada, mudar o mundo, o contraponto de Leminski para o alternativo poético dos anos 1970, lido sob as nomenclaturas de literatura “marginal”, “do desbunde”, “do eu”, era não querer nada, só querer ser (LEMINSKI, 2014, p. 34):

A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 1970. Contra a séria carestia dos anos 1960, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, a poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais. A poesia dos anos 1970, incon-

se quente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica.

Nesse trecho do texto intitulado “O *boom* da poesia fácil”, Leminski desvela que os valores utópicos condicionantes dos dois movimentos antagônicos dos anos 1960, cujos conflitos tomavam as páginas de suplementos literários, já não interessavam. Como expressão da descrença, na poesia de sua geração não há conforto com a promessa moderna desenvolvimentista que impulsionou uma produção de caráter industrial e, tampouco, no valor didático-pedagógico da literatura de uma esquerda desmontada após o golpe de 64.

Em plena deriva legada pela desilusão dos projetos de futuro e cientes da homogeneização econômico-político-cultural que se consolidava no mundo, à poesia dos anos 1970 restou retomar a tradição oswaldiana antropofágica para devorar tudo imediatamente disponível. Deixou-se influenciar pela mídia de massa, pela publicidade, pela cultura popular, até tornar-se “uma poesia de ‘baixa definição’, televisiva, descartável, do pronto impacto e mínimo oco” (LEMINSKI, 2014, p. 35).

Talvez não haja mais lugar, tempo e nem ocasião para “a grande obra”, no fundo uma ideia renascentista, nestes dias de Tron, E.T. e Guerra nas Estrelas, videotextos, computadores de quinta geração e mísseis balísticos intercontinentais. O que se fizer em poesia terá que ser, necessariamente, fragmentário, descontínuo, subatômico, regido por lógicas provisórias, precárias, descartáveis. Dadá/Warhol: as obras-primas do futuro deverão durar quinze minutos. Como uma conflagração nuclear. One-Way poetry: poesia-curtiu-cabou.⁶¹

Avessa aos grandes projetos, essa poesia suscitou a valorização do cotidiano, das pequenas ações e, sobretudo, a despreensão.

61 LEMINSKI, *Ensaio e anseios crípticos*, p. 44.

Sem o objetivo grandioso de ficar para a história, manteve a noção de que sua presença se fazia no presente, fator evidenciado pelos sistemas de distribuição aos quais deu preferência. No lugar do livro impresso em grandes editores, lançou o folheto, o cartão, o panfleto, as pequenas edições caseiras, por vezes mimeografadas e entregues de mão em mão aos amigos, nas ruas, em *shows*. Diz Leminski:

A precariedade da distribuição influenciando na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox, etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos do “saque” (LEMINSKI, 2014, p. 33).

Seu primeiro livro, *Catatau* (1975), tido como uma das obras mais experimentais dos anos 1970 em termos de linguagem⁶², combinada com a alta erudição que nunca fugiu a Leminski, foi lançado pela Grafipar numa edição de autor precária com páginas impressas em papel barato, distribuída de modo artesanal.⁶³ De acordo com Toninho Vaz, em nenhum momento o poeta considerou buscar órgãos oficiais ou uma editora estabelecida no mercado para a publicação porque queria “uma obra marginal, maldita, no sentido da contracultura, da independência dos próprios movimentos” (VAZ, 2001, p. 166).

Pode-se pensar nessa valoração anterior do alternativo, do clandestino, também como uma faceta do “seja marginal, seja herói”, para usar expressão do estandarte de Hélio Oiticica, cunhado em pleno pessimismo de um país assolado por uma ressaca utópica,

62 Entre as diversas críticas do livro tecidas por Augusto de Campos, Régis Bonvicino e outros, destaco “Catatau: Cartesinato”, de Antonio Risério, publicado em 1976 na revista *José*, e presente em: *Paulo Leminski: Série Paranaenses*. UFPR: 1988, p. 44-50.

63 *Paulo Leminski: Série Paranaenses*. UFPR, 1988, p. 23.

CATATAU

[ao lado] **FIGURA 11**
**Capa do livro *Catatau*,
de Paulo Leminski**
1ª edição, 1975. Capa de
Oswaldo Miranda (Miran).
Fonte: Arquivo da autora.

mergulhado em repressão. E, portanto, soma-se à produção poética “marginal” a atitude crítica frente às duas ordens citadas (que, por sinal, retroalimentam-se): aos sistemas artístico-literários, editoras ou circuito oficial de cultural, e ao sistema político do período.

Todavia, não se pode negar que essa atitude crítica extrapolou a visão política e acabou culminando, de algum modo, em uma espécie de espírito neorromântico que ressignificou a imagem do poeta maldito, marginal a uma sociedade censora, aprisionadora.

Para Heloísa Buarque de Holanda, com o balançar das referências sólidas de mudanças, ou, mais precisamente, a decepção com os projetos utópicos das esquerdas, a loucura passou a ser uma perspectiva capaz de “romper com lógica racionalizante da direita e da esquerda” (HOLLANDA, 1980, p. 69). E, diferentemente da loucura que pode se apresentar enquanto experiência literária, simbólica, ela foi tomada como postura emocional diante das vivências, exacerbada, ainda, pelo uso de tóxicos.

[...] vimos um sem número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios, bem pouco literários. Essa alta incidência de entradas em hospitais – e isso é sério – é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista, prudente e “artística”, e os pós-tropicalistas que levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais (HOLLANDA, 1980, p. 69).

O ímpeto de autodestruição levou Leminski à morte aos 44 anos, em decorrência de complicações da cirrose. Outros poetas dessa geração teriam destinos ainda mais trágicos, como Ana Cristina César (1952-1983) e Torquato Neto (1944-1972): ambos cometeram suicídio.

Mas no tocante do espírito de exaltação da loucura, cuja força de base era a visão da realidade como alienante e conservadora, residem sinais da relação de Leminski com a sua terra natal, Curitiba. Em diversos textos publicados entre os anos 1970 e 1980, o poeta endossou discursos que associam a capital ao provincianismo e a um

conservadorismo sufocantes, dando a ver uma espécie de cenário cultural repressivo com o qual necessitou romper ou afirmar-se como voz dissonante.

A dificuldade de Curitiba despontar como potência cultural no país, mesmo sendo uma cidade de classe média por excelência, era explicada por meio da teoria de psicologismo coletivo que Leminski nomeou “mística do imigrante”. Essa mística seria determinada pela sólida presença europeia no Sul do Brasil, que consigo importou fundamentos do pensamento calvinista (e puritano) e, consequentemente, afastou a região de suas raízes populares. Resumida sob a égide “o trabalho dignifica”, a herança imigrante seria a de que o homem se faz pelo trabalho e que pelo trabalho nos realizamos, visão contra a qual Leminski se lança abertamente:

Uma merda que pelo trabalho nós nos realizaremos! O trabalho, todo mundo sabe, é o horror. Nós sabemos isso desde a contracultura, nos anos sessenta. É uma mentira dizer que este ou aquele trabalho realiza. Esse trabalho alienado, esse trabalho massificado, esse trabalho que vai jogando cimento em cima das tuas coisas mais criativas, dos teus impulsos mais naturais, vai te tornando um sujeito rotinizado, mecanizado. Alguém vai querer me atribuir dignidade a esse trabalho. Porra! É impossível. E essa é a mística do trabalho, que é a mística do imigrante. Do cara que veio pra cá para construir alguma coisa (LEMINSKI, 1988, p. 13).

Seguindo a desconstrução da lógica orientada à produção que o poeta observa em seus conterrâneos, descapitalizados de suas origens e tampouco conformando-se enquanto brasileiros, observa que aos imigrantes teria restado concentrar as energias no indivíduo para o trabalho, reprimindo, em última instância, todas as formas de prazer em nome da produtividade, incluindo a sexual. Coloca Leminski, em uma de suas entrevistas:

A repressão sexual em Curitiba é a principal responsável pela pouca criatividade da cidade. Quem reprime Eros está reprimindo a criatividade. Isso aqui é freudianamente líquido, né? Eros, que é a continuação erótica, sexual, coincide com a própria criatividade. Coincide com a tua expressividade. Se você reprime a sexualidade, você está reprimindo a criatividade. Ou de uma pessoa ou de uma comunidade. E Curitiba é uma cidade tremendamente repressiva. Curitiba é uma cidade terrível para os homossexuais, por exemplo. Ela destrói, até. Sabemos de casos assim. Talentos homossexuais importantes da cidade foram destruídos pela cidade. É uma cidade onde as coisas todas que constituem a repressão sexual, o tabu da virgindade, o preconceito contra o homossexualismo, enfim, todas as modalidades de repressão estão articuladas, eu acho, com a mística imigrante do trabalho, é uma mística contra o prazer (LEMINSKI, 1988, p. 13).⁶⁴

No trecho, a assertiva da pouca criatividade de Curitiba é justificada pela repressão às diferentes formas de prazer sexual, somada aos preconceitos comportamentais de um lugar conservador, que tem na virgindade, na heteronormatividade, um modelo intransponível.

Olhando por esse ângulo, para Leminski, um autor que defendeu a poesia como um “inutensílio”, uma prática cuja finalidade é aquela da própria vida – o prazer em si –, a cidade e a sua mística de ser simbolizavam, no mínimo, um confinamento artístico. Nesse sentido, a reação verbal ao conservadorismo e a projeção de sua figura como a antítese da própria tese pode ser lida, portanto, como um modo de assegurar um território de liberdade criativa.

No âmbito da literatura, advogou pela poesia como “a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo

64 Paulo Leminski: diálogo. Entrevistador: Almir Feijó. In: *Paulo Leminski*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1988. p. 9-32. (Série Paranaenses, n. 2).

de liberdade, além da necessidade” (LEMINSKI, 2014, p. 48). Na ordem dos costumes, por sua vez, constituiu uma presença de certo heroísmo marginal: “[...] o pauloleminski / é um cachorro louco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique senão é bem capaz / o filho da puta / de fazer chover / em nosso piquenique” (LEMINSKI, 2001, p. 68).

Se, para o curitibano, ser invisível, mediano ou negar o prazer era uma condicionante psicológica, ele seria, então, a oposição consciente:

Fui um dos primeiros em Curitiba a usar blusão vermelho e deixar o cabelo crescer. Em verdade vos digo, o ideal do curitibano é ser invisível. Curitiba censura cores e reprime cheiros. É conhecida a nossa queda por marrons, cinzas e outras colorações escuras. A mística imigrante do trabalho explica. Cores são bonitas por si mesmas, vermelho, amarelo, verde-claro, desviam a atenção para elas mesmas, provocando um prazer instantâneo, que se gratifica a si mesmo. Ora, a mística imigrante do trabalho detesta as coisas em si. Porque exige que cada coisa tenha um preço. Um valor fora de si (LEMINSKI, 2014, p. 58 e 59).

Compreende-se por meio das declarações trazidas, a descrição feita no início deste subcapítulo, de Leminski como o representante das negações e poeta maldito. As complexas narrativas (negatórias) que ergueu para a identidade curitibana posicionaram a cidade como campo de batalha posto a ser tensionado, disputado. A negação ao conservadorismo sulista, se por um lado integrava o seu perfil contracultural, por outro também condizia com a tentativa de superar, ou mesmo de derrubar, o modo de ser rígido e provinciano.

Nota-se, portanto, um Leminski inconformado com uma situação negativa da cultura, problematizador, questionador. E que, ao contrário do próprio discurso de marasmo criativo, circulou de forma ampla em veículos de comunicação como uma espécie de militante

cultural, algo que outros artistas de peso não o foram para a cidade, a exemplo de Dalton Trevisan. Leminski condenou o isolacionismo assumido pelo escritor, possivelmente o maior nome da literatura curitibana, mas cuja presença na vida cultural praticamente deixou de existir, construindo um sucesso que se esgotou na própria pessoa: “A presença dele não é uma atuação. Não agita. Não organiza. Não polemiza. Nada.” (LEMINSKI, 1988, p. 15).

Leminski, em oposição, participou intensamente dos eventos promovidos pelo meio cultural. Dos aqui analisados, marcava presença no ARTSHOW, no qual cantou, recitou poesias, escreveu cartazes; nos *Encontros de Arte Moderna*, como palestrante; além de ter colaborado com a criação de revistas e jornais de cultura, em particular o *Pólo Cultural* e o *Raposa Magazine*. Mas, apesar de ter sido figura-chave do movimentado campo artístico curitibano da década de 1970, parece ter obliterado a própria vivência, não somente porque no pessimismo negou a si mesmo como pertencente àquela paisagem, mas porque deixou de reconhecer a cena cultural em desenvolvimento que, como pregava a sua poesia, estava em processo de libertação. E a libertação não se refere tão somente ao âmbito da ruptura com os cânones artísticos, a uma investida aos debates contemporâneos, e sim à construção de um campo fértil para si, independente dos eixos hegemônicos, com instituições, faculdades e novos agentes críticos interessados em pensar a própria história.

Nesse caso, ao se entregar à hipótese das raízes reprimidas do curitibano, relacionadas aos valores do imigrante e do trabalho, e por seu ceticismo com o potencial dos conterrâneos em deixarem-se envolver pela ludicidade, escaparam-lhe os processos acima descritos. Não obstante, a sua ferocidade em denunciar o marasmo do campo cultural da cidade, tanto contribuiu para edificar uma imagem de maldito, quanto a problematizar o conservadorismo e a lançá-lo ao *front* cultural. Papel este que desempenhou com vitalidade, fazendo com que sua figura seja incontornável ao se pensar a década de 1970.

As publicações culturais

Mesmo que em boa parte dos casos as publicações não tenham sido particularmente longevas, os jornais e revistas culturais têm considerável tradição em Curitiba. Além da já mencionada *Joaquim*, entusiasta da renovação artística na década de 1940, é possível indicar como imprescindíveis a *Nicolau* (1987-1998), inspirada no *Pasquim* e importante para o cenário artístico dos anos 1990, bem como os jornais *Pólo Cultural* (1978) e *Raposa Magazine* (1980-1981), ambos buscando se apresentar como suporte para o experimentalismo.

O *Pólo Cultural* e o *Raposa Magazine*, salvo as diferenças conceituais de projeto, aproximam-se pela concentração dos grandes nomes estruturantes da vanguarda curitibana dos anos 1970. Foram veículos capazes de exercer os papéis de comunicadores de novidades, fomentadores de debates e de espaço para a criação artística – esta, assumindo sobretudo um caráter intermidial pelo constante cruzamento de linguagens. Não raro foram publicados ensaios ou poemas dos autores Alice Ruiz, Paulo Leminski e Régis Bonvicino, diagramados pelo artista gráfico Miran e ilustrados por Solda e Luiz Rettamozo.

Entende-se por “intermídia” a definição do artista Dick Higgins (1938-1998)⁶⁵, que a conceitua como a combinação de diferentes linguagens inseparáveis para a essência do produzido, isto é, a união de uma ou mais poéticas, anteriormente lidas separadamente, em um mesmo corpo, de modo a romper com a rigidez formal que as agregava em grupos determinados. Essa terminologia, embora seja particularmente precisa para pensar os livros de artista – aglutinadores de linguagens por excelência (de documentos, imagens, textos aos próprios formatos objetuais assumidos) –, pode ser utilizada para designar obras que expandem o objeto

65 O termo, em inglês *intermedia*, foi publicado pela primeira vez em artigo homônimo de Dick Higgins, no boletim de sua editora, a Something Else Newsletter, em fevereiro de 1966 (SILVEIRA, 2008, p. 35).

artístico tradicional em vistas de uma construção híbrida. Ou seja, a terminologia é aqui apropriada para leitura desses veículos, cujas funções extrapolaram, e muito, a pura informação, conectando experiências artísticas que atravessam textos, desenhos, música, poesia, literatura, fotografias, performances, projetos, documentos e outros. Não por acaso, talvez, o próprio termo “intermídia” tenha sido debatido brevemente em uma das edições do *Pólo Cultural*, de 1978. Durante a condução de uma entrevista com o compositor John Cage⁶⁶, que assim como Dick Higgins foi um membro do movimento *Fluxus*, a artista/entrevistadora Regina Vater o questiona quanto ao significado do termo. Em resposta, Cage o caracteriza como a fusão de duas ou mais linguagens, citando o *happening* como exemplar por representar uma espécie de gênero de teatro nascido na intersecção com as artes plásticas e a música. O compositor ainda estende o exemplo à obra do poeta paulistano Augusto de Campos, que habitaria um lugar entre a poesia e o objeto, mas que poderia ser entendida tanto como “um objeto, um poema ou uma filosofia”.

Como se pode inferir pelo exemplo de Cage, os produtores das revistas curitibanas estavam em contato com as vanguardas nacionais e internacionais e com as discussões por elas propostas – o que depõe contra certos movimentos de marginalização da região, entendida como atrasada, alheia às modernizações. Esse diálogo estabelecido com o exterior e a abertura aos potenciais dos veículos de comunicação ao conteúdo artístico estão arraigados a uma figura, o jornalista, poeta e artista gráfico Reynaldo Jardim (1926-2011), cuja importância para as transformações dos meios de comunicação de Curitiba não só é determinante, como também as transcende: Jardim é um dos responsáveis pela ampla reformulação e expansão do alcance do jornalismo cultural brasileiro ainda nos anos 1950, possivelmente o seu principal nome.

66 “John Cage: dois toques para o Brasil”. *Pólo Cultural*. Curitiba, 3 ago. 1978.

2.3.1

Reynaldo Jardim: do Rio de Janeiro a Curitiba

O acontecimento essencial para o fôlego de renovação dos veículos de comunicação curitibanos foi a chegada, nos anos 1970, de Reynaldo Jardim. O jornalista vinha do Rio de Janeiro, cidade na qual construiu uma trajetória contundente, em especial pela ousadia de reformular um suplemento do *Jornal do Brasil*, anteriormente supérfluo, dedicado a receitas de bolo e boletim de classificados. Transformou-o, em 1956, no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”⁶⁷, conhecido como um dos mais importantes difusores das principais vanguardas dos anos 1950, a poesia concreta e o neoconcretismo. Tão logo iniciou as suas atividades, o suplemento se tornou o propagador de ideias didático-informativas da vanguarda concreta, cuja atuação instalou definitivamente “a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileiro com a informação cultural estrangeira” (HOLLANDA, 1980, p. 43).

Ao final da década, o SDJB se tornaria o veículo do movimento neoconcreto, publicando, inclusive, o seu manifesto em edição especial desenhada pelo artista Amílcar de Castro, até hoje tida como exemplo de inovação gráfica.⁶⁸

Outro de seus grandes trunfos no Rio de Janeiro foi a idealização, em 1967, do jornal *O Sol*, cuja edição diária resistiu apenas alguns meses, funcionando entre setembro de 1967 e início de 1968. Definido pelo próprio Jardim como um jornal-escola, *O Sol* foi elaborado como espécie de laboratório para que jovens universitários pudessem conceber reportagens sob a supervisão de grandes nomes do jornalismo. É considerado um pioneiro da imprensa alternativa por abdicar de ser encartado no

67 Reynaldo Jardim seria obrigado a deixar o seu cargo no jornal em 1964 devido à repressão militar. No Rio de Janeiro ainda atuaria em diversos outros veículos, como na revista *Senhor* e na recém-inaugurada TV Globo.

68 GULLAR, Ferreira. “Um fazedor de espantos”. *Folha de S. Paulo*, 13 fev. 2011.

Jornal dos Sports para circular de forma independente, sem anunciantes e sem distribuição oficial. A publicação possuía forte ligação com o movimento estudantil e, portanto, mantinha um caráter francamente oposicionista ao regime militar, veiculando notícias de esquerda e da contracultura emergentes. Reuniu grande parte do cenário cultural de esquerda através de convites para que nomes como Otto Maria Carpeaux, Chico Buarque, Ziraldo, Torquato Neto, escrevessem artigos para a publicação. Apesar da curta vida, o periódico é lembrado pela influência que exerceu sobre o público jovem, ao tratar de assuntos desinteressantes para a grande imprensa e debruçar-se sobre a realidade social brasileira, ao abordar desde o arrocho salarial à situação de vulnerabilidade das prostitutas. *O Sol* sofreu constante pressão do *Jornal dos Sports*, pelo clima político cada vez mais hostil aos conteúdos veiculados por essa guerrilha estudantil, e também teve dificuldades em manter-se independente. Acabou, assim, por encerrar as suas atividades logo que proclamou a sua autonomia, deixando como legado a origem do *Poder Jovem*, jornal em forma de cooperativa, com corpo editorial semelhante, que circulou em somente cinco exemplares no ano de 1968.

Será por meio da própria Cooperativa Editorial do Poder Jovem, que Reynaldo Jardim publicará, no mesmo ano de 1968, o livro de poesias *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha*, de trabalho tipográfico inovador, no qual mistura uma variedade de fontes gráficas em reação à moda da ortodoxia tipográfica, que definia a utilização de uma mesma família de fontes em uma publicação⁶⁹. A obra homenageia a cantora Maria Bethânia, que um ano depois da estreia do musical “Opinião” (1964), um símbolo da arte de protesto, substituiu Nara Leão no espetáculo. A versão de Bethânia da canção “Carcará”, cantada envolta de seu talento natural à dramaticidade, se “tornou um culto de plateias politizadas” (VELOSO, 2017, p. 100) e, por essa razão, foi até mesmo proibida de tocar nas rádios pelo regime militar.

69 Depoimento de Reynaldo Jardim sobre o livro *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pgnuBY9Ev0I>>. Acesso em 6 de out. 2017.

FIGURA 12 [à direita]
Capa do livro *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha*, de Reynaldo Jardim
Editado pela Cooperativa Editorial da
GB – Poder Jovem, 1968.
Fonte: Arquivo da autora. Foto da autora.

O livro – que traz na capa o perfil de Bethânia com os cabelos presos, como ela aparecia no espetáculo, na imagem de guerrilheira assumida para a esquerda da época – projetou Jardim como poeta e artista gráfico e representa, ainda hoje, uma obra de valores estéticos e de contestação singulares. Todavia, por ter sido publicado às vésperas do AI-5, em dezembro de 1968, foi censurado e confiscado por órgãos repressores da ditadura. O Dops (Departamento de Ordem Política e Social), munido de mandados de busca e apreensão, apreenderia os exemplares da obra na casa de Jardim, nas livrarias e na gráfica, dando cabo a todos eles. Levaria, também, tanto o jornalista quanto a cantora para depor sobre o livro, considerado subversivo, pela alusão à “guerrilha”, e pornográfico, por conter a palavra “vagina” em um dos poemas.

Esse breve resumo da atuação de Jardim antes da chegada a Curitiba visa uma compreensão da importância política e artística que a sua figura pública assumia perante as vanguardas brasileiras daquele período. Jardim revolucionou o *Jornal do Brasil*, promoveu a formação de veículos de cultura, esteve conectado com os grupos de arte concreta e neoconcreta, abrindo espaço para eles, militou junto à juventude e à intelectualidade de esquerda. Esse seu ímpeto insurgente e afeito ao novo seria levado ao Sul, aonde chegaria para remodelar o *Correio de Notícias*, em 1976, e aquecer o cenário curitibano.

Uma de suas primeiras ações na cidade, a convite do jornal *Diário do Paraná*, foi a promoção da ação Arte/Paisagem. Realizada em março de 1977, a iniciativa chamou diversos artistas para elaborar obras que ocuparam grandes *outdoors* espalhados pela cidade, então comemorando os seus 284 anos. Durante quinze dias esses painéis exibiram cada qual um trabalho criado pelos artistas, pintados à mão por Abraão Assad, Caulos, Ivens Fontoura, Jair Mendes, Lauro Andrade, Luiz Rettamozo, Marcello Nitsche, Rogério Dias, Solda, entre outros.

Em matéria veiculada em 29 de março desse ano, Jardim descreve a iniciativa de forma mais poética do que objetiva: “A proposição

REYNALDO JARDIM

MARIA BETHANIA GUERREIRA GUERRILHA

é inserir na paisagem urbana a marca viva da arte. Sem pretensões à Eternidade. Efêmera. 15 séculos? 15 dias. Como se arte fosse fundamental. Nós estamos vivos e nos crucificamos nos outdoors. Apenas um grito vivo.”⁷⁰

70 JARDIM, Reynaldo. “Arte-Paisagem”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 mar. 1977.

FIGURA 13
Outdoor de Ivens Fontoura, 1977

Evento Arte/Paisagem

Fonte: Arquivo de José Humberto Boguszewski.

Fotografia de José Humberto Boguszewski.

FIGURA 14
Outdoor de Caulos, 1977

Evento Arte/Paisagem

Fonte: Arquivo de José Humberto Boguszewski.

Fotografia de José Humberto Boguszewski.

FIGURA 15

Frames de filme Super-8

(Registrado por Sergio Moura e digitalizado para esta pesquisa).
Produção da obra do artista Caulos
no evento Arte/Paisagem, 1977.
Fonte: Arquivo da autora.

Nessa descrição do evento, Jardim assume uma vontade de que arte possa contaminar o espaço urbano por meio dos *outdoors*, como se fossem “gritos vivos” de potencial poético e político. Político, por tomar a cidade como espaço expositivo, de maneira a alcançar um público, de surpresa, ao subverter a função primordial desses painéis: retirando-os de seu caráter propagandístico e imediatista, em favor da atenção pelo envolvimento estético.

Os resultados das criações dos artistas, no entanto, como podem ser observados nas imagens acima (Figura 15), ficaram mais restritos a ilustrações e certas mensagens pacificadas de preservação da natureza, do que a possíveis contestações. Essa ingenuidade das mensagens pode ser justificada pelo fato de que o projeto, por ter apoio também da Fundação Cultural de Curitiba, à época promovendo campanha de título “Arte e pensamento ecológico”, buscou chamar atenção para a necessidade de preservar o meio ambiente, restringindo a ação dos artistas à temática.

A experiência dos *outdoors*, promovida por Jardim, antecede outras de grande porte realizadas pelo artista pernambucano Paulo Bruscky, que junto a Daniel Santiago organizaria, por exemplo, a Exposição Internacional de Art-door⁷¹ (1981), com patrocínio da Prefeitura da Cidade do Recife, na qual reuniu 146 *outdoors* de artistas oriundos de 25 cidades do Brasil e do exterior. Mais ambicioso, o evento dos pernambucanos não só tomou proporções internacionais, como esteve mais atrelado a uma consciência de câmbio das estruturas de poder que legam aos espaços institucionais a divulgação artística. Afirmando uma crítica institucional que pode ser vista no texto dos organizadores, que esperavam com a ação a saída da arte “das requintadas galerias e dos arcaicos museus” para tomar forma “em cartazes espalhados pela cidade, que é transformada num grande espaço artístico: 3.942 m² de obras de arte em exposição [...]” (FREIRE, 2006a, p. 99).

71 Dessa exposição participaram artistas como Bené Fonteles, Genilson Soares, Hudinilsn Jr, Horácio Zabala, Regina Vater, Shozo Shimamoto. In: FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, p. 99.

No caso de Curitiba, apesar de não haver um caráter crítico preponderante, persiste a inovação do gesto, circunscrita na ordem de transformação do espaço público em plataforma de inserção artística. Como muitos outros projetos executados nas ruas de Curitiba naquele período, Jardim conseguiu movimentar o potencial energético do contexto urbano, levando ao público a proposição de uma maior integração da arte com a vida cotidiana. Sem as hierarquias institucionais, promoveu a capacidade de experimentação e ludicidade em meio a um território controlado, sob constante sensação de vigilância.

Essa ação, cabe ressaltar, seria apenas uma das muitas encabeçadas por Jardim. Ao atuar na reorganização dos jornais e revistas culturais e de suas propostas gráficas, Jardim agrupou em torno de si artistas e escritores sem tanta ligação com o circuito formal das artes. Seus grandes parceiros foram Luiz Rettamozo, Rogério Dias e Luiz Solda, além dos escritores Alice Ruiz e Paulo Leminski, que trabalharam em veículos de comunicação e agências de publicidade, mas mantiveram um trânsito com o mundo artístico. Com eles, integrou o coletivo *Caxa de Bixo*⁷², que realizou algumas exposições entre 1980 e 1981.

Em manifesto concebido por Luiz Rettamozo, publicado no convite da exposição do grupo no espaço da Fundação Cultural de Curitiba, em março de 1981, o *Caxa de Bixo* assume o caráter marginal das produções de seus integrantes, de forma tão escrachada como nos desenhos de humor feitos pelos artistas Solda e Rettamozo; brincando com a linguagem vernacular, ironizando as formas cultas que assumem os textos institucionais, como nas poesias de Leminski e Ruiz. O coletivo *Caxa de Bixo* seria, então, nas palavras do convite-manifesto, “uma máquina de reunir arte vagabunda de primeira linha subdes/envolvida com o dia a dia político erótica mística sem padrões in/out imitando a vida sem copiá-la sendo arte sendo parte [...]”.

72 Os fundadores do grupo são Rogério Dias, Luiz Rettamozo, Luiz Solda, “Gorda” e Ronald Simon.

FIGURA 16
Convite da exposição “Caxa de Bixo”, concebido por Rogério Dias

Fundação Cultural de Curitiba,

26 de março de 1981.

Fonte: <<http://caxadebixo.blogspot.com.br/>>. Acesso em 10 set. 2017.

Esse trecho, assim como o restante do texto, presente na imagem acima (Figura 16), traz os índices constitutivos de uma “vulgarda”⁷³, para utilizar um termo concebido por Leminski para referir-se ao grupo ao qual pertencia. A vanguarda-vulgar seria produzida por jovens já imersos em crises de perspectiva de futuro, que recebiam informações dos

73 Leminski utiliza esse neologismo em carta de 19 de setembro de 1978 para Régis Bonvicino. Na carta, descreve a vontade de montar uma revista de poesia que se chamaria “Sinais de vida”, aos moldes da revista *Navilouca*, que seria feita pelos melhores colaboradores da *Pólo Cultural* e da *Raposa Magazine* e de uma vanguarda vulgar. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, p. 88 e 89.

movimentos políticos norte-americanos e europeus pós-68, como a cultura *hippie*, e que, portanto, estavam embebidos de uma força anárquica. Seria a mesma geração do desbunde, que recusou “as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade” (HOLLANDA, 1980, p. 71) e foi capaz de criar revistas como *Navilouca* ou *Almanaque Biotônico Vitalidade*. *Caxa de Bixo* utilizou, até mesmo, recursos de linguagens comuns às publicações mencionadas, como a fragmentação, a contradição, a mistura de referências eruditas e da cultura de massas; guardou semelhanças com a geração *Navilouca*, ainda, na diversificação profissional praticada, no trânsito fluido entre os saberes: inseriam-se em todos os espaços que pudessem ser abertos.

E, se a *Navilouca*, em toda sua força disruptiva, contou com os expoentes do *Noigandres* – o trio da poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, compartilhando do experimentalismo do *Caxa de Bixo* esteve Reynaldo Jardim, de uma geração anterior, mas também a surpreender pela capacidade de renovação.

Jardim ainda surpreenderia, de acordo com Adalice Araújo, em suas incursões plásticas: com as esculturas “tatus de cateto”, feitas com porongos e outros elementos da natureza, seria o artista plástico escolhido para representar o estado do Paraná no 10º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (ARAÚJO, 2006, p.146).

2.3.2

Pólo Cultural

Ainda que a chegada de Reynaldo Jardim esteja associada ao trabalho no *Correio de Notícias*, em 1976, sua maior contribuição para o jornalismo curitibano se daria em dois outros projetos, o caderno *Anexo*, do Diário do Paraná, criado no mesmo ano de 1976, e o mais ambicioso, *Pólo Cultural*, a circular em 1978.

Até a concepção de tais projetos, o jornalismo cultural da cidade estava limitado às informações de algumas poucas colunas ou

páginas no corpo dos jornais, de modo que não havia um suplemento específico dedicado à cultura paranaense. Por conseguinte, a estruturação de suplementos específicos junto a jornais e a criação de veículos independentes de cultura significaram uma considerável abertura de espaços para reflexão e profissionalização de críticos e artistas – impulsionando novos nomes e mantendo colaboração dos já estabelecidos –, além do fomento à formação de contato com os circuitos além das fronteiras. Sobretudo, representou a expansão de locais de acolhida para as manifestações artísticas, agora inseridas nos meios de comunicação, em particular no caso do *Pólo Cultural*.

De fato, a criação de maior fôlego empreendida durante a estadia de Reynaldo Jardim em Curitiba é o *Pólo Cultural*, justificado pela atualidade das discussões que estimulou, *design* gráfico arrojado e caráter intermidial das inserções dos artistas, estes, frequentemente convidados a atuar como editores dos cadernos.

O designativo do jornal é concebido segundo a crença de que Curitiba teria potencial para se firmar como um polo cultural brasileiro, visão previamente defendida no caderno *Anexo*, do Diário do Paraná, em fevereiro de 1978, com apoio da jornalista Marilú Silveira, que, assim como Jardim, trabalhava no veículo, e seria sua parceira na elaboração do *Pólo Cultural*. Ambos lançariam, nessa edição, as fundações de um novo suplemento de cultura, à vista de angariar apoio e financiamento para o projeto:

Não estamos pisando no terreno romântico das utopias. A proposta é fundamentalmente de ordem industrial e, portanto, econômica. A criação de matrizes modelares, de modelos próprios, cujo *know-how* seja nosso; o estabelecimento de múltiplos espaços abertos ao exercício e à expressão de ideias sonoras, plásticas, gráficas, visuais, cênicas, arquitetônicas, isto é, parques editoriais, fonográficos, laboratórios teatrais, praças cobertas, auditórios eletronicamente equipados; a ordenação de uma produtividade capaz de satisfazer não só o mercado consumidor local, mas quantitativa

e qualitativamente exportável; a conquista gradual e efetiva de um público potencialmente interessado (da classe universitária à operária) mas não participante, cuja mobilização está a exigir um trabalho de científica motivação através de eficiente campanha de penetração publicitária; enfim uma quantidade tal de iniciativas, cuja otimização total vai se tornando exaustiva, precisam ser tomadas, se efetivamente os poderes públicos e os empresários do Paraná estiverem mesmo dispostos a implantar em sua capital o Pólo Cultural brasileiro.⁷⁴

Além da manifestação de que os seus desejos não eram utópicos, e sim correspondiam ao cenário do momento, a defesa do projeto foi explicitada nas outras trinta páginas dessa edição do caderno *Anexo*, elaborada como uma vitrine daquilo que era produzido no Paraná, de reprodução de artigos, poesias e ilustrações de artistas locais, de forma a assegurar a argumentação dos jornalistas: haveria em Curitiba a capacidade de ser um polo cultural brasileiro.

Obtendo sucesso e apoio dos agentes culturais a partir desse caderno, em março de 1978 o jornal *Pólo Cultural* começou a circular, publicado semanalmente pelo Escritório de Promoção da Cultura Paranaense, de propriedade de Reynaldo Jardim.

No primeiro volume, definiu sua atuação como um veículo capaz de “dinamizar a vida comunitária de maneira a extrapolar nossas fronteiras estatais”⁷⁵ por meio da divulgação de assuntos artísticos, urbanísticos, literários, filosóficos e científicos. Logo nessa edição inaugural, *Pólo Cultural* aglutinou figuras de suma importância para o cenário cultural curitibano e demonstrou o caráter intermidial que assumiria. Na página 4, por exemplo, Paulo Leminski escreveu sobre “A inteligência provinciana”, com ilustração assinada por Solda – publicitário, artista e cartunista com

74 “Pólo Cultural”, caderno Anexo, *Diário do Paraná*, 6 fev. 1978.

75 Carta do Editor. *Pólo Cultural*, n. 1, 15 de março de 1978

quem colaborou amplamente. Nesse texto, Leminski lançou mão da autocrítica mordaz iniciada com a revista *Joaquim* para discutir o provincianismo da cidade, não poupando, inclusive, o seu antecessor polemista, Dalton Trevisan.

Trazendo antigos colaboradores do *Anexo*, o primeiro número incluiu crítica de arte por Adalice Araújo, uma matéria com o músico suíço Walter Semtack, na época em Curitiba para ministrar um curso no Centro de Criatividade, uma página dedicada à história do Paraná, comentários sobre lançamentos de livros e discos recentes e um capítulo do livro *Crítica da razão tupiniquim*, de Roberto Gomes, então professor universitário. Era a “geleia geral” da cultura, para usar um termo cunhado pelo Décio Pignatari e popularizado na música de Torquato Neto⁷⁶, mostrando a que veio.

Quanto ao formato do *Pólo Cultural*, se a produção pessoal de Reynaldo Jardim se alastrava para a poesia e artes gráficas, ambas as frentes estariam acentuadas no jornal, em particular na seção *Pólo/Inventiva*, dedicada à literatura.

A partir da 17ª edição da revista, o jornal começou a conceber números especiais, divididos em quatro temas de edições mensais: *Pólo Cultural/Arte*, dedicada aos espetáculos teatrais e exposições de artes plásticas, editada por nomes como Adalice Araújo, Marilú Silveira, Elizabeth Karam, entre outros; *Pólo Cultural/Espaço*, dedicado à arquitetura e urbanismo e sob coordenação do Instituto de Arquitetos do Brasil, seção Paraná; *Pólo Cultural/Grafia*, dedicado à fotografia e editado pelo fotógrafo João Urban; e *Pólo Cultural/Inventiva*, dedicada à invenção, aos textos e experimentos de vanguarda, frequentemente a cargo de Alice Ruiz e Paulo Leminski.

O *Pólo/Inventiva*, em especial, foi um local de grande experimentalismo literário, gráfico e visual. Misturava poesia concreta, marginal e letras de músicas populares às vezes em uma mesma página, como no exemplo da edição nº 21, de julho de 1978.

76 Ver VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Companhia das Letras, 2017, p. 303.

FIGURA 17

Pólo Cultural/Inventiva

Curitiba, n. 21, de julho de 1978.

Fonte: Arquivo de Key Imaguire.

Foto da autora.

Nessa página dupla, um artigo-poesia intitulado “O pensamento construtivo”, de Paulo Leminski, enquadra a extensão das laterais e sustenta em seu interior textos de diversos outros intelectuais. No texto, o poeta ensaia uma defesa das permeações do construtivismo nas criações brasileiras pré e pós-poesia concreta, tecendo, especialmente, aproximações entre a produção concreta e a marginal. Considerada fria e cerebral, a poesia concreta é, por vezes, vista como espécie de antítese da poesia marginal, ou pós-tropicália, que carrega em si “o sujo da vida” em oposição à limpeza vérbico-visual de seu antecessor literário.

Para Leminski, um escritor cujo processo de formação está intimamente ligado ao concretismo, a busca de um fio que conecte a corrente construtivista com as tendências dos anos 70 nas quais despontou, pode significar uma maneira de justificar o seu trânsito intelectual. Na teorização, tencionou relações de uma ordem construtiva naquelas figuras que admirou e representavam as inspirações de sua geração; viu na poesia moderna e antropófaga de Oswald de Andrade uma manifestação do cubismo por seus “cortes precisos” e “desenho quase industrial”; enquanto João Cabral de Melo Neto foi denominado “poeta-engenheiro”, por armar “quadras de rimas toantes”.

Essa tendência construtiva, segundo Leminski, chegaria às margens da Tropicália, que seria somente “aparentemente hostil a toda sorte de ordem”. Para o poeta, a aproximação dos movimentos aparecia nas letras de música de Gilberto Gil e Caetano Veloso, por seus conteúdos-estruturas e pelo mínimo da linguagem, em canções como “Bat Macumba” e “Irene”.

A diagramação dos textos dessa página dupla aparenta ter buscado a simbiose entre poesia e artes gráficas que demarcou a produção concreta brasileira (verbivocovisual), enquanto Leminski, ao criar um texto-defesa teórico-visual, tratou de lançar os créditos, mais uma vez, aos poetas concretos como aqueles que possibilitam a construção do “novo” no Brasil, em oposição à repetição do “já-feito”, como ele mesmo descreve. Ocupando lugar central na página, poesia e homenagem ao poeta Décio Pignatari – a quem sempre

mencionou em cartas como seu mentor-detrator, uma vez que ao longo de sua trajetória, Leminski gradualmente se afastou dos concretos em direção à poesia rápida e vulgar do seu tempo; no entanto, manteve a admiração pelas contribuições que lançaram às artes, de modo que é comum ver em textos reflexivos ou cartas de sua autoria, a permanência dessa estima:

[...] ou a gente incorpora as conquistas da p concreta (o q já está conquistado mas tem que entrar na corrente sanguínea da cultura) ou está condenado a repetir como no inferno de dante sempre o mesmo passado de novo: não tem volta atrás, irmão. sobretudo para nós... não podemos fingir q não sabemos q não vimos e não conhecemos... não temos álibi. estamos condenados a ir para frente a prosseguir e dar prosseguimento... o preço de olhar para trás é virar ferreira gular [...].⁷⁷

A *Pólo/Inventiva* publicava, também, alguns pôsteres de artistas colaboradores. Um exemplo é o assinado pelo espanhol Julio Plaza (1938-2003) – artista, professor e teórico da semiótica próximo aos poetas concretos –, à época editor da revista *Qorpo Estranho* ao lado de Régis Bonvicino, amigo de Leminski, com o qual se correspondia com frequência⁷⁸ e um ponto de contato importante do *Pólo Cultural* com o cenário paulistano. No pôster, publicado no jornal nº 12, de junho de 1978, reproduz-se gravura de Plaza na qual o Super-Homem aparece empunhando um móbile do artista Alexander Calder.

77 Paulo Leminski em carta para Régis Bonvicino, abril de 1978. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 67.

78 Régis Bonvivino será o organizador do livro epistolar *Envie o meu dicionário: cartas e alguma crítica*, de sua troca de cartas com Paulo Leminski, publicado pela primeira vez em 1992.

FIGURA 18

Pôster de Júlio Plaza

Pólo Cultural n. 12, junho de 1978

Fonte: Arquivo de Key Imaguire. Foto da autora.

O pôster acompanha ensaio de Leminski sobre o currículo de Plaza, apontado como “pensador não verbal” por construir uma obra calcada no estudo dos signos, dos ícones. A breve análise de sua trajetória é elaborada nos mesmos termos do exemplo anterior, como ensaio-poesia, da qual o trecho a seguir integra:

no pôster
superhomem portanto mobile de calder
que a polo cultural oferece hoje à parede dos
leitores
plaza inter/critica inter/penetra inter/preta
signos da cultura de massa
com signos da cultura de elite
o currículo de plaza aqui reproduzido
dá uma ideia
da amplitude de interesses
que seu trabalho abrange
plaza: sempre uma página além
vire a página⁷⁹

Outro artista colaborador e uma das figuras mais atuantes no grupo de Jardim-Leminski, é Luiz Rettamozo (1948), gaúcho natural de São Borja, radicado em Curitiba. Autodidata, começou a trabalhar em agências de publicidade aos vinte anos, quando se mudou para Porto Alegre, onde também frequentou cursos de arte no Ateliê Livre da Prefeitura. Por conta de seu envolvimento com o movimento estudantil e o recrudescimento da perseguição política a partir de 1968, mudou-se para Curitiba. Na capital paranaense, passou pelos mais importantes veículos de comunicação da época – cabe ressaltar que estes foram por muito tempo o meio de subsistência dessa geração –, mantendo paralelamente participação em exposições, em diversas edições do Salão de Arte Paranaense nos anos 1970, por exemplo, nos quais obteve, inclusive, premiações entre 1975 e 1978.

79 “Julio Plaza: um pensador não-verbal”. *Pólo Cultural* n. 12, junho de 1978. Curitiba, PR.

FIGURA 19
Lulz Rettamozo, *Ar Retta* (1981)

Envelope com três páginas em tamanho

A3, com impressos e poemas

Fonte: Arquivo da autora.

Foto da autora.

Nas propostas artísticas de Rettamozo, prevalece o “caráter processual e performativo” (REIS, 2010, p. 17), que encontra nas publicações um meio privilegiado de atuação, talvez por sua intimidade com o campo da comunicação e, certamente, pelo caráter intermidial que possuem. O artista transitou por diversas linguagens, frequentemente operando nas fronteiras entre performance, fotografia e poesia. Em publicações como *Ar/Reta* (edição do autor, *offset*, 1981) e *Fique doente, não ficção* (Edições Diário do Paraná, Ano XXII, *offset*, s/data), a performance do artista encontra mais do que um registro na fotografia, encontra nele o *locus* de acontecimento da obra, onde o seu corpo é tomado como instrumento para ações empreendidas visando a fotografia como fim.

No *Pólo Cultural* de setembro de 1978, Rettamozo publicou *Rettamorfose/Emoções geométricas*, da série “Cartões Postais”,

FIGURA 20
Lulz Rettamozo, *Ar Retta* (1981)

Envelope com três páginas em tamanho A3, com impressos e poemas.

Fonte: Arquivo da autora. Foto da autora.

foto-performance em que aparece encerrando, a si e à paisagem, dentro de um losango. Nesse trabalho, pode-se perceber que o modo de associação entre forma e conteúdo, este, de precisão sintática, remete à poesia concreta por ter no espaço o agente estrutural de suas relações, ainda que o artista trabalhe os preceitos concretos com franca liberdade, permanecendo certo caráter narrativo da estruturação. Nesse caso, cabe ressaltar que as foto-performances de Rettamozo são frequentemente compostas de sequências fotográficas com inserções escritas que possibilitam a construção de sentidos ou narrativas.

Assim como Plaza e Rettamozo, diversos artistas e poetas contribuíram para transformar as páginas do jornal em locais abertos às mais diversas manifestações artísticas. Como veículo independente, no entanto, o *Pólo Cultural* sobreviveria 34 números, veiculados em 1978 –, um número alto de edições para apenas um ano de atuação e o suficiente para solidificar um núcleo de trabalho coerente de artistas e intelectuais paranaenses, que proporia ações coletivamente em seguida, com a plena integração de Reynaldo Jardim ao cenário cultural curitibano.

A partir de 1980, grande parte dos agentes do *Pólo* colaboraria com outra publicação de caráter semelhante, o *Raposa Magazine*.

FIGURA 21

Luiz Retti, *Ar Retti* (1981)

Envelope com três páginas em tamanho A3,
com impressos e poemas.

Fonte: Arquivo da autora. Foto da autora.

FIGURA 22
Jornal Pólo Cultural, 21 set. 1978
Rettamorfose/Emoções geométricas. L. Rettamozo, Série Cartões Postais.
 Fonte: Arquivo de Key Imaguire. Foto da autora.

2.3.3

Raposa Magazine

Outro indício da circulação de informações, de como as publicações concentram redes de artistas e intelectuais, é o *Raposa Magazine*, um jornal mensal de ideias, cultura e humor, editado pela Fundação Cultural de Curitiba entre finais de 1980 a 1982, aberto a colaboradores do todo o Brasil. Com direção de arte do paranaense Oswaldo Miranda (Miran) e editoração do capixaba Rubinho Gomes, logo nos primeiros números quebrou o “tabu que estabeleceu como consenso para a maioria da *intelligentsia* nacional ser impossível uma produção independente conviver com um organismo oficial”, segundo colocação do próprio editor⁸⁰.

Antes de se tornar um jornal, o *Raposa* já existia como um suplemento do Diário do Paraná editado por Miran, encartado semanalmente desde 1976, com o qual o *designer* ganhou uma série de prêmios nacionais e internacionais, pela programação visual de suas páginas. Contudo, por motivos financeiros do veículo, foi obrigado a interromper as atividades em 1978, sendo renovado alguns anos depois pela Fundação Cultural de Curitiba, tomando o lugar da revista da Fundação.

Na condição própria de um jornal, contou com a colaboração das mesmas figuras do cenário curitibano participantes do *Pólo Cultural* e fortaleceu a sua rede para outros estados, incluindo matérias do escritor gaúcho Luis Fernando Veríssimo, do cartunista carioca Jaguar e do crítico carioca Nelson Motta, para citar apenas alguns.

Pelo interesse em expandir as fronteiras, mas mantendo patrocínio da Fundação Cultural de Curitiba, após estrear com o número zero, recebeu uma remessa de críticas nada gentis, cujas argumentações giravam em torno da falta de conexão do jornal com as raízes curitibanas e, ainda, devido a ser escrito, majoritariamente, por nomes ligados à publicidade, como Solda, Leminski, Miran, Ernani Buchman.

80 *Raposa Magazine*, edição n. 1, Curitiba, maio de 1981.

Revoltados com a má recepção dos colegas jornalistas, a segunda edição do Raposa (a número um) trouxe alguns esclarecimentos e defesas por parte de seus colunistas. Eles argumentavam que a ótica regionalista era limitadora, cerceadora da circulação de suas propostas e que haveria somente um interesse na seleção daquilo que seria publicado: a qualidade. Sendo um jornal de humor, não abriu mão da ironia para alfinetar aqueles que os criticaram, a exemplo do trecho de Leminski trazido abaixo, no qual atribui os comentários a um chauvinismo de origem paranista descabido, oposto à realidade da cidade, alegando que as figuras mais ativas do cenário cultural daquele momento não nasceram necessariamente na cidade.

Aberta a temporada de caça à raposa. Foi só a bichinha por a cabeça fora da toca, num número zero, para toda sorte de predadores caírem matando em cima dela, uns com o estilingue da má vontade, outros com os tomates e ovos podres que Curitiba reserva para seus filhos que fazem alguma coisa. As partes vulneráveis e discutíveis da “Raposa” zero (quem não as tem?) foram ótima oportunidade para alguns predadores (os que não fazem e só esperam quem faça, pra pixar) botarem pra fora, por escrito ou de boca, algumas substâncias estranhas. A mais estranha de todas: um certo chovinismo patriótico paranista, latente nas pregas do inconsciente de alguns grupos locais. Esse chovinismo é a nossa Lei dos Estrangeiros, não escrita. Ela se formula assim: que é de fora, FORA!

Heóico Reynaldo Jardim que o sofreu na pele e nas barbas, em todos estes anos, quando tentou (e conseguiu) realizar o melhor jornalismo cultural que Curitiba já teve nesta segunda metade do século (vide “Anexo”, vide “Pólo Cultural”: Décio Pignatari chegou a dizer que não tinha nada igual no planeta ao “Pólo Cultural-Inventiva”, que Jardim editou de próprio bolso, em 78). Mas as manifestações desse chovinismo patrioteiro municipal morrem de ridículo quando a gente constata a origem alienígena de

grande parte dos elementos mais ativos e válidos da nossa população criativa e pensante de Curitiba.

Independentemente das críticas, o jornal seguiria a sua trajetória, contornando as más impressões iniciais com números de conteúdos bem-humorados e programação visual refinadas. Sem demora, definiram que toda edição viria acompanhada de um suplemento encartado com temáticas diversas. Em alguns números, apostaram no suplemento *Chulé*, dedicado ao futebol, cujo *slogan* era “Para quem arregança as meias em vez das mangas”; em outros no *Photoshot/Fotoxote*, dedicado à fotografia. No entanto, o que parece mais incomum para o período é o *Batom*, “o jornal da mulher que pinta e aborda”.

O *Batom* colocava-se como um suplemento dedicado inteiramente à produção de mulheres e que, com recorrência, lidava com as lutas feministas, da inserção ao mercado de trabalho às liberdades individuais. Havia colaboração frequente de Alice Ruiz, sempre descrita como “curitibana, poeta, feminista” e apresentada como precursora do feminismo em Curitiba. De fato, Ruiz publicou diversos artigos na imprensa nos quais ela assume posições em defesa da mulher ainda nos anos 1970 – algo até hoje marcante em sua trajetória, talvez pelo fato de necessitar decretar a independência constante do ex-marido, Paulo Leminski. De todo modo, naquele período, os dois eram considerados o casal mais ativo da cultura paranaense, colaborando em diversas revistas culturais, obras de traduções e poesias.

Mas salvo por vezes ainda ser reconhecida como a esposa do escritor, Ruiz escreveu diversos livros de poesias, sendo o célebre *Navalhana* o primeiro a ser publicado, em 1980. Seus poemas ocuparam revistas de todo o Brasil ainda na década de 1970, como na *Código* (Bahia), editada por Erthos Albino de Souza e Atonio Risério e *Muda* (São Paulo), editada por Régis Bonvicino. No *Raposa*, Ruiz produziu algumas das mais politicamente engajadas páginas do jornal. Em uma delas, um ensaio-poesia é entrecortado pelo seu título, “Eu gostaria de nunca ter pensado essas coisas”, e a autora questiona uma série de tabus utilizando a primeira pessoa: o orgasmo feminino, a exploração do

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

quando eu vejo como a mulher se sente bem enquanto linda e seu sorriso fêmea plena apenas significa que ela é só isso e essa plenitude não passa de acúmulo de carências porque ela foi ensinada a ser romântica e vai ter que descobrir que não é bem assim porque na realidade todos os homens vão direto ao assunto e seu romantismo divaga enquanto ela finge que goza porque ela pode e ele não então talvez ela nunca tenha chegado lá porque não precisou ter imaginação e não devia ter iniciativa e muito menos dar provas se bem que sua sexualidade é tudo que resta de sua figura que desaparece sem deixar marcas

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

porque ninguém me pediu para pensar muito pelo contrário seria muito bem recebida se não causasse o incomodo à pessoas que não estão acostumadas com semelhante aberração e até nisso tenho pensado contra tudo e contra todos e pior que isso contra todas que me acusam de botar formiga no seu pudim porque é melhor deixar assim que a mão de obra que eu proponho é uma sacanagem para com as minhas iguais que não querem enxergar que de igual nós só temos o destino que nenhuma de nós escolheu

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

porque meus amigos e minhas amigas me acham uma chata de tanto que eu falo a respeito mas é impossível chegar a certas conclusões depois de péssimas descobertas e continuar fingindo que está ótimo que não é nada disso sabendo que é isso mesmo e que vai ter que mudar porque quando a gente percebe que existe um desequilíbrio onde todos saem prejudicados e que você mesma sai mais prejudicada do que todo mundo e que metade da humanidade com a qual você tem todas as correspondências e características ficou de molho você não consegue falar de outra coisa até que tudo mude

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

que todas as pessoas que não pensaram se dão muito melhor que eu se bem que pra mim elas se dão muito mal mas no dia a dia não notam e nem desconfiam que seus problemas pertencem no gênero e não a elas enquanto indivíduos

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

quando eu falo com as velhas e sábias mulheres que tudo que sabem aprenderam vivendo e sua sabedoria é maior que a de muitos homens só que pra elas não adianta mais nada porque já viveram tudo e não tem mais tempo para aplicar o que sabem mesmo porque ninguém está interessado que não se leva a sério repertório adquirido na experiência de uma mulher que além do mais é velha e feia

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

que não adianta nada descobrir o que está errado e não ter os meios para consertar e saber que isso vai levar anos para acontecer e não vai ser conosco e talvez nem com nossas filhas e a gente está mesmo sozinha que não dá pra brigar com uma sociedade inteira com todos os meios de comunicação então a gente manera e não faz nem um pouco o que devia

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

porque enquanto você acusa a exploração deixa clara a condição de explorado e no nosso caso é tão bem disfarçado que se ninguém falasse ninguém notava e ninguém está afim de reconhecer uma inferioridade que pode passar por invisível então vem aquele argumento que se a gente se deixou explorar tanto sinal que a gente era mesmo inferior e a gente acaba de perder até a artificial superioridade biológica que é besteira porque parir não tem nada demais e se nos disseram outra coisa foi só para nos castrarem em tudo o mais

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

que a gente desconfia que as escolas são uma chatice e trabalhar é pior ainda porisso que os homens estão tirando o corpo fora e bem agora a gente quer entrar na roda só para ver como é que fica mas não tem outro jeito e nós temos que ir por aí mesmo que é o único caminho fazer o que eles fizeram e como eles estão voltando continuamos um passo atrás

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

mas afinal se alguém não tivesse pensado eu jamais teria sabido e se eu não soubesse você não saberia e se você não soubesse ninguém pensaria nisso que todo mundo tem mais em que pensar

ALICE RUIZ

FIGURA 24 [página anterior]
“Eu gostaria de nunca ter pensado essas coisas”

Texto de Alice Ruiz para *Raposa Magazine*, n. 1,
Curitiba, maio de 1981.

Fonte: Arquivo Key Imaguire. Foto da autora.

trabalho doméstico das mulheres, a dificuldade de reconhecimento da potencialidade intelectual das mulheres.

Em outra edição, um retrato fotográfico de Alice Ruiz – no qual ela aparece nua –, repleto de contraste de luz e delicadeza, é abraçado por um poema que circunda o perímetro de sua barriga, já em estágio avançado da gravidez. Em oposição ao encantamento da imagem quase mitificada de mulher grávida, reforçado pela nitidez de um tratamento fotográfico escultural do corpo, as frases que a entrecortam denunciam a violência sofrida cotidianamente e, igualmente, aparentam ser um prenúncio do que viverá a filha que carrega em seu útero: “O que no homem é estilo, nela é relaxo”; “Domingo, dia do Senhor, não descansa”; “A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura”; “Produce pouco porque já reproduz e isso lhe basta”; “No dicionário figura como a fêmea do homem”; “PRECISA-SE: TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE SISTEMAS, ENGENHEIROS, ETC, COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA RECEPCIONISTA COM ÓTIMA APARÊNCIA”.

A pesquisadora Talita Trizoli ressalta, em suas investigações sobre a produção feminista brasileira dos anos 1970, que havia uma atmosfera de certo temor ou mesmo de abnegação por parte de algumas artistas de serem tachadas de feministas, por receio de serem reduzidas a panfletárias ou mesmo de estarem associadas às interpretações superficiais do feminismo que na época aqui chegaram.

No Brasil, tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país.⁸¹

81 TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater*: por uma crítica feminista da arte brasileira. São Paulo, PGEHA, USP, 2011, p. 33.

Nesse sentido, o conteúdo francamente emancipador feminino de Ruiz é de embate evidente com as próprias brincadeiras da revista ou ensaios de outras colunistas, a exemplo do primeiro *slogan* veiculado no suplemento: “feminista, mas de batom” – que firmava uma distinção entre um feminismo de mulheres “femininas” e outro de “mulheres-masculinas”. Essa distorção do termo, que separa o feminismo em aquele aceitável e aquele indesejável, está presente no artigo principal desta primeira edição, assinado por Maria Olívia Chagas⁸². Nele, a autora faz a distinção entre um feminismo de mulheres que buscam os seus direitos, um maior respeito e igualdade sem a necessidade de deixar o lado feminino, e aquele feminismo das lésbicas, que “não querem ser mulheres” – qualificação que hoje entende-se como plenamente fora de lugar por misturar identificação de gênero e sexualidade.

No entanto, apesar dos deslizes, cabe ressaltar a investida de Olívia Chagas em defesa do termo “feminismo” contra o preconceito que se consolidava, vinculando-o à misandria, ou seja, ao ódio aos homens. A argumentação de sua defesa centrava-se, especialmente, na importância de discutir-se o termo em vista de assuntos como a inserção das mulheres no mercado de trabalho e as desigualdades salariais:

Onde a industrialização ofereceu mais empregos que não exigiam qualificação profissional, a limpeza das ruas passou a ser feita por mulheres. Muitos outros exemplos, como esses, demonstram que as profissões “eminente­mente femininas” têm apenas uma coisa em comum: são mal remuneradas. Questionar essas “verdades” não implica em deixar de ser mulher, assim como ser feminina não implica em abdicar à crítica das injustiças da sociedade patriarcal. Não gostar de receber um salário menor que o do homem, por

82 Maria Olívia Chagas, “Feminista, mas com batom”. *Raposa Magazine*, n. 1. Curitiba, maio de 1981.

Batom

as vezes
vem a certeza
a vida agora
já foi vivida
era uma vez
uma menina
descobrimo a rotina

humilde
para ser uma
úmida
para ser duas
única
para ser muitas

gotas
caem em golpes
a terra sorve
em grandes goles
chuva
que a pele não enxuga
lágrima
a caminho de uma ruga

água viva
água vulva

alma de papoula
lágrimas
para as cebolas
dez dedos de fada
caralho
de novo cheirando a alho

não vá fazer
besteira
cachorro
que cheira
cada pé que acha
procurando
quem o queira

sou uma moça polida
levando
uma vida lascada
cada instante
pinta um grilo
por cima
da minha sacada

trabalho igual, não significa não gostar de homem, ou fazer guerra entre os sexos. Não querer ser o animalzinho de estimação ou objeto de prazer, sem direito a prazer igual, não obriga ninguém a tratar os homens como inimigos.⁸³

Os suplementos seguintes de *Batom* seriam editados por Ruiz e teriam um ardor crítico mais elevado. Trariam, também, páginas dedicadas a obras de artistas mulheres, a exemplo da nipo-americana Yoko Ono. Esta matéria é, também, outro indício do trânsito de informações de vanguarda. Escrita por Régis Bonvicino, discorre a respeito da tradução de *Grapefruit*, livro de instruções lançado por Ono pela primeira vez em Tóquio, no ano de 1964, em edição bilíngue japonês/inglês. O livro estava, à época, sendo traduzido em parte para o português por Bonvicino, em parceria com Mônica Costa e com projeto gráfico dos artistas Julio Plaza e Regina Silveira.

Na matéria, Bonvicino traduz quatro “peças” de Yoko Ono, descreve as subdivisões que compõem o livro, juntamente com uma breve defesa da importância da obra da artista, que por toda a carreira negou-se a materializar a sua obra, apresentando-a como linguagem concisa, por meio de palavras – instruções – que sugerem ações mentais ou físicas.

Em outro caderno, mais um exemplo de como as revistas alternativas eram tidas como locais de troca de informações entre artistas se dá na matéria intitulada “Xerox Action”, na qual a redação da revista discorre sobre o uso da xerografia como novo meio possível para pesquisas artísticas, a partir do material de título homônimo enviado por Hudinilson Jr., artista paulistano precursor no uso da máquina. Na revista, são exibidas apenas partes do “volumoso material” enviado por Hudinilson (que submeteu também imagens das ações do 3NÓS3), no caso, as fotocópias ampliadas do seu próprio corpo debruçado sobre o equipamento, entendido pelo artista como co-autor da obra, de acordo com o trecho do texto.

83 Ibidem.

FIGURA 26
"IOKO"

Raposa Magazine, n. 3. Curitiba,
setembro 1981.
Fonte: Arquivo Key Imaguire.
Foto da autora.

XEROX ACTION

Existem muitos artistas brasileiros envolvidos hoje com a xerografia, pesquisando as possibilidades de expressão em xerox e burlando sua linguagem. Dentre esses destacam-se Wesley Duke Lee, Julio Plaza, Aguillar, Alex Fleming, Leon Ferrari e Hudinilson Jr., que enviou volumoso material sobre o assunto para a Raposa.

As variações e os estilos dessa forma de expressão artística foram aparecendo nos últimos anos e, a cada exposição se evidenciou um aprimoramento muito rápido da prática de fazer. O xerox é definido por esses artistas como uma possibilidade a mais para a criatividade.

Xerox Action é o trabalho enviado por Hudinilson Jr.. Consiste no corpo do artista xerocado. Como ele define: "utilizar o corpo como matriz, a partir da criação de uma relação especial de trabalhar no contato físico entre a idéia e o processo mecânico; debruçando-me e deitando-me por inteiro sobre o visor da

Xerox, compondo assim formas/texturas.

O Xerox recia o corpo de maneira própria, destruindo detalhes e valorizando outros, resultando imagens que se aproximam da abstração, num exercício de leitura/visão.

A experimentação contínua dos valores oferecidos pelo processo xerográfico definem os valores individuais de cada proposta. Entender os limites impostos pela máquina e ampliar seus recursos dominando esses limites, invertendo as relações, fazendo com que a máquina seja veículo e co-autora desse trabalho.

Xerox Action termina com o seguinte texto do autor: "Detalhe do detalhe / exercício de me ver / narcisse".

Hudinilson também enviou os trabalhos "Ensacamento - Intersessão", e também a produção desenvolvida pelo grupo 3Nós, além de farto material sobre a xerografia em São Paulo.

FIGURA 27 [página anterior]
"Xerox Action"

Raposa Magazine, n. 3. Curitiba, setembro 1981.
 Fonte: Arquivo Key Imaguire. Foto da autora.

FIGURA 28
"Como o diabo gosta"

Raposa Magazine, n. 3, Curitiba, setembro de 1981.
 Disponível em: <<http://mirandesign.blogspot.com.br/>>.
 Acesso em 4 ago. 2017.

Contudo, mesmo conformando-se em um veículo que englobou humor, discussões artísticas, políticas e comportamentais de

uma geração, a importância do *Raposa* parece ser lembrada primordialmente como uma plataforma de experiências gráficas de vanguarda, graças às criações de Oswaldo Miranda (Miran), idealizador do suplemento e até hoje uma referência de grande destaque do design paranaense.

As experimentações artísticas e poéticas realizadas anteriormente por jornais como *Pólo Cultural*, ganharam outra potência com o refinado trabalho gráfico de Miran. Cabe ressaltar, ainda, que o *Raposa* não somente se tornou um meio de criação para o *designer*, mas uma pioneira em trazer o melhor do *design* mundial para o Brasil numa época em que as publicações importadas eram raras – feito que Miran levaria adiante na revista *Gráfica*, criada por ele em 1983.

Não à toa, toda a edição de número três é dedicada à obra de Herb Lubalin, considerado o pai da tipografia moderna, falecido naquele ano de 1981. Lubalin, além de ser inspiração fundamental de Miran, foi o responsável por levar a sua obra para os Estados Unidos, onde as páginas do *Raposa* ganharam diversos prêmios pela programação e tipografia arrojadas.

RAPOSA

HUMOR *Magazine* RUMOR

CURITIBA/MAR. ABR. Nº 6 50,00 1982

OS JOGOS
QUE ESTE
ANO DEVE-
MESTAR M
AISEMMO
DA EM NO
SSAS PRA
IAS ELEGA
NTES SAO:
O JOGO DA
S DAMAS,
O XADREZ,
O JOGO DO
BICHO, OS

DADOS, E
O JOGO DE
AREIA NA
CARA. DE
TODOS, O
MAIS INTE
RESSANTE
É, SEM DÚ
VIDA, ESTE
ÚLTIMO, P
OR SER MU
ITO MOVIM
ENTADO E
DIVERTIDO.

FIGURA 29

Capa do *Raposa Magazine*, edição n. 6

Curitiba, março/abril de 1982.

Disponível em: <<http://mirandesign.blogspot.com.br/>>.

Acesso em 4 ago. 2017.

2.4

As renovações urbanas e a formação das instituições artísticas

Uma especificidade do cenário curitibano dos anos 1970-80 é o considerável número de atividades que tomam parte do contexto urbano, com múltiplas manifestações artísticas e intenso fluxo de participação. Dentre essas atividades, é possível elencar como exemplares as realizadas em diferentes edições dos *Encontros de Arte Moderna*, como o “Sábado da Criação” (1971), *happening* organizado por Frederico Moraes com os alunos da Embap na estação rododiferroviária da cidade, então em processo de construção; e “Homenagem a Duchamp” (1974), das irmãs Josely Carvalho e Joci de Oliveira, que consistiu em uma peça musical realizada durante quase nove horas seguidas, ao longo do centro da cidade. Do mesmo modo, o *Praça da Arte* (1977), o *ARTSHOW* (1978), o *Sensibilizar* (1981-1987), organizados por Sergio Moura em colaboração com outros artistas.

A quantidade de propostas experimentais efêmeras e abertas à criatividade daqueles que transitam pelos espaços públicos é contrastante com o caso Porto Alegre, cuja movimentação artística transcorreu em sua maioria dentro dos ateliês dos artistas e em instituições formais, sejam estas integrantes do circuito oficial de arte (salões, museus), ou “alternativos”, como no *Espaço N.O.* (1979-1982), uma associação cultural gerida por artistas.

Esse fenômeno curitibano de ocupação urbana surpreende por ter ocorrido durante o período ditatorial militar, no qual o cerceamento dos contatos entre pessoas era premente, em especial no caso da militância estudantil (concentrada nos *Encontros de Arte Moderna*), profundamente desmobilizada durante o regime. Deve-se ter em mente, ainda, que essa geração de artistas era em geral muito jovem, de classe média, estudantil, que flertava ou pertencia ao cenário contracultural, usava cabelos grandes, roupas importadas da cultura *hippie* e substâncias ilícitas – um perfil característico de suspeição à época. Ademais, se andar em grupos de mais de quatro pessoas era proibido na época, como então foi possível criar um ambiente propício para tantas manifestações públicas?

Sem pretender conceber uma razão totalizante e compreendendo as distinções das narrativas da ditadura militar dentro de cada Estado – apesar de haver certo grau de correspondência entre os tipos de forças repressoras atuantes no Brasil –, especulam-se alguns fatores que podem ter contribuído para essa efervescência em Curitiba.

Em primeiro lugar, era um momento de transformação urbana a qual Curitiba estava submetida, devido à explosão demográfica emergente a partir dos anos 1960, que a separava, velozmente, de sua simbiose com o entorno rural. O processo de industrialização, ao lado da dilatação da cidade, ainda mais evidentes na década seguinte, geraria a necessidade de reestruturação urbanística para responder às novas demandas de um surto desenvolvimentista. De acordo com o pesquisador Newton Goto, é nesse momento que Curitiba começa a deixar o caráter de província, de ser uma “modesta” capital, para se tornar o quarto maior PIB (Produto Interno Bruto) entre as cidades brasileiras e um centro modernizado.

Nos anos 70, além da implantação de uma reformulação urbanística na cidade, iniciou-se novo processo de industrialização com a implantação da Cidade Industrial de Curitiba, que passou a sediar outros empreendimentos nacionais e multinacionais, inclusive do setor automotivo, perfil produtivo que foi expandido e ainda mais internacionalizado a partir dos anos 90 junto à região metropolitana. Se durante o período colonial, desde sua fundação em 1693, a cidade era vista como uma das vilas “mais modestas” do Brasil, como afirmou o naturalista francês Saint Hillaire quando de sua passagem por Curitiba em 1820, menos de dois séculos depois a cidade tornou-se o 4º maior PIB entre as cidades brasileiras, sendo a 8ª cidade mais populosa e a 9ª região metropolitana mais populosa (GOTO, 2014).

Com o rápido crescimento, o estado do Paraná realizou um concurso público para o novo planejamento urbano da cidade, conquistado pelas empresas paulistas Serete Engenharia S.A. e Jorge Wilhelm Arquitetos Associados, em 1964. Esse novo Plano Diretor incorporou os resultados de debates públicos realizados com a população e as opiniões de um conjunto de especialistas curitibanos conhecido como “Grupo de Acompanhamento Local”.⁸⁴

O novo Plano Diretor, apesar de ter o texto final concebido durante a gestão de Ivo Arzua, em 1966, seria somente executado de forma ampla no início dos anos 1970, com a nomeação do prefeito biônico Jaime Lerner, então filiado à Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Lerner possuía um perfil técnico estimulado pelos militares e, talvez por isso, tenha conseguido a força para efetivar boa parte desse planejamento (bastante progressista para o período, cabe ressaltar): era arquiteto, urbanista e um dos fundadores do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), órgão de grande importância para a cidade.

Sendo um profissional cuja formação remete ao urbanismo, fator sobressaliente em seus 40 anos ligados à política, e pela visão singular do projeto criado com caráter coletivo, a sua primeira gestão ficou marcada pelo olhar humanista, no sentido de melhorias de infraestrutura, transporte e de qualidade de vida em uma mesma medida.

O novo Plano Diretor parecia avesso ao projeto-síntese da modernidade brasileira, a cidade de Brasília, construída sob a lógica de setores e, na medida “comum aos projetos modernos”, sob a “assunção do automóvel como figura usual na vida cotidiana e urbana, de modo que à cidade não cabe negá-lo, mas sim também abrigá-lo” (VIANNA, 2011, p. 81).

Em contraste com tal visão, a Curitiba moderna foi edificada sob ordens como: a caracterização de áreas de uso preferencial ou

84 Todas as referências sobre o Plano Diretor estão disponíveis no *site* do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC): <www.ippuc.org.br>

exclusivo de pedestres, a extensão das áreas verdes, com a construção de parques e praças, a preservação histórico-cultural. Ou seja, aspectos que a destacam, ainda hoje, como pioneira de um pensamento urbano de maior sustentabilidade.

Esse pioneirismo se deu, por exemplo, com a implementação da primeira rua fechada para pedestres construída no país, em 1972, a XV de Novembro (também chamada de Rua das Flores), de posição nevrálgica na cidade, atravessando quinze ruas em pleno centro comercial. Dois anos depois, com a criação de um modelo de transporte coletivo inédito, o BRT (Bus Rapid Transit), pensado para ser tão eficiente quanto o metrô, mas usando a sua estrutura em terra, com canaletas de via expressa exclusivas para ônibus. Ainda, para estimular a população a andar de transporte público em detrimento do carro, foi estipulado que os passageiros podiam mudar de ônibus sem a necessidade de pagar outra passagem. Futuramente exportado, esse modelo foi concebido e executado pela primeira vez na capital paranaense para modernizar o sistema de trânsito dando conta do crescimento urbano acelerado.

Ambas as ações supracitadas são consideradas modelos por privilegiarem o uso público da cidade e vieram acompanhadas de medidas político-administrativas que compreenderam uma diversificada gama de serviços e obras de reurbanização, como a criação de avenidas, praças, edificações.

Além disso, em torno de 1962/3, surgiu o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (CAUUFPR) que, de acordo com o histórico da faculdade, cumpriu o papel duplo de capacitar profissionais para auxiliar no processo de desenvolvimento urbano e criar uma nova linguagem para estruturação física e espacial da sociedade, à época sobre os preceitos do modernismo.⁸⁵ Com a ausência de profissionais graduados na área em Curitiba, o curso foi

85 Apresentação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.cau.ufpr.br>>. Acesso em 11 ago. 2017.

composto de um corpo docente oriundo de outras capitais do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre.⁸⁶

Até 1962 havia menos arquitetos que os dedos de uma mão trabalhando no Paraná. Antes disso eram desenhistas e engenheiros que projetavam os edifícios e as cidades. Raramente e quando possível contratavam-se profissionais de outros estados e países, como foram os casos do engenheiro Prestes Maia ou do arquiteto francês Alfredo Agache. Foi também essa a origem de alguns edifícios projetados por Vilanova Artigas em Londrina e Curitiba. Ou ainda, das obras comemorativas ao centenário de emancipação política do Paraná, destacando-se o projeto do Centro Cívico de Curitiba coordenado por David Xavier Azambuja. Tanto Artigas quanto Azambuja eram curitibanos que migraram para estudar arquitetura em São Paulo e Rio de Janeiro e, por lá ficaram.⁸⁷

Tais fatores contribuíram para lançar a cidade como espécie de modelo no país, assim considerada, principalmente, pelas inovações de mobilidade, ao prever avanços simples que funcionariam a médio prazo⁸⁸. Na mesma medida, contribuíram para uma visão positiva do governo militar, o qual necessitava firmar apoio popular, caso bem-sucedido com Jaime Lerner, cuja imagem acabou por se fundir com a da cidade e a quem, não raro, creditam a autoria isolada do projeto urbanístico de 1966.

86 Key Imaguire, em depoimento. Disponível em: <<https://keyimaguirejunior.wordpress.com/2017/11/24/a-era-dos-aprontos/>>. Acesso em 24 nov. 2017.

87 Apresentação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.cau.ufpr.br>>. Acesso em 11 ago. 2017.

88 Com o inchaço da cidade, hoje talvez quatro vezes maior, o modelo de transporte já deixa a desejar.

Apesar disso, as transformações urbanas parecem de fato ter instaurado uma nova maneira de pensar a cidade, que ambicionava, agora, se tornar um dos grandes centros do país. Para esse fim, acompanharam as obras de infraestrutura a fundação de órgãos e instituições de cultura que animavam Curitiba assinalando-a como um pólo cultural, entre os quais a Fundação Cultural de Curitiba, instituída em 1973, cujos objetivos básicos eram, segundo Adalice Araújo (ARAÚJO, 2006, p. 129):

(...) animação da cidade, descentralização da cultura (bairros e periferia), estímulo ao desenvolvimento das artes e criatividade – que têm no Centro de Criatividade e no Museu Guido Viaro seus pólos mais importantes –, estímulo a cultura popular, Pesquisa e Arquivo Histórico da Cidade de Curitiba.

Anteriormente, ainda, marcava o cenário artístico o lançamento do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em 1970, fundado por seu primeiro diretor, o artista Fernando Velloso e “destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense, além de estimular e amparar a criação artística contemporânea”⁸⁹, segundo o seu estatuto. A ideia da formação de um museu de arte contemporânea partiu de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com quem Velloso travou contato um ano antes no IV Colóquio de Museus de Arte do Brasil, realizado em Curitiba (VAZ, 2015: 141). Recorreu-se a esta nomenclatura por já ter sido registrado Museu de Arte do Paraná, conforme citação de Velloso:

Eu não usei este nome, Museu de Arte do Paraná, porque já era um nome como ainda é até hoje, uma sociedade civil que não se extinguiu, este

89 Documento encontrado no arquivo do MAC-PR.

nome pertencia a esta sociedade civil, estava registrada por ela. E então eu precisava arranjar um outro nome, então me pareceu, com este contato com Walter Zanini que o Museu de Arte Contemporânea seria um nome adequado, uma vez que toda a arte paranaense basicamente era uma arte do nosso século, e mesmo que não era estava vinculada porque tinha sido caudatário deste movimento contemporâneo.⁹⁰

Assim como o MAC USP dirigido por Walter Zanini – intelectual próximo da geração de Adalice Araújo e Fernando Velloso, que “pretendia ver seu país em diálogo próximo com o mundo, deixando para trás o isolamento” (FREIRE, 2013, p. 9) –, o MAC-PR seria um local aberto às propostas experimentais, funcionando como laboratório para artistas.

Vale ressaltar que a criação desse Museu só foi possível como reflexo da atuação de novos nomes no cenário das políticas públicas, como o do próprio Velloso, visto como “grande incentivador da arte contemporânea, que nunca mediu esforços para que as vanguardas tivessem a oportunidade de mostrar seus trabalhos”.⁹¹ Acolheria, logo em 1972, exposições, palestras e ações radicais dos *Encontros de Arte Moderna*, a exemplo do projeto apresentado pelo crítico de arte Frederico Morais e um grupo de artistas composto por Artur Barrio, João Moderno e Valkyria Proença. Entre as proposições do grupo, estavam as obras “Situações Mínimas”, de Barrio, cujo caráter de choque era assumido ao amarrar um gato próximo a diversos peixes mortos espalhados ao chão; e “Ambiente Porcoral”, de João Moderno, que transformou o museu num verdadeiro chiqueiro. Ambas as ações buscavam dessacralizar o espaço museológico, mas

90 Entrevista encontrada no arquivo MAC-PR, com datação de 1988.

91 BINI, Fernando. Texto do *flyer* da exposição “Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná”, realizada no MAC-PR em 2011.

também criar “situações viscerais que realmente chocassem a pele das pessoas”⁹², violentando a comodidade, como defende o próprio Federico Moraes, em reportagem escrita por Adalice Araújo, publicada no *Diário do Paraná*.

Apesar das ações remontarem outras então já referenciais da arte povera, em particular “Sem título (12 cavalos)”, realizada pelo artista grego-italiano Jannis Kounellis em 1969, na qual dispôs 12 cavalos em uma galeria, embaçando os limites entre espaço ficcional da arte e aquele real cotidiano, o público curitibano, incluindo os alunos da EMBAP, desaprovou veementemente as proposições dos artistas. Em uma análise breve aos depoimentos presentes na matéria da Adalice Araújo, o público parecia menos chocado e mais decepcionado com as ações, definidas por um dos entrevistados como um “agredir por agredir”.⁹³

Mas o que surpreende nessa situação não é a desaprovação geral do público, mas o depoimento do próprio diretor do museu, Fernando Velloso, cujo empenho em construir uma instituição capaz de abarcar a arte recente se deu à custa dos próprios artistas e funcionários, que realizaram as obras de acabamento e pintura do local (VAZ, 2015, p. 142).

O próprio nome experiência já torna válido tudo o que se faça em arte acobertado por este tipo. O que se fez hoje no Museu foi realmente uma experiência. O Museu simplesmente assistiu e testemunhou. O Museu não é contra nem a favor a nenhuma manifestação de arte. Ele registra / é um verdadeiro computador dos acontecimentos artísticos. Deve ter um olhar realmente desapassionado / sem nenhum *parti-pris*, sem qualquer posição tomada aprioristicamente. De modo que acho positivo – muito embora os jovens, como é comum

92 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago.1972.

93 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

acontecer exagerem nas coisas que propõem exatamente com intuito de chamar atenção para determinados problemas. Devemos continuar e permitir que sejam feitas tais experiências porque a arte sempre caminhou e caminhará neste ritmo. Nesta eterna cicloide a arte só evolui através do impacto causado pela vanguarda de todos os tempos, que arrasta para frente e impede e contrabalança a retransa permanente dos reacionários e conformados que infelizmente constituem grande parte da sociedade.⁹⁴

Ou seja, no lugar de sentir-se pessoalmente ofendido, considerando a relação imbricada com a construção da instituição, Velloso defendeu a autonomia dos artistas e, sobretudo, a isenção do Museu de julgamentos, reforçando novamente a proximidade com a tônica do MAC USP de Zanini, cujo programa institucional não era somente voltado às exposições ou às obras de arte, mas aos artistas (FREIRE, 2013, p. 31).

Resumidamente, o MAC-PR, que carrega em sua nomenclatura a conexão com o presente e o desejo de atualização, emerge como novo estímulo para os artistas locais ingressarem no sistema oficial de legitimação com suas produções. Isso se evidenciaria, em seguida, com a acolhida do já histórico Salão Paranaense, que ganharia maior repercussão pela conjuntura das ações do museu e dos *Encontros de Arte Moderna*, responsáveis por fomentar o diálogo com o cenário artístico nacional, colocando Curitiba no mapa.

Do mesmo modo, outros projetos concebidos entre os anos 1960 e 1970 ajudariam a criar esse fenômeno de renovação da cidade e, portanto, merecem citação, como a construção do Teatro Guaíra, de arquitetura modernista, em 1975; o Teatro Paiol, teatro de arena restaurado em 1971 e central para a recepção dos grandes eventos da cidade; o início da construção do Instituto de Educação, em 1967, de

94 Ibidem.

autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, que hoje abriga o museu que lhe empresta o nome (MON); o desenvolvimento da Feira de Artes e Artesanato, a partir de 1968, localizada na Praça Zacarias e, em seguida, expandindo para o Largo da Ordem, hoje ponto turístico da cidade, e que “mais do que um mercado para produção alternativa, é um fenômeno de sociabilidade, que se agiganta nas décadas seguintes”⁹⁵.

Dentre esses, é preciso salientar o Centro de Criatividade como um dos órgãos de efetiva influência na época. Criado em 1973 nas antigas instalações de uma fábrica, abrigou os primeiros ateliês abertos ao público na cidade, que integram, ainda hoje, um complexo com unidades dedicadas à literatura e ao teatro, além de salas de exposição. O espaço foi um importante centro de debates artísticos do período, constantemente trazido pelos entrevistados como exemplo de local alternativo de formação e atualização, devido ao convite para que grandes artistas e teóricos de diversas frentes da cultura viessem para ministrar cursos e *workshops* gratuitos. A exemplo do depoimento do artista Sergio Moura:

Morávamos lá [ele e Priscila Samson], praticamente. Qualquer pessoa, não interessava quem fosse, chegava na portaria, preenchia uma fichinha, pegava uma máquina fotográfica, um rolo de filmes e levava embora para fotografar. Trazia, entrava no laboratório, e revelava junto com os fotógrafos orientadores. Isso é demais! Isso é só um exemplo, tem vários. Eu conto e ninguém acredita.⁹⁶

De acordo com a artista Denise Bandeira, poderia ser feito um paralelo entre o Centro de Criatividade e a proposta do Parque Lage, ainda que este último tenha sido criado posteriormente. Para a

95 Key Imaguire. Depoimento disponível em: <<https://keyimaguirejunior.wordpress.com/>>. Acesso em 24 nov. 2017.

96 Entrevista à autora em agosto de 2017.

artista, a despeito de o Centro ser um projeto inserido em uma lógica política ditatorial, como todas as instituições emergentes no período, foi possível utilizá-lo de modo adverso.

Era um momento arejado [início dos anos 1980], de abertura de espaços novos, por mais que a ditadura permanecesse latente. Mesmo com esses governos biônicos, ainda havia esses pontos, como o Centro de Criatividade, que vai fazer uma rede com outros lugares como o próprio Parque Lage. Esses ateliês surgiram ainda nesse período da ditadura. Havia uma ideia de que a cultura deveria estar a serviço da ditadura, então esses espaços são criados. A ditadura de certa maneira vai apoiar, mas não vai controlar os resultados.⁹⁷

Dessa forma, a partir dos exemplos trazidos, pode-se considerar que a formação das instituições de educação e cultura foi um ato político do governo militar, profundamente relacionado ao ideário desenvolvimentista da época. As instituições, bem como os órgãos então criados, estavam conectadas ao incentivo à modernização, que tencionava acertar o passo com outros centros do país e posicionar Curitiba como cidade-modelo, com um campo cultural que acompanhasse o ritmo da industrialização, feito atingido no imaginário local, que entende o período como um dos pontos altos da cultura paranaense, a saber pelo relato de Sergio Moura:

O *Sensibilizar* [começa em 1981] foi depois dos *Encontros de Arte Moderna* em Curitiba, que é uma glória, um momento altíssimo da cultura paranaense. Tanto que é a partir daí que Curitiba é a capital cultural do Brasil. Junto com o Centro de Criatividade, obviamente, que foi fantástico também.⁹⁸

97 Denise Bandeira. Entrevista à autora em agosto de 2017.

98 Sergio Moura. Depoimento à autora em agosto de 2017.

Ou seja, Curitiba foi capaz de edificar, entre as décadas de 1960 e 1980, uma imagem renovada de cidade. Se por um lado deixou como herança um certo olhar moderno e consciente direcionado aos dirigentes políticos do período militar, que merece críticas mais aprofundadas, por outro constituiu de fato um campo artístico dotado de seus próprios meios de validação, com espaços culturais eficazes e eventos-chave que funcionaram como pontos de contato com grandes nomes da intelectualidade artística brasileira.

2.5

Os Encontros de Arte Moderna

No âmbito das artes visuais, o disparador da renovação do cenário curitibano, da arte moderna em direção às tendências contemporâneas, são os *Encontros de Arte Moderna*, concebidos em 1969 pelos professores Adalice Araújo e Ivens Fontoura – recém-ingressos no corpo docente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná –, e organizados pelo movimento estudantil do Diretório Acadêmico Guido Viaro. Concentrando palestras, *happenings*, performances e cursos, realizados ao longo de onze anos, de 1969 e 1980, os *Encontros de Arte Moderna*, pela força dos debates promovidos, são considerados os eventos responsáveis pela “atualização das informações estéticas e o direto à experimentação” (JUSTINO, 2010, p.8).

A iniciativa ganhou contornos a partir da instituição da ex-aluna Adalice Araújo como titular responsável pela disciplina de História da Arte, após uma estadia em Roma e no Rio de Janeiro, onde estudou e entrou em contato com as principais discussões das vanguardas artísticas ativas nos anos 1960. De acordo com o professor e pesquisador Fernando Bini, à época estudante, Araújo notaria logo no início de sua atividade docente um grande descompasso do ensino teórico com relação ao estado da arte atual, a exemplo da própria disciplina que lecionava, cujo currículo avançava somente até o gótico e tinha o seu apogeu no pré-Renascimento de Giotto⁹⁹. Essa noção de “defasagem curricular” foi reforçada constantemente nos depoimentos dos entrevistados, a exemplo dos trechos selecionados, respectivamente, do professor Ivens Fontoura e do artista Lauro Andrade:

Havia um professor de História na Escola de Belas Artes, um arquiteto, chamado Barontini. Esse professor ficou famoso, mas ele só chegava ao gótico. Do gótico para frente já não existia história da arte. Quando esse professor se aposentou, a Adalice Araújo o substituiu. Ao assumir a disciplina

⁹⁹ Entrevista à autora em agosto de 2017.

de História, em 1968, vai descobrir um problema: que a história da arte estava incompleta.¹⁰⁰

Quando entrei na escola, em 1967, ela tinha uma formação muito acadêmica. E, naquele ano, nós tivemos a primeira disciplina de história da arte, com o prof. Barontini, um italiano. Ele ficou um ano falando de Giotto, para se ter uma ideia. Então ele se aposentou e entrou uma pessoa mais nova para dar aulas de história da arte, que é a Adalice Araújo.¹⁰¹

A Embap, fundada em 1948, era então vista como uma instituição de grande prestígio (mantinha espécie de monopólio no ensino de arte) e profundo conservadorismo, cujos moldes acadêmicos se mostravam adversos até mesmo às produções de seus artistas-professores, parte dos quais se dedicava a uma obra de corrente abstracionista informal, ou era afeita ao realismo (JUSTINO, 2010, p. 8). Constatando a necessidade de atualização da Escola, Araújo se juntou ao jovem professor da disciplina de Composição, Ivens Fontoura, para movimentar esse espaço e dar fôlego aos debates, por meio da retomada dos contatos que constituiu durante a sua temporada fora do Paraná, convidando-os a vir para Curitiba lançar novos conteúdos aos alunos. Diz a artista Márcia Simões, determinando ser essa também uma vontade coletiva dos estudantes:

Todos queríamos ver o contemporâneo, estávamos interessados nisso. Nós ficávamos afastados aqui. As coisas aconteciam no eixo Rio-São Paulo. Com os encontros, o “filé mignon” da arte brasileira veio para cá... No começo do movimen-

100 Entrevista à autora em novembro de 2017.

101 Entrevista à autora em novembro de 2017.

to era tudo meio anárquico. Os outros professores não participavam, não se envolviam. Foi meio à revelia. A Adalice estava sempre pensando para frente.¹⁰²

Abrem-se parênteses para justificar, neste momento, um detalhe importante presente no trecho do depoimento de Simões: a sobreposição dos conceitos de “arte moderna” e “arte contemporânea”, atribuída aos *Encontros de Arte Moderna*.

Mesmo carregando no seu título o “moderno”, refere-se aos eventos enquanto catalisadores das novas tendências e linguagens da arte contemporânea em Curitiba. Isso se deve à perspectiva histórica que pode ser direcionada, hoje, ao período, considerando o estabelecimento da arte contemporânea como um campo de produção e conhecimento específico.

De acordo com o filósofo Arthur Danto, por muito tempo “‘arte contemporânea’ teria sido apenas arte moderna que está sendo feita agora” (DANTO, 2006 p. 12), em oposição ao produzido imediatamente antes. Acepção esta que remete ao “moderno” empregado em diversas áreas, ainda, como relativo ou pertencente à época histórica em que se vive. No entanto, se ao longo da história da arte, a “arte moderna” passaria a designar um campo epistemológico próprio, denotando certos procedimentos, estilos e, inclusive, um período, processo semelhante ocorreria com a arte contemporânea entre meados da década de 1970 e início dos anos 1980, elaborada em discussões internas ao sistema artístico, tornando-se hábil para designar algo mais do que a arte do presente.

(...) a distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser “a arte moderna produzida por nossos contemporâneos”. A certa altura ficou

102 Entrevista à autora em novembro de 2017.

claro que não mais se tinha um modo satisfatório de pensar, como ficou evidente pela necessidade de se inventar o termo “pós-moderno”. Esse termo em si mesmo denunciava a relativa fraqueza do termo “contemporâneo” como passível de comunicar um estilo (DANTO, 2006, p. 14).

Nesse sentido, ainda que as propostas dos encontros girassem em torno dos conceitualismos, da arte ambiental (instalação), do *happening* e, sobretudo, questionassem os sentidos de ser da arte, o “contemporâneo” ainda não se impunha quanto termo definidor para aquilo que se produzia. Já era, todavia, iminente certo grau de esgotamento das narrativas lineares e disputas filosóficas que caracterizaram os movimentos modernos e, conseqüentemente, visíveis diferenças entre passado e presente, capazes de serem captadas pelos artistas. Dessa forma, é possível afirmar que, aos encontros, o “moderno” era reivindicado como balizador da atualidade. Simbolizava o desejo de pensar o presente.

Esse ímpeto de desenvolver uma relação com a arte do presente, apesar de urgente, dado o choque de Adalice Araújo com o conservadorismo do currículo da Escola, se por um lado encontraria ressonância no movimento estudantil, em sua maioria abraçando a causa, por outro geraria resistência por parte de diversos docentes e da administração da instituição, razão pela qual não se pode informar que os *Encontros de Arte Moderna* foram *promovidos* pela Embap, visto que, ao final, não puderam contar com o seu apoio oficial. Explicita Adalice Araújo, sobre o assunto:

Há cerca de cinco anos vem se desenvolvendo ininterruptamente os Encontros de Arte Moderna que correspondem basicamente ao pensamento de alguns professores do Setor de Artes Plásticas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná que preocupados com a defasagem entre o que se transmite numa escola “tradicional” e o que acontece em termos de “realidade” e “contemporaneidade”, preo-

cuparam-se em proporcionar “Encontros” com críticos e artistas (preferivelmente de fora) que estejam pesquisando num sentido dinâmico de vanguarda e que pudessem trazer algo de novo, fora das experiências estritamente locais. Desde o início, segundo entendimentos com a Direção da Embap para que os alunos sentissem que os Encontros são voltados sobretudo para eles a promoção passaria a ser do Diretório Acadêmico Guido Viaro (...).¹⁰³

No entanto, ao contrário da justificativa lançada por Araújo, de que houve acordo com a administração no caso da promoção de um maior envolvimento dos estudantes, para outros entrevistados, a falta de adesão da Embap é tida, senão como espécie de boicote, no mínimo uma postura de total indiferença. Essa informação é visível no relatório escrito por Lauro Andrade, então presidente do Diretório Acadêmico, logo após o primeiro encontro, em 1969, no qual expressa indignação com o corpo docente da instituição:

A escola deu o seu apoio moral: permitiu que o encontro se realizasse em suas salas de aula, que os participantes bebessem de sua água, enxergasse através de sua rede de iluminação elétrica e respirasse parte do seu oxigênio vital. Os seus alunos que participaram deste marco cultural em plena Aquidaban (nome antigo da rua Emiliano Pernetá) e distante dos olhos da fauna cultural da cidade, tiveram raras dispensas e muitas faltas da maioria dos professores que, por algum motivo, ou não entenderam ou não aceitaram o acontecimento como oficial. Enfim, água, luz e oxigênio já eram considerados como suficientes.¹⁰⁴

103 ARAÚJO, Adalice. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna”. *Diário do Paraná*, 2 de set. 1973.

104 Manuscrito sem título encontrado no arquivo de Fernando Bini, com assinatura de Lauro Andrade e datação de outubro de 1969.

Tendo em vista esse trecho do depoimento de Andrade, indicando o pouco envolvimento da instituição ou mesmo descaso de alguns professores, entendem-se os *Encontros de Arte Moderna* como realização conjunta dos alunos do Diretório Acadêmico com os docentes Adalice Araújo e Ivens Fontoura. Até mesmo porque, já na segunda edição do evento, as ações expandiram-se para ocupar diversos outros locais, com patrocínio de órgãos e departamentos de cultura da cidade¹⁰⁵ e acolhimento institucional, como no recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A coordenação dos encontros, por sua vez, era dividida da seguinte maneira: os professores, em particular Araújo, eram responsáveis pelos convites aos artistas e intelectuais que iriam apresentar palestras, ministrar cursos ou *workshops* em Curitiba, enquanto a organização dessas ações ficava a cargo dos estudantes; estes, virando-se como podiam para financiá-las, quando preciso.

A direção [da Embap] era um pouco conservadora. Então os estudantes é que organizavam os eventos. Eu lembro que nós recolhíamos quadros nossos e dos artistas amigos e íamos aos edifícios onde haviam escritórios, batendo de porta em porta tentando vendê-los, quadros baratíssimos para sustentar o Encontro. Quando surge o Museu, daí o MACPR conseguia, via Secretaria de Cultura, pagar a viagem e a hospedagem dos participantes, que ficavam aqui só com um pequeno cachê, mas muitas vezes vindo sem cachê também (Fernando Bini).¹⁰⁶

105 A primeira edição do EAM já agradece à Secretaria de Educação e Cultura e ao Departamento de Cultura da SEC e à Fundepar em seu convite, ou seja, possivelmente contou com apoio desses órgãos para a vinda do grupo de convidados. As ações, no entanto, ocorreram todas nas dependências da Embap.

106 Entrevista à autora em agosto de 2017.

Esse grande aceite de participação dos estudantes, de alta energia para garantir a realização de um movimento de renovação e afastamento de um ambiente conservador, pode ser melhor compreendido pelo fato de que o momento inicial dos encontros coincide com o período mais repressivo do regime militar, cujo acirramento se dá com a promulgação do AI-5, em 1968, em que a juventude e o meio cultural foram duas instâncias centrais afetadas.

O clima de fracasso da revolução democrática e anti-imperialista almejada pela esquerda política, era então acrescido pelo “golpe dentro do golpe”, onde a cassação dos direitos constitucionais acabou por erguer um cenário político propício para extremismos. O Estado, orientado a desmobilizar o movimento estudantil – e em última instância, toda atividade democrática – que agitou aquele mesmo ano com imensas passeatas clamando o fim da ditadura, abria espaço para a radicalização de parte da oposição, que passou a se reunir em grupos de guerrilha para reivindicar “o caráter insurrecional e socialista da revolução brasileira” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 72).

Lembra-se aqui do que foi analisado no primeiro capítulo: durante aquele marcante 1968, não somente a América Latina presenciou uma intensa onda de protestos da juventude e a deflagração de processos de lutas clandestinas e libertárias, mas também o mundo: nos EUA, irrompia a resistência pacifista à Guerra do Vietnã e a formação de novos símbolos de luta, a exemplo dos Panteras Negras; a Tchecoslováquia combatia o exército soviético; além de, claro, a eclosão do Maio Francês.

Todos esses processos ratificam a existência de uma força da juventude, e dos estudantes, manifestada internacionalmente naquele período, que sofria no Brasil uma violenta e explícita tentativa de supressão. Não ocorreu, no entanto, que o potencial político desses jovens fosse minado imediatamente pelo AI-5 ou que a sua vontade de participação na vida pública se dissipasse como poeira ao vento. Ao contrário, a pujança crítica e clima de inquietação passavam a ser canalizados, senão para a radicalização (eram os estudantes os principais recrutados para a guerrilha), para outras tipologias de

ações, muitas das quais assumem hoje a alcunha de “cultura marginal”, “*underground*” ou “contracultura”.

É nesse sentido que os *Encontros de Arte Moderna* são um exemplo de evento cuja razão de ser era também direcionar energias e gestos de liberdade da juventude, em meio à repressão reunida para discutir, coletivamente, os limites das linguagens de vanguarda, comportamento e contracultura em uma mesma medida.

Não à toa, figuraram em Curitiba, por meio desses eventos, nomes como o do crítico de arte Frederico Moraes, que em um dos mais influentes textos do período, intitulado “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’” (1970)¹⁰⁷, advogou pela construção de uma nova forma de arte engajada, propositora de situações que alarguem a capacidade perceptiva do público, retirando-o da passividade e da contemplação. Para Moraes, o artista não mais deveria se colocar como autor de objetos, e sim, propositor ou apropriador de materiais e eventos cujo controle não lhe é possível, tendo em vista que o público tornar-se-ia um agente incontornável da própria existência da obra de arte. Isto significava a construção de uma nova camada ideológica no âmbito da cultura: a “guerrilha artística”, como o próprio Moraes a denominou.¹⁰⁸

Assim como no pensamento de Moraes, o caráter contracultural e “de guerrilha” dos *Encontros de Arte Moderna* pode ser percebido por diversos fatores, entre eles, pela investida em uma didática experimental de ensino por parte dos professores convidados, ministrando aulas expositivas e vivenciais que abrangiam experiências sensoriais, coletivas, por vezes ocupando espaços públicos, e abertas à participação espontânea dos transeuntes. Igualmente, pela atitude crítica e subversiva de algumas das obras realizadas nas exposições paralelas aos eventos, a exemplo das já citadas situações de Artur

107 MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”, *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n.1, jan-fev. 1970.

108 Ibidem, p. 49.

Barrio e João Moderno apresentadas no MAC-PR em 1972, formuladas como respostas violentas ao *status quo* das instituições oficiais de cultura. Ou seja, todas essas experiências apontam para os anseios estudantis de engajamento, de experimentalismo, de constituição de espaços de debates em consonância com os contextos socioculturais e políticos pulsantes.

Com efeito, percebe-se nos *Encontros* grande concentração de ações de caráter efêmero, vivenciais, com particular predominância dos *happenings*. Superficialmente, poder-se-ia atribuir essa especificidade ao fato de que os recursos financeiros para realizá-los eram escassos, não necessariamente abarcando fundos para compra de materiais e grandiosas produções, o que era, sem dúvida, uma realidade: boa parte dos convidados foi à Curitiba por conta própria ou somente com os valores de passagem e estadia, em nome da amizade com Adalice Araújo e da pura vontade de diálogo. Indo além, no entanto, podemos lançar mão de reflexões relacionadas ao contexto cultural da época, no qual havia crescente investida em produções que se aproximam da “desmaterialização artística”, com diluição dos objetos para um maior enfoque no processo, no diálogo com os espaços e os públicos.

Desde meados dos anos 1960, o campo das artes visuais brasileiro já vinha somando experiências de ruptura com a ideia tradicional de “obra de arte” e de exposição como reunião de objetos dispostos para contemplação. Duas referências dessa abertura ao experimentalismo das vanguardas são as já analisadas exposições “Opinião 65”, realizada no MAM do Rio de Janeiro e “Do corpo à terra”, organizada por Frederico Moraes no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte. Ainda no Rio de Janeiro, foram marcantes a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, de 1967, e a experiência do “Domingo das Bandeiras”, apresentada na Praça General Osório, em 1968, que rompia com a necessidade de um espaço institucional para apresentação artística, ao transformar o espaço urbano em local de exibição.

Em São Paulo, o Grupo Rex, mesmo em curto período de atuação (1966 a 1967), foi capaz de agitar o cenário artístico com humor e irreverência, com a criação de uma revista e um espaço alternativo

aos museus e galerias. Entre as propostas anticonvencionais do grupo, figura a mostra-*happening* “Exposição-Não-Exposição”, onde se anunciou que as obras do artista Nelson Leirner poderiam ser levadas pelo público, fazendo com que a exposição não durasse nem o tempo do *vernissage*: em cerca de 8 minutos nada mais restava no espaço.

Ainda em São Paulo, o MAC-USP, inaugurado em 1968 sob a gestão do professor Walter Zanini, seria capaz de estabelecer fortes vínculos com artistas e a comunidade acadêmica, tornando o museu um grande laboratório experimental. A instituição foi palco de experiências como a VI JAC (Jovem Arte Contemporânea), na qual se loteou o espaço do museu para que os artistas ali criassem e vivessem durante 15 dias (FREIRE, 2013, p. 37).

Em Curitiba, a partir da realização dos *Encontros*, o campo artístico foi se atualizando em direção a esse espírito, com a vinda de grande parte dos agentes ligados às “vanguardas nacionais” para diálogo com os estudantes. Vale ressaltar, no entanto, que em seu caso específico, a vontade de extrapolar as validações institucionais através da ocupação do espaço urbano, presente na época, ganhou um contorno especial, frente ao intenso processo de remodelação urbana então em curso. Como visto anteriormente neste capítulo, sugere-se a hipótese de que as transformações na paisagem curitibana impulsionaram a constituição de novas relações com o entorno, se não para questioná-lo, para reconhecê-lo por meio das propostas artísticas.

Em um dos *happenings* realizados durante os *Encontros*, Frederico Moraes propôs aos estudantes a ocupação do canteiro de obras da construção da Rodoferroviária, para explorar os elementos imediatamente disponíveis naquele espaço – restos de materiais industriais – e criar vivências artísticas lúdicas e coletivas. A ação, intitulada “Sábado da criação”, foi uma reedição dos “Domingos da Criação”, também concebidos por ele no MAM do Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1971. Em Curitiba, Moraes transformou o contexto de transfiguração urbana pelo qual a cidade passava, em uma plataforma de estímulo à criatividade. Do mesmo modo, no *VI Encontro de Arte Moderna* (1974), a artista Josely Carvalho, arquiteta de

formação e uma entusiasta do projeto encabeçado por Jaime Lerner, convidaria a uma série de embates a cidade e aqueles que por ela transitam cotidianamente, ao longo de uma semana.

Ambas as ações buscaram compartilhar a criação artística, acreditando no potencial político de emancipação do público/espectador e transformando-o em agente positivo da experiência. Tais movimentos, libertários por natureza e transgressores por contexto, parecem colocar em xeque as regras de conduta esperada por um regime que intenta ter sob seu controle os usos públicos dos espaços e, mesmo, das palavras, por meio da atuação de censores nos veículos de comunicação, por exemplo. Dessa forma, ao menos dois questionamentos se sobressaem: o quanto as forças reacionárias incidiram sobre os *Encontros*, e quais foram as estratégias utilizadas para burlar a repressão?

De fato, Adalice Araújo, embora não tenha sofrido nenhum ataque brusco de efeito censor durante os eventos, sobretudo pelas medidas implementadas pelos organizadores, que se reportavam à polícia para autorização das ações em jurisdição pública¹⁰⁹, não deixou de ser investigada por suas ações. Mesmo mantendo postura aristocrática – advinda de uma família abastada de ervateiros do interior –, sem quaisquer filiações políticas declaradas e, ainda, contando com prestígio no sistema das artes, foi chamada para depor em ao menos três ocasiões durante a década de 1970. Segundo ela, em um dos casos, só escapando da prisão porque apelou para a Associação Brasileira de Críticos de Arte.¹¹⁰

Compreendendo os entraves de realização de um programa tão singular e da ordem do processo, cujo desenvolvimento se dava, muitas vezes, na dinâmica pública, no contato com o público, Araújo preocupou-se de forma ativa com os participantes dos eventos, sa-

109 Dado trazido em entrevista com Josely Carvalho, realizada em agosto de 2017.

110 Depoimento de Adalice Araújo concedido ao programa Memórias Paranaenses, em 28 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VytuxirH27E>>. Acesso em 4 de out. 2017.

gazmente articulando estratégias para sua segurança. De acordo com o depoimento da artista Josely Carvalho, houve um clima de tensão durante a realização do projeto, um real medo de represálias:

A solução dada pela Adalice Araújo, que tinha até medo de que eu desaparecesse, era que estivesse todo o dia com o rosto na mídia. Ela dizia que eu devia aparecer o máximo possível, que as pessoas precisavam me conhecer, saber quem eu era, ver o meu rosto, para não correr riscos.¹¹¹

A escolha de Adalice Araújo da ocupação midiática como solução para garantir a preservação da integridade física da artista – cujo rosto agora seria conhecido, cabendo menor risco de “desaparecimento” – esteve também ligada ao objetivo de esclarecer publicamente, informando público e autoridades, da finalidade artística de tais eventos.

Araújo pôde ter atuação direta nesse sentido, uma vez que, desde 1968, escrevia semanalmente o jornal *Diário do Paraná*, mas buscou fazer mais com essa plataforma que tinha à disposição. Ao antecipar o programa das atividades dos encontros, não só as validava “enquanto arte”; convidava à participação a comunidade estudantil, divulgava e articulava as discussões propostas pelos intelectuais que vinham aos EAM, analisando os caminhos percorridos pela arte atual. Neste último caso, levou a atualização do debate estético para a esfera pública, buscando, em mais essa frente, a renovar o pensamento artístico paranaense em contraste com o conservadorismo das estruturas da EMBAP e do cenário artístico local. Por meio de seus textos, buscou informar um maior número de leitores sobre uma arte experimental que ia se configurando, segundo ela, menos no âmbito da materialidade e mais enquanto “coisa mental”.¹¹²

111 Depoimento à autora em agosto de 2017.

112 ARAÚJO, Adalice. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna”. *Diário do Paraná*, 2 set. 1973.

Os *Encontros de Arte Moderna* tiveram, por fim, papel central em modificar, em sua essência, o cenário cultural curitibano, retirando-o de certa estagnação discursiva. Através dos esforços de Adalice Araújo e Ivens Fontoura e da vontade dos estudantes da Embap de dialogar com uma produção contemporânea, e de vivenciá-la, fez-se possível a formação de uma rede com considerável número de artistas e intelectuais brasileiros, que estiveram presentes em Curitiba ao longo das edições. Além dos já citados, contribuíram com os EAM artistas ligados aos conceitualismos, como Ana Bella Geiger e Pedro Escosteguy; Frederico Nasser, um dos professores da Escola Brasil, que propunha um novo método de ensino de arte em São Paulo; o artista e professor Donato Ferrari, parceiro de Walter Zanini durante a sua gestão do MAC-USP, que transformou o museu em um grande fórum; além dos críticos Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala, entre muitos outros que serão referenciados ao longo da sequente descrição dos eventos.

Encarando o peso da história clássica universitária e do tradicionalismo de uma capital provinciana – como diria Leminski –, os *Encontros de Arte Moderna* propuseram uma relação mais aberta, dinâmica e horizontal entre o local e o estrangeiro, vale ressaltar, em ações concebidas como plataformas de diálogo, e não em mais uma instância de validação do circuito hegemônico. A iniciativa de trazer nomes de outras localidades para Curitiba tinha por finalidade a vontade de repensar, acima de tudo, o próprio campo, como colocado por Fernando Bini:

Em geral, na primeira semana, o pessoal de fora vinha para fazer as palestras e ministrar os cursos. Na segunda semana, juntávamos o pessoal daqui para discutir o que tinha sido visto e ver o que estava sendo feito aqui em Curitiba. Não era uma coisa alienada “Vamos só saber o que está se fazendo lá”. Eram discussões para ver “O que nós temos agora com relação a isso?”. Foi um negócio muito bem feito. As cabeças da Adalice

Araujo e do Ivens Fontoura eram bem esclarecidas na hora.¹¹³

Desse modo, superando o monopólio de certas tradições enraizadas e introduzindo à cidade, edição à edição, uma nova forma de se pensar arte e cultura, os EAM criaram, no processo, acontecimentos essenciais para a história da arte experimental e de vanguarda no Sul do país.

Serão comentadas, a seguir, as seis primeiras edições do evento, realizadas entre 1969 e 1974, sob a perspectiva da importância da constituição de uma historiografia básica daquelas consideradas como as mais importantes para a atualização do campo artístico, de acordo com os participantes entrevistados¹¹⁴, e cujas programações de atividades estavam profundamente imbricadas com as discussões do conceitualismo, então emergente.

2.5.1

I e II edições do Encontro de Arte Moderna

Realizado entre os dias 27 e 31 de outubro de 1969, o I Encontro de Arte Moderna ocorreu em sua integralidade na sede da Embap e marcou uma primeira experiência formal de atualização dos debates artísticos, tendo sido concebido em torno da realização de palestras. Além de diversos nomes atuantes no cenário cultural curitibano, o evento contou com a presença de dois nomes da intelectualidade carioca: João Vicente Salgueiro, à época professor de História da Arte da PUC-RJ e do MAM-RJ, teve, especialmente, grande impacto para os

113 Entrevista à autora em agosto de 2017.

114 Nota-se, também, a relevância dos seis primeiros encontros para Adalice Araújo, que os cita (e apenas esses) no seu “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná”.

estudantes, ao trazer uma série de conferências intitulada “Evolução da Arte Moderna”, em que tratou, em particular, dos movimentos internacionais do início do século XX até a década de 1960, cujo principal núcleo temático foi a Arte Pop (ARAÚJO, 2006, p. 130). Bruno Tausz foi outro que trouxe de fora novidades aos estudantes paranaenses, em curso voltado ao emprego de técnicas e materiais na pintura, escultura e gravura, que, como comenta Ivens Fontoura, professor da Embap, teve sua importância sobretudo em função de ter trazido aos alunos, como referência, as experiências interdisciplinares da Bauhaus.¹¹⁵

Fontoura participou do *Encontro*, não apenas organizando e desenhando o cartaz do evento, como ministrou uma conferência sobre a “fisiologia e função social da cor”. Junta-se a ele, nesse breve enumerar de participações relevantes, o cineasta Silvio Back, catarinense radicado no Paraná, que naquele momento já havia dirigido um filme de grande repercussão nacional: “Lance Maior”. Filmado em Curitiba e lançado no circuito comercial em 1968, o longa trazia como protagonistas os atores Reginaldo Farias e Regina Duarte em um retrato das ambições (e frustrações) de uma classe média já em pleno regime ditatorial. No encontro, Back apresentou alguns caminhos do cinema brasileiro, temática nacional a qual permeou também a fala de Oraci Gemba, teatrólogo e jornalista do Diário do Paraná, que discorreu sobre o teatro brasileiro.

Embora o formato do *I Encontro* se assemelhe mais a um evento acadêmico comum, difere-se pelo caráter múltiplo do programa de palestras, característica mantida nas edições seguintes. E se esse primeiro ensaio do evento acabou se enquadrando em um formato mais convencional – em razão do ciclo de palestras com enfoque dado à arte moderna e aos cursos sobre cor e forma – nas palavras de Fernando Bini, “o segundo explodiu e já começou em outro patamar”¹¹⁶.

115 Entrevista à autora em novembro de 2017.

116 Entrevista à autora em agosto de 2017.

I encontro de arte moderna

de 27 à 31 de outubro de 1969

local: escola de música e belas artes

promoção do diretório acadêmico
governo paulo pimentel - fundepar - sec

FIGURA 30
Flyer do I Encontro de Arte Moderna, 1969

Autoria de Ivens Fontoura (em clara alusão à obra do holandês Piet Mondrian).

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

Com o sucesso e o pleno engajamento dos estudantes, a segunda edição do EAM obteve patrocínio do Governo do Estado, ampliando sua duração para duas semanas e o seu horizonte de atuação para incluir outras áreas da criação, de *ballet* e música a arquitetura e psiquiatria. O crescimento do evento possibilitou a vinda de um maior número de palestrantes, que contou com participações como a de Donato Ferrari¹¹⁷ – artista e professor de São Paulo, que marcou presença no MAC USP de Walter Zanini, colaborando para torná-lo o grande laboratório experimental que foi para o cenário paulista da década de 1970; do crítico de arte Walmir Ayala, lançando o seu livro *Criação plástica em questão*, e de Roberto Pontual, com ativa atuação no encontro, que será detalhada na sequência.

Uma ação que demonstrou a ambição dos estudantes na organização do II EAM foi a realização de dez exposições de arte, cujas aberturas ocorriam diariamente ao longo do período do encontro, com localidades e temáticas diversas. Essa sequência de exposições incluiu ao menos duas trazidas do Rio de Janeiro por Roberto Pontual: “Gravando em quatro rumos”, dos artistas José Altino, Inácio Rodrigues, Vicente Sgreccia e Zama, e “Armagens”, a primeira mostra individual de Paulo Roberto Leal. Lauro Andrade, que se manteve na direção do Centro Acadêmico da Embap, destaca a ousadia dos organizadores que, aproveitando (e estimulando) a situação de agitação, promoveram essa série de eventos pela cidade:

E como tínhamos 15 dias, fizemos uma loucura. Realizamos quase uma exposição por dia, em vários locais da cidade. Nesse Encontro, o pessoal da música também participou. A camerata também participou com um concerto do Padre Penalva, que falou sobre música contemporânea. Ele era um padre que estudava música de vanguarda, chegando até a produzir uma partitura em forma de círculo, em uma

117 Ministrou um *workshop* sobre “Metodologia operativa e uso dos materiais nas formas expressivas”.

espiral, algo assim. Fizemos uma exposição do Calderari, nosso professor, outra de artistas paranaenses, do Marcelo Grassman e da Pietrina Checcacci, no segundo piso da Biblioteca Pública. Uma exposição só de talhas do Poty, numa galeria, acredito que na galeria de Paulo Valente. A exposição dos paranaenses foi feita no bar Tarasbulba, e abriu à meia-noite. Foram 15 exposições, abrimos uma por dia. Cada uma ficava um tempo, mas abríamos uma exposição por dia. ¹¹⁸

A participação de Roberto Pontual, no entanto, não se restringiria às exposições. Ele foi responsável pela elaboração de um ciclo de conferências sobre arte brasileira, na esteira do seu recém-lançado – também durante o II Encontro – “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil” (1969). Dividido em seis assuntos, tratou de um período de 50 anos, da Semana de Arte Moderna aos movimentos artísticos contemporâneos da década de 1960, algo crucial para os estudantes, considerando que as aulas de história da arte da Embap não contemplavam “sequer algum estudo sobre arte brasileira de qualquer época”, de acordo com Ivens Fontoura (1986, p. 139).

Tão relevante era o diálogo com Roberto Pontual, a quem, relembra-se, Adalice Araújo havia conhecido em sua passagem pelo Rio de Janeiro, que a professora dedicou-lhe uma matéria em sua coluna do *Diário do Paraná*, intitulada “A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte Moderna”¹¹⁹, onde destacou dois aspectos de sua presença no estado. Em primeiro lugar, as palestras ministradas, realçando o fato de que vinham acompanhadas de extensa projeção de *slides*, algo bastante raro no período, sob a perspectiva de que para se obter imagens tão recentes era preciso conviver com as instituições e os artistas ou, no mínimo, acompanhar os eventos com a

118 Entrevista à autora em novembro de 2017.

119 ARAÚJO, Adalice. A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte Moderna. Curitiba, *Diário do Paraná*, 20 set. 1970.

FIGURA 31
Cartaz do II Encontro de Arte Moderna,
1970

Concebido por Ivens Fontoura.

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

própria câmera¹²⁰. Em seguida, levantou o fato de Pontual estar disposto a conduzir uma pesquisa sobre as produções locais, tendo em vista a seleção de nomes para uma mostra de artistas contemporâneos, a ser realizada numa galeria do Rio de Janeiro¹²¹.

Nesse segundo caso, a relevância que Araújo dá à pesquisa de Pontual é compreensível por simbolizar, de certo modo, uma conquista de abertura entre os circuitos artísticos local e nacional, um

120 Livros ou catálogos com imagens de eventos tão recentes eram também raríssimos.

121 Não sabemos se, de fato, a mostra se concretizou.

dos objetivos dessa edição, que “caracteriza-se tanto pelo grande número das promoções envolvidas como pela preocupação em analisar a criatividade nacional, confrontando-a com a produção local” (ARAÚJO, 2006, p. 130). Sob esse ângulo, como visto na parte do capítulo dedicado à Araújo, pode-se dizer que tal ação configura-se em mais um exemplo do duplo papel que marcaria a sua trajetória: a dialética de abertura ao experimental e aos movimentos externos, com o ímpeto de construção da própria história local.

Essa busca pelo fortalecimento da produção curitibana junto à nacional foi mostrada, ainda, nas já citadas exposições abertas durante o evento. Além das concebidas por Pontual, e de uma especial dedicada as jovens pintoras cariocas Pietrina Checcacci e Astréa El Jaick, as restantes foram pensadas para formar uma espécie de perpassado pela história da arte paranaense, possibilitando a observação das diferentes fases da arte e dos artistas do estado. As mostras ocuparam instituições formais e informais, simultaneamente, concentrando vertentes tão diversas quanto “arte figurativa”, “arte primitiva” e “arte fotográfica”, destacando-se as retrospectivas de Calderari e João Osório, na Biblioteca Pública e “Novas Tendências”, dedicada a jovens artistas e, como dito por Lauro Andrade, aberta ao público à meia-noite, no bar Tarasbulba¹²².

Ações como essas evidenciam, nas próprias palavras de Adalice Araújo, que o objetivo principal dos encontros não era “só a integração do público paranaense com a realidade artística nacional, como também a valorização e divulgação da arte paranaense”¹²³, de forma a “dinamizar e pesquisar a contemporaneidade brasileira”¹²⁴.

122 Informações presentes nos *flyers* do *II Encontro de Arte Moderna*, os quais foram consultados no arquivo pessoal do professor e pesquisador Fernando Bini.

123 ARAÚJO, Adalice. “Dia 20, abertura do II Encontro de Arte Moderna”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 27 set. 1970.

124 ARAÚJO, Adalice. “A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte Moderna”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 20 set. 1970.

Ademais da dialógica local-nacional, outra conjectura possibilitada pelos eventos foi a de atualização da própria crítica de Adalice Araújo, ampliando o seu repertório para a análise das propostas artísticas em movimento. Nota-se, ao adentrar nos anos 1970, em especial por meio da coluna semanal que mantinha no Diário do Paraná, um esforço de apreensão das linhas de força da arte brasileira, circunscritas em suas críticas. Por exemplo, ao analisar as pinturas da carioca Pietrina Checcacci, observa a sobreposição de temporalidades presente em seu conjunto de referências que, sugere, remetem tanto ao cinema do francês Jean-Luc Godard pelos *closes* de “força analítica”, quanto aos elementos florais do *art nouveau*, para Araújo – denunciando, assim, a “vida de hoje”. Do mesmo modo, analisaria o percurso do paranaense João Osório Brzezinski, definindo-o como consciente e participante das problemáticas de sua época em razão de ter saído de uma linha inicialmente expressionista da pintura em direção à ruptura com a matéria, em busca “de uma comunicação mais direta, por vezes angustiante, com a própria vida”. Para Araújo, o artista substituiria as telas “por plásticos e instrumentos de integração crescente do espectador com a arte participação, constituindo-se por vezes numa defesa da antiarte”.

Em ambos os casos, transparece um repertório crítico cujos elementos de análise apontam para uma arte conceitualista, a ver pelas referências ao engajamento do público, à ruptura com a matéria, à sobreposição de referências e integração da arte com a vida – os quais, veremos, tenderão a se consolidar tanto em sua crítica, quanto nos eventos promovidos nos encontros.

FIGURA 32

II Encontro de Arte Moderna, 1970

Experiências de *body art* com papel, realizadas pelos alunos da Embap, a partir das propostas de Paulo Roberto Leal e Ivens Fontoura.¹²⁵

Fonte: *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, p. 130.

125 Não foram encontradas mais informações sobre esse evento, ele apenas é mencionado como aqui aparece no livro de Adalice Araújo, “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná”.

III Encontro de Arte Moderna

Os eventos simultâneos aos cursos e palestras que passaram a existir na segunda edição, foram ampliados a partir do *III Encontro de Arte Moderna*, de modo a incluir, além das exposições, ações que resultaram em verdadeiros campos de experimentação e pesquisas artísticas.

Realizado entre 18 e 30 de outubro de 1971, o *III EAM* dividiu-se entre as salas da Embap e do Instituto Ítalo Brasileiro Dante Alighieri e foi composto por duas fases bem definidas, uma em cada semana. Na primeira, inauguraram-se as exposições do paranaense Antonio Arney, na Biblioteca Pública, e da “Nova Geração” de alunos da Embap, na própria sede da escola. Ao mesmo tempo, manteve-se o ciclo de palestras tradicionais, desta vez integrado por Walmir Ayala, retornando de sua participação no ano anterior para falar sobre “arte e tecnologia”; José Roberto Teixeira Leite, com a conferência sobre a “evolução da arte brasileira” – nota-se, aqui, a noção moderna de que a arte transcorreria linearmente em direção ao próximo passo futuro; e, por fim, de Raphael Buongiorno, professor de Filosofia da Universidade de São Paulo, que discorreu sobre sociologia da arte.

Na segunda semana, porém, iniciava-se a nova ênfase dos encontros, a partir de aulas *teórico-práticas*, de caráter vivencial, participativo, a exemplo do curso conduzido por José Seixas Patriani, professor da Universidade de São Paulo. Inicialmente convidado a refletir sobre as relações entre a arte e a comunicação¹²⁶, segundo conta Adalice Araújo, Patriani teria conduzido sua fala a um comentário sobre “processo criativo” que, para ele, só existiria numa dimensão sensorial em determinado espaço-tempo, síntese esta que buscou levar aos alunos em uma experiência multissensorial nomeada “Momenarte” (ARAÚJO, 2006, p. 130). Assim, para envolvê-los na

126 De acordo com o programa do evento, consultado no arquivo de Fernando Bini.

teoria, lançou mão do uso de diversos recursos para estímulo da visão, do olfato e dos sons, com projeções audiovisuais multicoloridas de efeito psicodélicos, queima de incensos, e o convite à banda de *rock* curitibana, *A Chave*¹²⁷, símbolo do cenário jovem contracultural dos anos 1970, para uma sessão de sensibilização através dos sons.

Houve ainda aulas ministradas por artistas como Frederico Jaime Nasser, um dos fundadores da Escola Brasil¹²⁸, de São Paulo, fundamentada na máxima de que a arte “não é matéria de ensino; é um processo de vida”. Com base nesse preceito, Nasser trouxe para Curitiba, em seu curso, o “antimétodo” de ensino proposto por ele e seus colegas, cuja força residia na ideia de que se “arte não se aprende”, caberia ao professor não o ensinamento, mas o incentivo ao descondicionamento e à independência do aluno diante do desenvolvimento de seu processo de trabalho. Finalidade possível por meio de uma ação questionadora dos professores, gradualmente desafiando o aluno em vias de torná-lo regente de sua própria consciência criativa.¹²⁹ Para Fernando Bini, o curso de Nasser seria de grande relevância para os alunos interessados na área teórica e na docência, pela proposição de uma nova forma de ensino¹³⁰.

Essa investida em cursos participativos chegaria ao seu ápice com a proposta trazida pelo crítico de arte Frederico Moraes a Curitiba, certamente, entre as mais vívidas memórias dos entrevistados. Definido por Adalice Araújo como “o papa da vanguarda no

127 Na biografia de Paulo Leminski, Toninho Vaz cita a banda diversas vezes, pois os membros eram muito próximos ao poeta que, inclusive, compôs canções para o conjunto.

128 Ao lado de Carlos Fajardo, José Resende e Luiz Baravelli.

129 ARAÚJO, Adalice. “Frederico Jaime Nasser, presença marcante no III Encontro de Arte Moderna”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 out. 1971.

130 Entrevista à autora em agosto de 2017.

Brasil”¹³¹, Frederico Moraes, como visto, já havia, até aquele ano de 1971, realizado mostras radicais passíveis de circunscrever sob a insígnia de “guerrilha artística”, e muitas outras ações no Rio de Janeiro, relacionadas a sua atividade docente, cujo vetor não se centrava no ensino para a concepção produtos acabados, mas no processo criativo, na mesma ordem do pensamento de Frederico Jaime Nasser. Sua atuação como professor de História da Arte, em particular nas aulas ministradas no Museu de Arte Moderna, ficou famosa justamente pelo alinhamento fluido entre teoria e prática: para se falar de *pop art*, por exemplo, os alunos eram levados a feiras e supermercados, ou percorriam-se áreas industriais para confrontar-se com os preceitos do minimalismo, e assim por diante (MORAIS apud RIBEIRO, 2013, p. 343).

Além das aulas ministradas, desde 1969 o crítico vinha desenvolvendo, também no MAM-RJ, uma gama de práticas educativas e museológicas, cujos objetivos eram ampliar a noção de ateliê, não mais restrito a um local de confinamento de criação individual, mas aberto a todos e em qualquer local da cidade. Entre as várias propostas realizadas, uma das mais citadas são os “Domingos da criação”, concebidos como extensão das atividades do setor de cursos do MAM. Tomando o próprio logradouro no qual está instalada a instituição, os “domingos” levaram ao Aterro do Flamengo seis encontros, de janeiro a agosto de 1971, abertos ao público que ali circula em seus momentos de lazer, para se engajarem em um momento de ludicidade e criação coletiva. Cada um dos encontros era intitulado de acordo com os materiais disponibilizados aos participantes, como “Um domingo de papel”, “O tecido do domingo”, “Domingo terra a terra”, todos despejados no pátio do museu via doações de empresas. Em cada ação, um artista era convidado para, a partir do material disponível, criar proposições disparadoras

131 ARAÚJO, Adalice. “Participe do III Encontro de Arte Moderna”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 out. 1971.

da participação, até que se perdessem dentro do exercício criativo de muitos (MORAIS apud RIBEIRO, 2013, p. 345).

Esse projeto, realizado brevemente antes da ida de Frederico Moraes a Curitiba, foi planejado para acontecer em uma segunda versão, de menor escala, na ocasião do *III Encontro de Arte Moderna*. Todavia, o que foi inicialmente proposto para o pátio do recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea do Paraná, expandiu-se para se transformar num grande *happening* no canteiro de obras da construção da Rodoferroviária da cidade – conhecido como “Sábado da criação”.

Aproveitando a causalidade do contexto, no qual a prefeitura de Jaime Lerner investia em reformas visando a remodelação urbanística de Curitiba, o crítico deslocou estudantes e público para um cenário de obras, incentivando que ali interviessem a partir dos materiais imediatamente disponíveis. Como uma “emboscada”, então, pegou a todos de surpresa na tomada daquele espaço como um laboratório experimental para a liberação da criatividade. Utilizou-se, para tanto, os restos de lixo industrial presentes na construção, como areia, tijolos, arames, barras de ferro, pedaços de concreto, momentaneamente deslocados para fins puramente lúdicos, abertos à imaginação coletiva e disponíveis a intervenções artísticas. A ação visibilizava, assim, um entendimento estendido de ensino e produção de arte enquanto processo vivencial que poderia desenrolar-se em qualquer local. Diz Frederico Moraes:

(...) onde estiverem reunidos professores e alunos, a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais e locais disponíveis no momento. Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente (apud RIBEIRO, 2013, p. 343).

Nesse sentido, é possível atentar para certo caráter de “guerrilha artística” na proposta de ocupação da Rodoferroviária, sob o aspec-

to de que carregou os elementos de imprevisibilidade, deslocamento da realidade, efeméride e, claro, o uso de materialidade precária:

A surpresa, o improviso, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos (MORAIS apud RIBEIRO, 2013, p. 348).

Porém, mais do que um evento de estratégia análoga à guerrilha, o Sábado da Criação ficou marcado pela ideia – de viés próximo às teorias do grupo Fluxus – de que a arte não dependeria de sistemas de quaisquer ordens para existir. Como colocado por Adalice Araújo, o potencial criativo é capaz de viver “longe de qualquer condicionamento de fazer Arte/consumo, Arte/museu” (ARAÚJO, 2006, p. 131), corroborando que todos, em última análise, seríamos artistas em potencial.

Apesar de certas imagens literárias e da permanência crítica na maioria das propostas, a experiência é válida por demonstrar, por um lado, que todo ser humano é um artista em potencial, cuja criação independe de um caráter formal, e, por outro lado, que, se o homem intervém na natureza para subvertê-la, é também capaz de recriá-la de forma mais humanizada (ARAÚJO, 2006, p. 131).

Cabe destacar, ainda, uma diferença entre esse caso para a maior parte dos encontros; o Sábado da Criação contou com o privilégio de ter sido amplamente fotografado pelo arquiteto Key Imaguire (então também um estudante participando do evento), possibilitando a visualização do processo de modernização pelo qual passava a cidade e, sobretudo, registrando parte do contexto das obras ou atividades que foram ali criadas em virtude do *happening*. Por intermédio das imagens, verifica-se, por exemplo, o caráter de muitas

das ações, bastante diversas, que ora contaram com aqueles engajados na reorganização da disposição dos materiais, deslocando-os na paisagem do entorno, ora na criação de instalações ou pequenas edificações para envolvimento corporal. Por fim, em um dos mais belos registros, os estudantes conceberam um tipo de cartaz tardio da ação, o qual exhibe um torso feminino, nu, com as inscrições de detalhes da realização do *happening*.

FIGURA 33
III Encontro de Arte Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 34
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
Frederico Morais na
Rodoferroviária de
Curitiba.

Fonte: Arquivo Key
Imagure.

Fotografias de Key
Imagure.

FIGURA 35
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 36
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Moraes na
 Rodoferroviária de Curitiba.
 Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias de
 Key Imaguire.

[próxima página]

FIGURA 37 [superior]
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Moraes na
 Rodoferroviária de Curitiba.
 Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias de
 Key Imaguire.

FIGURA 38 [inferior]
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 40
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

[página anterior]

FIGURA 39
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
Frederico Moraes na
Rodoferroviária de
Curitiba.

Fonte: Arquivo Key
Imaguire. Fotografias de
Key Imaguire.

FIGURA 41
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado
de Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Morais na
 Rodoferroviária de
 Curitiba.

Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias
 de Key Imaguire.

FIGURA 42
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 45
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Moraes na
 Rodoferroviária de
 Curitiba.
 Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias de
 Key Imaguire.

[página anterior]

FIGURA 43 [superior]
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 44 [inferior]
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 46
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 47
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Moraes na
 Rodoferroviária de
 Curitiba.
 Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias de
 Key Imaguire.

FIGURA 48
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 49
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
 Frederico Moraes na
 Rodoferroviária de
 Curitiba.

Fonte: Arquivo Key
 Imaguire. Fotografias de
 Key Imaguire.

FIGURA 50
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 51
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 52
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
Frederico Moraes na
Rodoferroviária de
Curitiba.

Fonte: Arquivo Key
Imaguire. Fotografias de
Key Imaguire.

FIGURA 53
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 54 [inferior]
III Encontro de Arte Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por Frederico Moraes na
Rodoferroviária de Curitiba.
Fonte: Arquivo Key Imaguire. Fotografias de
Key Imaguire.

FIGURA 55
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 56 [inferior]
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

FIGURA 57
III Encontro de Arte
Moderna – Sábado de
Criação (1971)

Ação proposta por
Frederico Moraes na
Rodoferroviária de
Curitiba.
Fonte: Arquivo Key
Imaguire. Fotografias de
Key Imaguire.

Na quarta edição do EAM, estiveram presentes os artistas Fayga Ostrower e José Resende para ministrar, respectivamente, cursos de análise crítica da obra de arte e de fotografia no âmbito da prática artística. O *Encontro* contou também com a participação do artista e teórico Pedro Escosteguy, cuja presença seria bastante celebrada. Sua atuação deu-se em variadas frentes; primeiramente na exibição do documentário “Arte pública”¹³², produzido em 1967, do qual é autor do roteiro e dos textos que narram o filme, conformando-se em uma espécie de elaboração crítica da arte de vanguarda a partir da análise das obras de artistas brasileiros como Carlos Vergara, Abraham Palatnik e Hélio Oiticica. Escosteguy criou, na sequência, uma palestra-performance em que conjugou conteúdo teórico e poético, incluindo declamações de poesia dedicadas a Curitiba¹³³, contando, para isso, com a colaboração do poeta uruguaio Salvador Obiol, que o havia acompanhado até a cidade. Embora não existam registros de detalhes desse acontecimento, é possível compreender o seu teor por meio de um breve depoimento de Fernando Bini:

O poeta [Salvador Obiol] declamou algumas poesias dele e, de repente, Escosteguy subiu em uma escada, tirou da pasta um barrete frígio¹³⁴ e soltou

132 “Arte Pública” (1967), direção de Jorge Sirito e Paulo Martins; música de Paulo Machado de Barros; fotografia de Affonso Beato; roteiro e textos de Pedro Escosteguy.

133 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

134 Apesar de ter sua origem em tempos remotos, o barrete frígio, uma espécie de touca, ganhou significado como símbolo de liberdade por ser veste de escravos emancipados durante o Império Romano. Foi adotada na cor vermelha pelos franceses que lutaram pela tomada da Bastilha, em 1789, evento central da Revolução Francesa, tornando-se parte da iconografia do regime republicano, e faz parte hoje do emblema nacional da França.

bandeiras. Ele subiu na escada e escreveu lá em cima do quadro “Temos que mudar as estruturas”, e começou a fazer um discurso em cima do texto *Du sens*, do Algirdas Julien Greimas, sobre significado. Deixou todo mundo atônito, nós não havíamos lido Greimas até aquela época. E em seguida ele vai encaminhar todo o discurso dele em direção também à arte pública, às performances.¹³⁵

135 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 58
Cartaz do IV Encontro de Arte Moderna
Realizado de 7 a 19 de agosto de 1972, com programação visual de Ivens Fontoura.
Fonte: Arquivo Fernando Bini.

FIGURA 59
Pedro Escosteguy durante palestra performática

IV Encontro de Arte Moderna, 1974
Fonte: Arquivo Key Imaguire. Fotografia de Key Imaguire.

Além da apresentação do documentário e de sua palestra didático-poética, Escosteguy levaria algumas obras para experiências no espaço urbano. Mais especificamente, objetos concebidos em múltiplos para convivência e integração momentânea com a cidade, dispostos no Passeio Público, em situação registrada pelos estudantes da Embap, como se pode observar nas imagens abaixo.

Enquanto as ações de Escosteguy receberiam boa aceitação, essa edição seria também palco de duas das mais polêmicas e radicais propostas ocorridas nos *Encontros de Arte Moderna*, gerando reações enfáticas em veículos midiáticos e um amplo debate no interior da Embap. A saber, as obras “Situa-

ções Mínimas”, de Artur Barrio, e “Ambiente Porcoral”, de João Ricardo Moderno, realizadas no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).

Como já brevemente comentado, Fernando Velloso, primeiro diretor do MAC-PR, havia convidado Frederico Moraes para que propusesse uma mostra a ocupar o espaço da instituição na ocasião do *IV Encontro*. Ao aceitar a incumbência, o crítico convidaria pessoalmente os artistas Artur Barrio, Walkiria Proença e João Ricardo Moderno para um evento intitulado “Arte Total”, uma reunião de instalações *in situ* e ações performáticas que, como veremos, buscaram subverter a assepsia do espaço museológico, assumindo um franco caráter de “estética do choque”.

Se a ação de Walkiria Proença, que posicionou duas portas comuns no espaço, quase não obteve repercussão, a obra de seu companheiro, Artur Barrio, geraria grande controvérsia, em particular pela acomodação de um gato vivo em meio à instalação. Para a ocasião, Barrio propôs uma ação performática e ambiental que se contrapunha, por seus elementos cotidianos, precários e mesmo abjetos, a certa aura imanente no formato museológico dito “cubo branco” – considerado,

FIGURA 60
Obras de Pedro Escosteguy

Colocadas em situação pública em Curitiba, em ocasião do IV Encontro de Arte Moderna, 1972

Fonte: Arquivo Fernando Bini. Fotografia Fernando Bini

na visão de teóricos como Douglas Crimp¹³⁶, um local de quase reverência religiosa, em que os objetos dignos de admiração são apartados daqueles ordinários do mundo. Com isso, o artista transformaria a pureza do espaço em um palco para “uma espécie de ritual de profanação.” (FREITAS, 2014, p. 188).

A ação ocuparia dois ambientes simultaneamente, o espaço interno e o pátio externo da instituição, formando um conjunto de eventos denominado “Situações Mínimas”, realizados entre os dias 17 e 19 de agosto de 1972, e cujos registros existem hoje em formato Super-8, filmado por Barrio e João Moderno durante a ação no MAC-PR.

No espaço expositivo da instituição, o artista recobriu o chão da sala com jornais, espalhando peixes mortos por sua extensão, deixando ao fundo um gato vivo amarrado a uma corda, que aparece no filme de forma acanhada, a princípio estranhando a situação – em oposição às narrativas consolidadas sobre o evento. Para os jornalistas e críticos de arte que registraram o ocorrido à época, a cena é constantemente descrita como permeada por bitucas de cigarro e uma tentativa “ávida do gato de alcançar os peixes”, duas informações não perceptíveis no registro em Super-8.

136 CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

museu; depois, a ocupação da sala de exposição; e, por fim, o retorno à área externa (FREITAS, 2014, p. 205).

Além da realização de “Situações Mínimas”, a instalação “Ambiente Porcoral”, de João Moderno, contribuiu para a polêmica que circundou a mostra proposta por Frederico Moraes. Nessa obra, conjugou uma camisa ensanguentada com mercúrio cromo, um par de sapatos e calças penduradas num varal em frente a um verdadeiro chiqueiro, com direito a lama e um porco vivo, que estaria disposto, metaforicamente, “em substituição do corpo do homem”. Esta transposição do corpo do homem pelo do animal é uma significação fornecida pelo próprio Moderno, que em entrevista concedida para Adalice Araújo após desaprovações do público, teria justificado a presença do animal pelo resultado de suas pesquisas sobre a economia paranaense que, segundo ele, estaria bastante fundamentada na criação de gado suíno.¹³⁷

Nesse caso, vale ressaltar uma outra interpretação suscitada pela transposição homem-animal, cuja elaboração crítica é de Araújo, mesmo que não se possa em definitivo afirmar que haja realmente intencionalidade nessa relação. Para a professora, a instalação poderia ser lida como um reflexo da sociedade contemporânea, na qual o homem é negado, em oposição, por exemplo, aos princípios que prevaleceram no Renascimento, um momento “essencialmente humanista”, em que havia “fé incomensurável no homem a ponto de transformá-lo num herói”. Este homem, herói que já teria sido, representaria, hoje, apenas uma “minúscula engrenagem do sistema”, num século “esmagado pelos sistemas extremistas”.¹³⁸

O caráter de crítica social visto em seu comentário, ou mesmo a possibilidade de interpretações, porém, acabariam se perdendo dentro de reações revoltosas de parte do público que ou não buscou

137 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

138 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

compreender a proposta ou simplesmente a rechaçou definitivamente. A mais famosa reação escusa¹³⁹ teria sido de um artista famoso de Curitiba, Jair Mendes, que, indignado, deixou o seu depoimento no livro de visitas do museu, em clara abjeção diante do evento:

Ao diretor (meu amigo) do Museu de Arte Contemporânea. Lamento profundamente a violação dos mais primitivos processos de criatividade, permitindo que cretinos tentem impingir cretinices. É profundamente lamentável uma casa que mantenha permanentemente Viaros, Bakuns, Wongs, Potys e tantos nomes que têm através de seu talento (que V. Sa. também possui em abundância), permita que venham violar através de processos ultrapassados (a Europa tomou ciência há 20 anos da posialidade que faziam) um local destinado à verdadeira expressão da arte moderna. Perdoe, mas isto é uma merda.¹⁴⁰

Araújo sinaliza, em uma matéria publicada na imprensa intitulada “Arte – é hoje pró-texto”, que essa atitude frente às proposições de Barrio e Moderno foram regra, desagradando a “noventa por cento dos participantes do *IV Encontro de Arte Moderna*”, que “reagiram repudiando a obra”. Confrontado com a clara e vocal reprovação pública, João Moderno teria retornado no dia seguinte em vistas de armar um ambiente de absoluto contraste: um grande tapete dispo-

139 Por exemplo, diz Fernando Bini: “O João Ricardo Moderno fez o Ambiente Porcoral, foi até uma fazenda para pegar esterco de porco, encheu uma sala de esterco e pôs um porco lá dentro. O diretor do MAC-PR teve que aceitar isso. Levou bomba de tudo quanto era lado. Você vai encontrar no arquivo do museu um documento de um artista que a gente gostava muito, que faleceu há menos de dois meses, o Jair Mendes. O Jair Mandes escreveu uma carta enorme condenando o Fernando Veloso, diretor do museu, por ter feito aquilo”. Entrevista à autora em agosto de 2017.

140 Livro de visitas da mostra “Arte Total”, consultado no arquivo do MAC-PR.

to na entrada da sala levaria a um espaço totalmente branco, higienizado “e cheirando a lavanda”¹⁴¹.

Ou seja, ao retornar para modificar a obra, manteve seu tom desafiador para rebater a recepção negativa. O artista defenderia, ainda na mesma matéria, que o enfoque do debate não deveria girar em torno na materialidade escolhida da obra, mas do “sistema de ideias e condicionamentos burgueses” que regeu violentamente a atitude do público. Fator este que ressalta a evidente presença de uma poética do choque nas propostas destes artistas – remetendo, novamente, aos preceitos de uma “guerrilha artística” em vigor a partir do acirramento da repressão militar. Isto é, são essas, de fato, ações de caráter contestatório aos valores burgueses, situações viscerais criadas para violentar a comodidade e a passividade imposta pela condicionante social do período, em seu regime político vigente. Uma espécie de declaração coletiva que podemos rememorar à postura contracultural de coerência entre comportamento e gesto, onde nas entrelinhas se evidencia uma “violência crítica à ditadura militar” (ARAÚJO, 2006, p. 131).

Ainda no mesmo texto de Araújo, um dos estudantes entrevistados que assistiu às ações dá a tônica dessa geração pós-68; ao ser questionado sobre as sensações que havia sentido ao adentrar os ambientes, diria que via ali a tentativa de situar o problema de hoje, o fato de que “estamos completamente perdidos em nós mesmos, numa situação puramente escura e mortuária”. E segue, colocando que a “cutucada” proposta pelos artistas era vital para que as pessoas se sentissem “com os pés na terra”, desbloqueando certos condicionamentos e levadas à ação.¹⁴²

Em virtude da grande repercussão movimentada pelas ações do grupo, Adalice Araújo teria concebido, além dessa matéria reunindo entrevistas com os participantes, diversos textos, senão para justifi-

141 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

142 ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

FIGURA 62
Detalhe da Instalação de Artur Barrio,
“Situações mínimas”, no MAC-PR.

Fonte: ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*, 2006, p. 131.

car as manifestações, para informar o público quanto ao caráter de seu teor artístico. Em um deles, por exemplo, sentiu a necessidade de esclarecer ao leitor, de forma bastante didática, alguns dos princípios da chamada “arte conceitual”. Nesse caso, a sua retórica girou em torno da caracterização de algumas estratégias que levaram ao surgimento desse “novo recurso expressional”, entre as quais a efemeridade matérica, o interesse pela linguagem (dita literatura ou texto), o fato de ser uma “espécie de arte crítica”, formulada em resposta às realidades políticas, intelectuais e morais em formação ou desenvolvimento, e a predominância do conceito diante da matéria. A publicação é extensamente exemplificada por experiências artísticas radicais transcorridas na década de 1960, também geradoras de grandes polêmicas, de Piero Manzoni, com as suas latas de “Merda

Uma enquete realizada entre artistas da nova geração e alunos da Belas Artes revelou que o "Ambiente Porcoral" de João Ricardo Moderno, artista da equipe de Frederico de Moraes armador do Centro de Arte Moderna foi considerado SUPERADO.

Uma expo

CURITIBA É DOMINGO / NAS JANELAS FLORIS-

situações (iniciadas na véspera — logo após a apresenta-
ção de Arte Pública) Escostéguy le-

po /
terior

FIGURA 63
Imagem da Instalação de João Ricardo Moderno, "Ambiente Porcoral"
(realizada no MAC-PR, em ocasião do IV Encontro de Arte Moderna, 1972.)
Detalhe da matéria de Adalice Araújo,
"Arte — é hoje pró-texto. *Diário do Paraná*,
27 ago. 1972.
Fonte: Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

de Artista", a Cildo Meireles e a queima das galinhas em "Tiradentes: Totem-monumento ao preso político"¹⁴³, e mostra a dimensão educadora vislumbrada juntos aos encontros, que seriam disparadores para a introdução ao grande público de questões atuais e não tradicionais do debate quanto ao pensar e fazer artístico.

143 ARAÚJO, Adalice. "O que é arte conceitual?". *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.

A quinta edição do evento seria mais pacata e de menor proporção do que as anteriores. Com a ausência do crítico Roberto Pontual, participou, em substituição, o poeta Paulo Leminski, com duas falas que “podem ser consideradas entre as melhores que já assistimos nestes cinco anos de Encontro”¹⁴⁴, de acordo com Adalice Araújo. A primeira, sobre Semiótica e a segunda sobre Dadá e Surrealismo, na qual concluiu que o furor estético do Dadá seria uma “das forças mais originais de todos os tempos, e que a desmistificação da arte dadaísta não tinha por objetivo fazer sentido, uma vez que o sentido estava no gesto que se propusera a criá-la”.¹⁴⁵ O crítico Mário Barata, por sua vez, esteve em Curitiba para uma conferência sobre a obra de Waldemar Cordeiro, precocemente falecido naquele ano, cuja trajetória múltipla o havia feito transitar de um vínculo inicial com a arte concreta paulistana ao flerte com a *pop art*, até tornar-se um pioneiro da arte computacional no país.

A participação de maior teor experimental da edição ficaria a cargo da artista Anna Bella Geiger, na época já atuando como professora no MAM do Rio de Janeiro, que orientou uma série de experiências com gravura, em âmbito conceitual. Suas aulas incluíam práticas em ateliê e em ambiente externo – na natureza – de forma a demonstrar os potenciais de abertura e expansão de uma técnica tradicional. O programa começou com experiências de gravura na terra, onde se derramava ácido ou trabalhava-se com recursos próprios ao trato do solo, como ancinho, picareta e objetos complementares, e seguiu para o ateliê na utilização de materiais não convencionais, por vezes abjetos, como carne, agora gravada com tinta, ácido e ferramentas

144 ARAÚJO, Adalice. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – I Parte”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 2 set. 1973.

145 Ibidem.

cortantes. Assim seguiram as aulas de experimentalismos artístico e pedagógico, nas quais os estudantes trabalharam a partir de elementos tão diversos com fogo, vela, tubos de plástico, durex. No quinto e último dia de aula, Geiger deslocaria os alunos para Vila Velha com o propósito de não mais fazer gravuras, mas descobrir a paisagem, em termos conceituais, “em si e por si”.¹⁴⁶

Frente ao sucesso do curso e de suas proposições, Adalice Araújo dedicou uma matéria, estruturada a partir dos depoimentos dos alunos da Embap, à participação de Anna Bella Geiger no *Encontro de Arte Moderna*. Entre os seus comentários, ressalta, em particular, a importância que via na compreensão da experimentação e do processo vivencial como via de ensino:

Observem que apesar de as pesquisas terem se desenvolvido sobretudo em termos conceituais o que bem demonstra a maturidade dos participantes é que todos são unânimes em considera-las apenas como “experiências” e não como obras acabadas, e o que é mais importante: como ponto de partida para trabalhos mais profundos e pessoais.¹⁴⁷

Nas falas dos alunos apresentadas ao longo do texto, prevaleceu também o elogio à abertura experimental da proposta, a exemplo de Tânia Dallegrave Goes, que colocou o risco como um aspecto importante para se alcançar o novo:

Uma semana de muito amor, dedicação, simplicidade e principalmente participação coletiva. Se ela existe, esteve conosco, nos mostrou e ensinou coisas desconhecidas ou não pesquisadas, deve-

146 ARAÚJO, Adalice. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – II Parte”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 9 de set. 1973.

147 Ibidem.

mos tomar consciência que é muito melhor arriscarmos em fazer as coisas, alcançando triunfo ou sendo derrotados e criticados, do que formar fila com os pobres de espírito que nada “criam”, nada “sentem”, porque vivem nessa “penumbra cinzenta” desconhecendo o próprio mundo que os cerca (Tânia Dallegrave Goes).¹⁴⁸

148 ARAÚJO, Adalice. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – II Parte”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 9 de set. 1973.

FIGURA 64
“Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – Parte I”
 ARAÚJO, Adalice. Curitiba, *Diário do Paraná*, 2 set. 1973.

EXPERIÊNCIAS DE ARTE CONCEITUAL NO V ENCONTRO DE ARTE MODERNA

I Parte
 (IIª PARTE - 09-09-73)

Dessa forma, o curso prático apresentado pela artista, configurar-se-ia no principal destaque do V EAM, ao suscitar a abertura do processo criativo às possibilidades de uso de materiais não-tradicionais, à ordem da coletividade e, sobretudo, à compreensão do mundo enquanto ateliê, dando a ver o potencial de elaboração poética a partir do que nele há disponível. Geiger apresentou aos estudantes e artistas locais provocações marcadamente conceituais, levando à Curitiba, portanto, uma produção de vanguarda, seguindo os preceitos dos *Encontros* de atualizar o debate estético no Sul

FIGURA 65
"Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – Parte II"
 ARAÚJO, Adalice. Curitiba, *Diário do Paraná*, 9 set. 1973.

VI Encontro de Arte Moderna

FIGURA 66
Cartaz do VI Encontro de Arte Moderna
(1974)

Autoria de José Humberto Boguszewski.

Fonte: Arquivo José Humberto Boguszewski.

O sexto encontro foi totalmente coordenado por Josely Carvalho – sempre com o auxílio dos representantes do Centro Acadêmico da Embap e de Adalice Araújo – e, distinto das outras edições, ocorreu majoritariamente no espaço urbano, durante a execução de propostas experimentais abertas ao público.

Josely Carvalho, artista e arquiteta formada nos Estados Unidos, onde reside desde 1964, relatou em entrevista que o convite para participar do Encontro havia sido direcionado para que ministrasse um curso e realizasse uma mostra de sua produção em serigrafia¹⁴⁹,

149 As serigrafias da artista, porém, não eram concebidas como múltiplos, detalhe que acredita ter sido motivador do interesse dos organizadores do encontro em suas obras. Diz Josely: “sempre trabalhei com a serigrafia como um pincel, como uma peça única. Era outra maneira de trabalho, acredito que era isso que os interessou em mim, a possibilidade de levar esse pensamento para os estudantes da Escola de Belas Artes. Entrevista à autora em agosto de 2017.

com a qual trabalhou ao longo de 25 anos, até se “divorciar completamente”, dando início a projetos de viés sensoriais e ambientais. À época, no entanto, imersa em um período dedicado ao ensino da arte, tendo recém retornado de uma experiência como professora visitante na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional Autónoma do México, decidiu lançar mão de um programa de atividades semelhante ao conduzido em sua prática docente. Ciente das reformas urbanas em ebulição em Curitiba naquele momento, a artista encontraria ali uma ocasião propícia para dar continuidade às pesquisas desenvolvidas inicialmente com os estudantes de arquitetura a partir de vivências urbanas:

Eu havia ficado sabendo da atuação do Jaime Lerner na prefeitura, a quem eu não conhecia. Mas esse fator uniu as vertentes de trabalho. Eu pensei nas mudanças urbanas que estavam acontecendo, me questionava se os curitibanos conheciam o trabalho do Lerner – porque era bem no começo, mas já havia a Rua das Flores e a parte de transporte já estava sendo modificada, o diretor de transporte estava trabalhando nisso. Acreditava que esse era um modelo não só para outras cidades no Brasil, mas também para o exterior, dentro de um modelo mais humanista, de um urbanismo mais humanista.¹⁵⁰

O trecho acima denota o entusiasmo da artista com o novo planejamento da cidade, que disse ver como avesso ao projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília, esta considerada por ela uma cidade “desumana” e “aprisionadora” aos habitantes e turistas¹⁵¹. Em razão do caráter humanista do processo urbanístico da capital paranaense, proporia, então, em conversa com a própria equipe do

150 Entrevista à autora em agosto de 2017.

151 Entrevista à autora em agosto de 2017.

prefeito Jaime Lerner, a organização de mais de uma semana de encontros, em que tiveram lugar ações teatrais, *happenings*, peças musicais, jogos, sendo o evento mais relevante realizado no “marco” daquele período de renovação, a Rua XV (ou Rua das Flores), que fora recentemente fechada para pedestres.

Inicialmente, mantendo o acordado quando do convite primeiro, Carvalho levou uma mostra de trinta serigrafias a ser sediada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – cuja solenidade de abertura marcou o início do sexto EAM – junto a um curso sobre a técnica. Na sequência, no entanto, deixavam-se os tradicionais cursos de história da arte e as conferências para dar início à programação da “Gincana ambiental”, um evento desenhado por Carvalho para envolver o participante no seu meio ambiente (no caso, a cidade de Curitiba), aberto a qualquer pessoa que desejasse se inscrever. Realizado ao longo de dois finais de semana seguidos, os eventos tomaram diversos locais da cidade – entre periferias, aeroporto e centro – com duração do dia inteiro, sendo dentro desse recorte temporal percorrido ao menos dois e no máximo cinco logradouros para realização das atividades. Estas, concebidas pela artista e distribuídas para cada um dos grupos formados em envelopes, contendo pequenas instruções, marcadas pela linguagem concisa que sugeriam ações simples que visavam condicionar os participantes a um real envolvimento no processo criativo.

É necessário apontar para o fato de que, ainda da importância inegável do evento, não foi possível detalhar cada uma das atividades realizadas, uma vez que o sexto encontro possui um acervo bastante limitado de imagens e documentos. Em âmbito institucional, guardou-se apenas matérias jornalísticas e alguns documentos esparsos no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, principal parceiro do evento, e tampouco a artista ou os estudantes participantes resguardaram outros materiais em suas coleções pessoais, motivo pelo qual, atentaremos para as estratégias empregadas nos eventos, sem objetivar a sua reconstituição precisa. Embora soe hoje estranha a falta de preocupação com o registro, esse é apenas um sintoma

do caráter efêmero e desmaterializado de muitas propostas conceitualistas realizadas não somente na década de 1970, mas que se estendem até hoje, com diversos nomes dessa geração ainda atuando com a noção de processo, como conta a própria Josely Carvalho:

Realmente, a ideia era o processo, totalmente. Eu sempre fui ligada ao processo. Até hoje o meu trabalho é totalmente processual. Eu não tenho *sketch* do que eu vou fazer. Eu tenho algo em mente e trabalho com os pedaços, todos os pedaços, então eu chego no lugar. Bota 1, 2, 3, 4, pá, pá, ficou. Claro que também tem a ver com a Arquitetura esse olhar do espaço. Mas dificulta mais a catalogação e também é um tipo de trabalho que não é para ficar. Grande parte terminou, acabou. Como quando eu fiz aquele livro das telhas, com 6 mil telhas de barro. A partir do término das exposições, as instalações, os telhados, eram levados de mutirão para casas populares, ali sim que se tornaram permanentes, mas não permanentes para mim.¹⁵²

Ainda assim, no arquivo do MAC-PR foram encontrados documentos que fornecem dicas quanto ao caráter das propostas realizadas na “Gincana ambiental”, possivelmente relacionadas às ações colocadas aos grupos participantes. Trata-se de instruções-síntese ou questionamentos para promover experiências com o espaço sugerido previamente para a atividade, de forma a incentivar uma (re) descoberta da cidade. Entre as questões apresentadas, citamos: “Peça a alguém para lhe contar uma história ou lenda”; “Faça um gráfico das nuvens”; “Qual a emoção deste local? Incorpore-se. Tente modificá-la”. Chamam a atenção, ainda, questões destinadas ao diálogo entre os membros dos grupos, que poderiam ou não se conhecer, muitas das quais direcionadas a uma consciência sonora:

152 Entrevista à autora em agosto de 2017.

“Como você é afetado pelo som?”; “Você sonha com sons?”; “Conte uma pequena história sonora”.

As questões ou “instruções” trazidas por Carvalho relacionam-se com a herança das partituras para eventos amplamente utilizadas, a partir do início dos anos 1960, por artistas de algum modo vinculados ao grupo Fluxus e que se espalharam por diversas práticas artísticas da época, da música de John Cage, cujas composições não mais eram descritas em notações musicais, aos textos-sínteses de Yoko Ono, que remetem à concisão poética dos haicais e instauram-se nas fronteiras entre a ideia e ação. As instruções, ou *event scores*, fundamentavam-se nas características da simplicidade e da relação com as práticas cotidianas, concebidas de modo que pudessem ser exercitadas por qualquer pessoa, “diante de uma plateia ou apenas para si”, por meio de gesto físico ou apenas intelectual e poético (ATANIA, 2011, p. 24), definição que se assemelha, conceitualmente, aos textos propositivos da “Gincana ambiental”. Com efeito, esses conceitos foram (e ainda o são), importantes para a atuação da irmã de Josely Carvalho, a pianista e compositora de vanguarda Jocy de Oliveira, que também participou do sexto EAM.

Não somente a compositora se relaciona com a noção de instruções por ter, de fato, sido aluna de John Cage, mas por tê-la como um método essencial de trabalho. Desde a década de 1960, dedica-se à composição de peças multimídias e ambientais, nas quais integra instrumentos eletrônicos e acústicos, vídeo, iluminação, atores e público, entre outros. Em sua própria definição, presente no trecho abaixo, pode-se notar como a ideia de instrução ou partitura acaba assumindo formas múltiplas, servindo a diversos campos que desejam tornar visíveis processos abertos e experimentais:

Algumas peças ambientais ou eventos são apenas descritos, pois foram concebidos para um espaço e tempo específicos, e não podem ser repetidos. Outras vezes peças completas são reproduzidas através de uma notação que varia entre verbal, gráfica, cartográfica... (OLIVEIRA, 1984, p. 1)

Para o *Encontro de Arte Moderna*, as irmãs propori- am, conjunta- mente, uma grande ação de caráter experimental batizada “Home- nagem a Duchamp”. Esse *happening* reuniria uma gama de situa- ções acontecendo paralelamente ao longo do centro da cidade, com particular concentração na Praça XV, local propício para reunião de uma vasta camada da população, entre estudantes, pedestres, tra- balhadores, turistas.

A ação começou às 6 horas da manhã dentro de um quiosque de acrílico na Praça General Osório, onde estavam dispostos um piano e tabuleiros de xadrez espalhados pelas mesas. A partir desse horário um grupo composto por 14 pianistas voluntários passaria a executar a música “Vexation”, composta por Eric Satie, durante 18 horas e 40 mi- nutos ininterruptos. A estrutura temporal da música, de 1 minuto e 20 segundos, era, então, exaustivamente repetida, instaurando uma es- pécie de melodia hipnótica a embalar o dia de atividades. Através de alto-falantes a música alastrava-se ao longo da “rua das Flores”, agora

pedonal e novo ponto turístico da cidade, o que teria causado verdadeiro alarde dos comerciantes preocupados com a perturbação sonora de seus clientes.

FIGURA 67
“Homenagem a Duchamp”

Frames de filme Super-8 gravado por Fernando Bini, na ocasião da realização de uma das ações de “Homenagem a Duchamp”, de Jocy de Oliveira e Josely de Carvalho, 1974.

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

Segundo Jocy de Oliveira, a escolha da obra de Satie teria sido informada pelo critério da desmistificação do culto da personalidade do virtuose ali apresentado, uma vez que todos os pianistas partilham o mesmo piano durante uma mesma parcela de tempo, e “numa quase completa anonimidade” (OLIVEIRA, 1984, p. 69): cada pianista toca durante 20 minutos repetindo a peça exatamente 15 vezes.¹⁵³ Essa noção de “desmistificação” estaria, então, conectada diretamente ao pensamento do artista homenageado, Marcel Duchamp, considerado paradigma da geração conceitual e, claro, da arte contemporânea. O artista se tornaria um exemplo de assimilação tardia da crítica devido à radicalidade de seus questionamentos, lançados logo no início do século através de seus *ready-mades*, que em sua própria estrutura abarcam uma série de perturbações a valores até então centrais para o sistema artístico, como o de autoria, autenticidade, originalidade, destreza.

Isto é, numa época de releitura das problematizações propostas pelo artista pioneiramente, não surpreende que tenha sido o escolhido para a homenagem, a qual fez referência também ao seu esporte favorito: o xadrez. Duchamp teria atuado por grande parte da vida como enxadrista, razão pela qual, ao redor da execução da obra de Satie, o público foi convidado a jogar xadrez para saudar o artista, com o adendo de uma única regra determinante e nada simples, de acomodar cada jogada aos 1m20s do tempo da melodia, que seguia seu curso lancinante.

Conforme Jocy de Oliveira, a solicitação para que os jogadores mantivessem a sincronia do ritmo de suas jogadas à estrutura da

153 Em uma entrevista para o jornal *Diário do Paraná*, Jocy de Oliveira afirma ser essa a terceira vez que a obra “Vexation” seria realizada: “Vexation só foi realizada por John Cage na Califórnia e por mim em Campos de Jordão no Festival de 1973. Esta será a sua 3ª apresentação. Os pianistas devem observar a maior seriedade e respeito colaborando numa experiência de conjunto abdicando o individualismo”. “Das seis da manhã, à madrugada, uma loucura de arte na praça”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 31 ago. 1974.

música, apoiava-se no mesmo conceito de abdicação da individualidade da música de Satie ou da obra de Duchamp, de modo a desafiar o raciocínio e incentivar mentes diversas “a se ajustarem a um esquema lúdico fundamental (OLIVEIRA, 1984, p. 70).

Paralelamente, ao ar livre, ocorriam eventos coordenados por Josely Carvalho. Na calçada da sede do Museu de Arte Contemporânea, a artista realizava a “Peça do pão”, convidando o público a esculpir em barro e modelar em massa de pão, cujos ingredientes foram fornecidos pela mesma padaria que assaria a produção, em seguida, dando início a um ritual de autofagia da matéria, distribuída aos que ali passavam ou deglutida pelos próprios participantes.

FIGURA 68”
“Peça do Pão”

Frames de filme Super-8 gravado por Fernando Bini, na ocasião da realização de “Peça do Pão”, de Josely de Carvalho, 1974.
Fonte: Arquivo Fernando Bini.

Nesse ínterim, vários estudantes de teatro sob a organização de Carvalho, fantasiavam-se, vestiam-se com roupas extravagantes, pintavam os rostos e preparavam-se para a realização de uma leitura coletiva, em praça pública, do “Manifesto Antropófago”, obra-síntese de nosso modernismo, escrito por Oswald de Andrade. O manifesto, escapando a seu tempo – foi escrito em 1928 – mantinha latente o teor subversivo na propagação de imaginários de “união”, “coletivismos”, “consciência participante”. Durante a entrevista que realizei com a artista, ela atentaria para o fato de sentir ser essa a parte mais delicada do encontro, no sentido da provocação ao regime militar, devido tanto ao conteúdo ideológico do manifesto, quanto à ação agressiva desses jovens, reunidos em grande número, mascarados e com microfones em mãos – uma espécie de bomba-relógio, presa fácil da censura.

De fato, os eventos experimentais e públicos dos Encontros de Arte Moderna, tratavam-se, para vários dos envolvidos nas ações, de uma “forma de contravenção”¹⁵⁴, como estabeleceu Key Imaguire, ou um tipo de “comportamento rebelde”, de acordo com José Humberto Boguszewski, que ainda ressalta:

É interessante também pensar no momento histórico. Quando falamos do sexto encontro, era a época do governo do Ernesto Geisel. As coisas que a gente fazia também tinham esse lado de você romper e tentar enfrentar todo um sistema político que cerceava.¹⁵⁵

Dentro do espaço expositivo do MAC-PR, que já recebia a exposição de serigrafias de sua irmã, Jocy de Oliveira apresentaria, por duas vezes, uma de manhã e outra à tarde, um recital de piano audiovisual, com peças de Eric Satie e John Cage, junto à exibição de filmes mudos relacionados ao movimento dadá.

154 Entrevista à autora em novembro de 2017.

155 Entrevista à autora em novembro de 2017.

FIGURA 69
"Homenagem a Duchamp"

Frames de filme Super-8 gravado por Fernando Bini, na ocasião da realização de uma das ações de "Homenagem a Duchamp", de Jocy de Oliveira e Josely de Carvalho, 1974.
Fonte: Arquivo Fernando Bini.

FIGURA 70
“Homenagem a Duchamp”

Frames de filme Super-8 gravado por Fernando Bini, na ocasião da realização de uma das ações de “Homenagem a Duchamp”, de Jocy de Oliveira e Josely de Carvalho, 1974.

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

E, por fim, em um local não identificado pela pesquisa, mas certamente nas imediações da Praça XV, seria criado um ambiente, o “Café Duchamp”, para a apresentação de mais uma obra-evento das irmãs. A cargo dos estudantes ficou a execução de um móbile de guarda-chuvas, instalado no teto para reforçar a homenagem a Duchamp, que teria utilizado a terminologia “móbile” para designar, pela primeira vez, o trabalho de seu colega, Alexander Calder.¹⁵⁶ Os guarda-chuvas, formavam o cenário para a execução de obra sonora composta em fita magnética por Jocy de Oliveira e concebida com recortes de sons concretos, manifestos de artistas dadá, jogos e frases. Essa “colagem sonora” incluía textos do artista Jean Arp, música para piano de John Cage e Erik Satie, comentários sobre xadrez e arte de Marcel Duchamp, receita para fazer poesia de Tristan Tzara, poema sonoro de Hugo Ball e trechos da conferência “Indeterminacy”, de John Cage (OLIVEIRA, 1984, p. 71) – digna sinfonia

156 Informação disponível na Enciclopédia Britânica: <<https://www.britannica.com/art/mobile-sculpture>>.

dadá, que em seu espírito anárquico e destrutivo frente aos sistemas lógicos e racionais, era acompanhada de projeções visuais, arranjadas pela artista Josely Carvalho.¹⁵⁷

Chama a atenção como foi lido e interpretado, pela imprensa e público, esse laboratório experimental coletivo proposto no VI EAM. Novamente – como na edição em que se apresentaram as obras de Artur Barrio e João Moderno – algumas notas jornalísticas referem-se aos eventos, até mesmo antes de sua concretização, como “loucura”¹⁵⁸. A maioria das publicações, no entanto, debruçou-se sobre as revoltas dos frequentadores da Praça XV durante a contínua execução da obra de Erik Satie. A pungente repetição da mesma melodia ao longo do dia teria causado reações fervorosas e tentativas de quebra dos alto-falantes. Na matéria “Música revoltou a Boca Maldita”, um proprietário de banca de revista declara que, se inicialmente pensou ser a atividade apenas uma brincadeira dos estudantes, logo os comerciantes começaram “a ficar tensos e ter vontade de ir lá quebrar o piano”.

O garçom de uma confeitaria nas proximidades teria dito que não sabia como resistir “sem dar uma garrafada na cabeça de todos eles”. A excruciante repetição, segundo ele, teria espantado a freguesia. As reclamações seriam tantas que, em determinado momento da tarde, um operário que consertava defeitos nas fiações elétricas da Praça Osório teria cortado o fio que ligava um dos alto-falantes instalado na região da Boca Maldita. Para o escritor da matéria, não assinada, a justificativa dos alunos, que declararam ser aquela uma experiência para testar as reações às manifestações artísticas no espaço urbano, não era justa, dado que incomodavam “o trabalho de centenas de pessoas, afastando turistas de nossa cidade, pois nessa situação,

157 Não foram localizadas informações sobre o conteúdo das projeções, o que impede um aprofundamento sobre a ação.

158 “Das seis da manhã, à madrugada, uma loucura de arte na praça”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 31 ago. 1974.

a maioria dos clientes dos hotéis da boca, haviam pedido as contas e ido embora”¹⁵⁹. Novamente, o clientelismo permeava o desagrado dos estabelecimentos comerciais.

Tais avaliações, não obstante, encontrariam uma surpreendente antítese no mesmo jornal, em publicação intitulada “A terapia da música”, na qual o autor desconhecido ressalta, para além das negativas ao piano fatalmente ouvido por todos, a incursão de um grupo de “alegres meninas que, gravadores e canetas em punho”, faziam ali “incursões no vastíssimo campo do gosto popular, registrando opiniões”. Voltando o seu olhar não para as críticas, mas à experiência, pondera que, apesar “daquela música estranha” não ter agradado particularmente a ninguém, teria liberado aspectos inconscientes de alguns, como ao professor de um colégio estadual, cujo depoimento segue:

Nos primeiros 15 minutos, a música para mim, que me encontrava no centro, estava simplesmente irritante e insuportável. Manifestei meu protesto junto a alguns amigos. Uma hora depois senti uma sensação de indiferença e não mais me incomodei. Ouvindo durante uma hora e 30 minutos comecei a gostar. E duas horas depois encontro-me calmo e em lugares distantes – talvez em outros lugares – e esqueço-me dos problemas do dia a dia. Sinto uma sensação de bem-estar. Tenho vontade de me comunicar e sentiria muito se a música parasse.¹⁶⁰

Pode-se notar, por meio destes depoimentos, que o *VI Encontro de Arte Moderna* foi um evento bem-sucedido em seu objetivo de inserção na malha urbana, em insinuar-se na vida das pessoas, fazendo deflagrar, para o bem ou para o mal, as mais diversas reações.

Ocorrido no interior do contexto sociopolítico de repressão militar, conseguiu propiciar a tomada das ruas, a assimilação do território

159 “Música revoltou a Boca Maldita”. *Diário do Paraná*, 3 set. 1974.

160 “A terapia da música”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 7 set. 1974.

público em plena transformação e, sobretudo, a experimentação coletiva – noção, esta, precarizada naquela conjuntura. A produção desse acontecimento vivencial, em toda a sua abertura ao inesperado, foi possibilitada graças à disposição inicial de Josely Carvalho que, se observarmos com cuidado, tendeu a dissolver a sua autoria diante do coletivo. É com o seu depoimento, portanto – no qual contrapõe às críticas que determinam a ação enquanto um *happening*, lançando novas possibilidades de análise –, que se encerra este encontro:

Interessante. É isso, não é *happening*. Porque o *happening* acontece mais em uma superfície. Eu tinha uma ideia que era um conceito de vida, um conceito de trabalho, naquele momento em desenvolvimento. Sempre quis fazer isso tudo antes do meu próprio trabalho como artista, individual. Me dedicava muito menos a isso. Aqui [nos Estados Unidos], por exemplo, eu fiquei 11 anos no *St. Mark's Church in the Bowery*, o *Silkscreen Project*, eu nunca botei o meu nome, eu sempre assinava *The Silkscreen Project*. Tudo que a gente fazia nos murais e não sei o quê, em conjunto, eu nunca bo-

FIGURA 70
“Homenagem a Duchamp”
Frames de filme Super-8 de
Fernando Bini, com imagens
de “Homenagem a
Duchamp”, 1974.
Fonte: Arquivo Fernando Bini.

tei o meu nome. Eu acho que tinha essa intenção de quase que uma base, uma preparação, cimentar onde eu poderia desenvolver o meu trabalho como artista. Eu sempre achei que eu tinha que ter uma vivência antes de querer dizer alguma coisa, antes de poder dizer alguma coisa, eu tinha que ter uma experiência de vida. Eu acho que isso tudo me deu essa experiência de vida, essa base.

FIGURA 71
“Homenagem a Duchamp”

Frame de filme Super-8 de Fernando Bini, 1974. Ao fundo, Josely Carvalho; em frente, Jocy de Oliveira.

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

O Legado dos Encontros de Arte Moderna

Seria, creio, um trabalho para toda a vida a dissolução das camadas de influências deixadas pelos *Encontros de Arte Moderna* para o cenário artístico curitibano. Além de longevos – teriam ocorrido ao menos 11 edições entre 1969 e 1980 –, perpassaram a formação de um sem-número de artistas e intelectuais que hoje seguem contribuindo para a cultura de diversas formas, seja no âmbito do ensino, na produção visual ou em cargos administrativos e institucionais.

Foi consenso entre os entrevistados que os encontros perderam um pouco da vivacidade original após Adalice Araújo voltar as forças para a concretização da implantação dos cursos de Desenho Industrial (o primeiro da região Sul do país), Programação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná, entre 1974 e 1975. Razão pela qual optou-se em historiografar e, quando possível, brevemente analisar as edições realizadas até 1974. Deixa-se, assim, a cargo de futuras pesquisas o aprofundamento das ações desenvolvidas entre 1975 e 1980 e, do mesmo modo, o mapeamento e a investigação quanto às produções dos agentes culturais que ali deram início as suas trajetórias ou foram estimulados em direção a um maior experimentalismo. O que se faz possível é destacar, com base no depoimento de Ivens Fontoura, alguns artistas que participaram ativamente dos eventos, indicando caminhos futuros de pesquisa, a saber, Lauro Andrade, Márcia Simões, Elvo Benito Damo, Jarbas Schünemann e Margareth Born (FONTOURA, 1986, p. 139).

Além desses, certos grupos/coletivos e eventos são considerados, se não herdeiros diretos, ao menos contagiados pelos debates relacionados à arte conceitual e ao ambiente contracultural fomentado nos EAM. Em primeiro lugar o Uniarte, projeto de mostras universitárias transdisciplinar que reunia alunos de diversos cursos de arte, arquitetura, *design* e comunicação, em vigor entre 1979 e 1982; o coletivo *Caxa de Bixo*, já citado anteriormente nesta pesquisa, integrado, entre outros, por Luiz Rettamozo, Solda, Reynaldo Jardim, Rogério Dias e

Ronald Simon, e atuante entre 1980 e 1981; a exposição *Mostra de Arte Bicicleta*, realizada no Teatro Guaíra em 1982, que deflagraria o *Moto Contínuo*. Este, utilizado para designar uma mostra-evento de 1983, um jornal em formato tabloide e o grupo de artistas que os organizariam, formado por Denise Bandeira, Eliane Prolík, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rossana Guimarães. Cabe notar que a atuação do grupo foi analisada em profundidade pelo pesquisador Ivair Reinaldim em sua dissertação de mestrado.¹⁶¹

No entanto, ao menos um artista destacou-se na conjuntura desta pesquisa, por sua trajetória artística coincidir com as propostas dos encontros, ao ponto de ter se radicado em Curitiba na década de 1970, vindo do extremo norte do país, da capital amazonense, justamente pela efervescência cultural daquele momento. Sergio Moura (1949-), uma peça fundamental para os debates artísticos, comportamentais e contraculturais então em voga. O seu nome chegou a meu conhecimento por intermédio do evento intitulado *ARTSHOW* (1978), filmado inteiramente em Super-8 e digitalizado pelo pesquisador Newton Goto para o projeto *Circuitos compartilhados* (2008)¹⁶². Falaremos sobre o evento em seguida, após o desenho inicial da trajetória que o fez percorrer determinadas veredas artísticas e comportamentais até Curitiba, possível por meio da condução de duas entrevistas realizadas ao longo de 2017.¹⁶³

Sergio Moura nasceu em Manaus, de onde saiu aos 19 anos para manter-se nômade por alguns anos, tempo suficiente para transitar entre cidades tão distintas quanto Belém e Brasília, até fixar-se, em 1969,

161 REINALDIM, Ivair Junior. *Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 80*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2007. (Dissertação de mestrado em História e Crítica de Arte)

162 GOTO, Newton (Org.). *Circuitos compartilhados – Catálogo de sinopses / Guia de contextos*. Edital Arte e Patrimônio 2007: MinC; IPHAN; Petrobras; Paço Imperial; Epa!. Curitiba: Epa!, 2008.

163 Conversamos no seu ateliê, localizado na Colônia Faria, região metropolitana de Curitiba.

no Rio de Janeiro. Durante os três anos que esteve na capital carioca, frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e os cursos do Museu de Arte Moderna. Embora rapidamente tenha desistido da formação acadêmica proposta na EBA, em virtude da formalidade do currículo, ainda centrado em “pintura de cavalete”¹⁶⁴, mantinha assiduidade em eventos organizados no MAM, a exemplo dos *Domingos da Criação* (1971), criado por Frederico Moraes; este, marcando-o profundamente ao mostrar que a “arte poderia não estar limitada à fatura do artista, mas ser a promotora de encontros”.¹⁶⁵

Em finais da década de 1960, Moura já estava envolvido com o movimento *hippie*, em suas palavras “uma pérola, das experiências mais importantes que já houve na humanidade”, dado a filosofia libertária que reivindicava mudanças para o presente e no presente. A utopia *hippie* atraía, na mesma medida, por voltar-se ao compartilhamento de experiências, acreditando na possibilidade de se viver no mundo de forma mais democrática, coletivizada. Esse pensamento influenciou diretamente a atuação de Moura, traçando firme paralelo entre prática artística e postura existencial que permeia toda a sua produção, em especial em sua afeição aos princípios contraculturais de negação aos modelos impostos pela sociedade – cabe atentar, em vigor antes e após a Ditadura – baseados no “lucro, na exploração do trabalho, na repressão, no machismo”.¹⁶⁶

Já a partir dessa época, portanto, a obra do artista caminhava em direção a propostas que conjugavam conteúdos estéticos, poéticos e políticos, sob os princípios de socialização, nas quais o fazer artístico não se reduzia ao objeto, mas por ele era mediado.

Devido a esses princípios de desafio e confronto aos padrões estabelecidos, e levando em consideração a ordem política vigente na

164 Sergio Moura. Entrevista à autora em abril de 2017.

165 Sergio Moura. Entrevista à autora em abril de 2017.

166 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

década de 1970, Moura foi preso ao menos sete vezes quando da residência no Rio de Janeiro, muitas das quais apenas por sua aparência tratar-se de um perfil de suspeição – perambular no perímetro urbano de cabelos compridos, descalço ou de sandálias era na época praticamente uma contravenção. Resistência similar encontrou em Curitiba, onde aportou ao final do ano de 1972, conforme revela:

Eu fui discriminado em Curitiba porque andava descalço, o meu cabelo era grande e eu fumava maconha. E até hoje eu acho que a arte não pode abandonar a loucura. Eu estou falando da loucura saudável, criativa, anárquica.¹⁶⁷

Tendo rumado à capital paranaense em larga medida em consequência das agitações dos *Encontros de Arte Moderna*, Moura conheceu por meio dos eventos Adalice Araújo e Ivens Fontoura, que se tornariam dois de seus principais interlocutores na ordem de trocas artísticas. Para o artista, a abertura dos dois às manifestações experimentais seria essencial contraponto ao prevalente conservadorismo que encontrou na cidade.

O artista entrou para a Embap em 1973, cujo currículo disciplinar, a despeito dos eventos encabeçados por Araújo e Fontoura, ainda padecia de uma tradição fundamentada no ensino de técnicas, com apreço ao desenho e à pintura; ou seja, no caso de Moura, um problema evidente com o qual teve de conviver não somente ao longo da graduação. Durante o primeiro ano do curso, enviou um projeto de “arte ambiental” – termo mais tarde gradualmente substituído por *instalação* – para o Salão de Artes Plásticas para Novos, sendo recusado sem maiores explicações. A negativa da participação o levou a conceber uma ação “de guerrilha”, aos moldes do que outros artistas já haviam feito em ocasiões semelhantes, dado o crescente clima de repúdio aos salões, aos júris e ao caráter excludente das seleções

167 Entrevista à autora em abril de 2017.

e premiações. Para exemplificar, em um dos mais casos célebres, o artista carioca Antonio Manuel inscreveu o seu próprio corpo como obra no Salão Nacional a ser realizado no MAM-RJ, em 1970: como forma de protesto ao corte sofrido pelo júri, apresentou-se nu no dia da abertura da mostra (FREIRE, 2006, p. 51).

Sergio Moura, por sua vez, concebeu um *happening* repleto de simbologias relacionadas à autonomia e à liberdade de expressão, denominado “Unidos na dor e na catástrofe da humanidade”¹⁶⁸. O *happening* aconteceu, igualmente, no dia do *vernissage* do salão, no Saguão da Diretoria de Assuntos Culturais, ao qual chegou de surpresa com sete pombos escondidos no casaco, libertos pouco a pouco para que voassem dentro da galeria. O artista vestia, então, uma grande armação de arame e papel ao redor da cabeça, local para o qual os pombos retornavam eventualmente, ao que ele desfilava pelo espaço, com os pássaros como adereço. Permaneceu assim, entre voos e pousos ao redor de si, durante cerca de uma hora, até despir-se da armação, depositá-la no chão e finalmente abandonar o local.

Novamente assistia à cena Jair Mendes, o artista que havia esbravejado após a realização das propostas de Artur Barrio, João Moderno e Walkiria Proença, no *IV Encontro de Arte Moderna*. De acordo com Sergio Moura, Mendes teria se voltado com indignação para a professora e Ivens Fontoura, ali observando a situação, questionando se aquele seria “mais um de seus alunos”¹⁶⁹, informação corroborada por Adalice Araújo em uma reportagem no Diário do Paraná veiculado no dia seguinte à abertura do Salão. Após acalmar-se, teria colocado os animais para fora do recinto, ao que, sem querer, “completou a obra”¹⁷⁰.

168 O artista não possui registros visuais do *happening*.

169 Entrevista à autora em agosto de 2017.

170 ARAÚJO, Adalice. “Impressões: XVII Salão de Artes Plásticas para Novos”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 2 jun. 1973.

A mesma incompreensão vista no dia desse evento, conta o artista, seria sentida ao longo de sua formação na Embap e dos anos de trabalho no campo artístico em geral, devido a insistência em dar corpo a projetos relacionais, vivenciais, frequentemente efêmeros. Isto é, raramente limitado aos objetos e, quando possível, carregados de teor crítico. Diz Moura, inclusive, que em razão disso, sua primeira exposição seria celebrada apenas em 1982, quase uma década após a chegada na cidade:

Ocorre que lá [Rio de Janeiro] no meio das loucuras todas, das andanças, eu descobri que o meu lugar era o Museu de Arte Moderna, tanto que eu participei da AAPG, Associação de Artistas Plásticos da Guanabara. Está lá o meu nome na ata. Foi lá que eu conheci o Frederico Moraes. Então, eu já cheguei em Curitiba com a cabeça feita [...] sabia que a arte não poderia se limitar a um objeto, embora pudesse ser também aquilo. Eu não deixei de fazer isso, porque eu adorava a fatura da pintura, desenvolver um trabalho é maravilhoso, ter um envolvimento naquilo, começo, meio e fim, processo e tal. Só que eu descobri duas coisas que eu acho que foram fundamentais para a minha história toda, e poder falar isso hoje. Uma foi a educação e, depois, por ter conhecido a Fayga Ostrower, eu fui ver que eu estava no caminho certo. “O Brasil, pela desigualdade que tem, não pode se dar ao luxo de desprezar a função do artista no campo educacional” – palavras dela, que eu gravei. É óbvio, né? [...] Então, eu descobri a educação, que eu pratico até hoje, e descobri as ações sociais, performáticas, de rua, as ações indo de encontro às pessoas, provocando a sociedade. Eu acho que isso, de uma certa forma, me salvou a vida. Eu dediquei anos e anos para isso, aí me flagrei de que precisava organizar mais a minha produção, e passei a fazer exposição. A minha primeira exposição em Curitiba foi em 82, nove anos depois de ter chegado aqui. [...] Eu acho que isso é uma

parte importante da minha trajetória, ter percebido isso, a necessidade de construir essa produção no dia a dia, com muita serigrafia, muita pintura, muito desenho e tal, sem esquecer do campo social, da ação mais de guerrilha, que vai contra a sociedade, que vai provocar a sociedade na rua.¹⁷¹

A despeito de sua mostra individual ter ocorrido tardiamente, atuou amplamente em diversas frentes da cultura, como na implantação do ateliê público de serigrafia no recém-inaugurado Centro de Criatividade, em 1973. Sobretudo, porém, buscou realizar grandes eventos artísticos que fizeram uso do espaço urbano, sendo o primeiro deles enquanto ainda era aluno da Embap¹⁷², a “Praça da Arte” (1977), idealizado para ser um movimento de integração dos cursos de Belas Artes e Música, que apesar de coabitarem uma mesma instituição, eram apartados disciplinarmente. Segundo Sergio Moura, o incômodo com a falta de comunicação entre as áreas e, mais

171 Entrevista à autora em abril de 2017.

172 O artista deixaria a graduação em 1974, mas retornaria para completá-la nos anos seguintes, quando da realização da Praça da Arte.

FIGURA 74
Evento “Praça da Arte” (1977)

Organizado por Sergio Moura, em colaboração com os estudantes da Embap.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 73
Evento “Praça da Arte” (1977)

Organizado por Sergio Moura, em colaboração com os estudantes da Embap.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 75
Evento “Praça da Arte” (1977)

Organizado por Sergio Moura, em
colaboração com os estudantes da Embap.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

especificamente, entre as produções individuais dos alunos do próprio curso de Artes Plásticas, o impeliu a buscar uma estratégia de mobilização de um movimento de trocas estudantis. Assim, propôs um projeto que recebeu apoio de diversos órgãos públicos para a ocupação, ao longo de seis meses, da Praça Eufrásio Corrêa, de modo a semear encontros, “construir e cultivar coletivamente”.¹⁷³

Para tanto, estabeleceu que em domingos intercalados seriam levados até a praça materiais que possibilitariam a quem desejasse trabalhar ali com cerâmica, desenho, pintura, e aos artistas jovens mostrar as suas obras ao longo de grandes varais estendidos ou em mesas improvisadas. Os alunos do curso de Música, paralelamente, tocavam piano ao ar livre, cantavam, enquanto grupos de teatro executavam peças curtas ou recitavam textos e poesias.

Nessa breve descrição, chama a atenção no caráter da proposta tanto a herança experimental e estudantil dos *Encontros de Arte Moderna*, quanto, novamente, o ímpeto de apropriação do perímetro

173 Entrevista à autora em agosto de 2017.

urbano, que permeou diversas ações artísticas da década de 1970 na cidade. Esse evento, por sua vez, deixaria também o seu legado, em uma nova geração de nomes que colaborariam com Moura em outras ações ou dariam corpo a suas iniciativas no início da nova década, como Djalmir Alves, Priscila Sanson, Eduardo Nascimento, Raul Cruz, Rossana Glovatski Guimarães e Geraldo Leão Veiga de Camargo.¹⁷⁴

174 Informações cedidas por Sergio Moura em entrevista à autora em agosto de 2017.

2.6

Artshow

Com a boa experiência da “Praça da Arte”, Sergio Moura conceberia, no ano seguinte um segundo projeto, no qual manteve o mesmo princípio do evento anterior: a vontade de reunir artistas em uma dinâmica pública de situações vivenciais. Seria o *ARTSHOW*, realizado na Galeria Julio Moreira, do Teatro Universitário de Curitiba (TUC), localizada numa passagem subterrânea que dá acesso a dois locais importantes do centro da cidade, incluindo o Largo da Ordem, um ponto turístico de grande procura e movimentação.

Com os *Encontros de Arte Moderna* já um tanto saturados, de acordo com o depoimento do artista, e o vislumbre da abertura democrática que se insinuava ao fim da década de 1970, a “minha ideia política foi reunir uma turma de artistas para dar o nosso recado, e foi o que aconteceu”. Esse “recado”, despojado de ideologias políticas partidárias, era voltado especialmente para os princípios contraculturais de libertação dos indivíduos, de provocação e emancipação do espectador por meio do fazer artístico.

Se na proposição anterior de Moura foram os estudantes os convidados principais, para o *ARTSHOW* seriam os profissionais do jornal *Pólo Cultural*, entre os quais Paulo Leminski, Reynaldo Jardim e Rogério Dias, em parte à margem dos debates acadêmicos, que prontamente aceitaram o convite e auxiliaram na elaboração do projeto e condução das ações diárias.¹⁷⁵ A participação do grupo estendeu-se à divulgação do evento, em página concebida por Luiz Rettamozo¹⁷⁶, veiculada no jornal.

175 Muitos outros artistas se reuniram ao grupo ao longo da semana, alguns também convidados, outros espontaneamente: Djalmir, Genésio Jr; Priscila Sanson; Aldo Dallago Jr; Reginaldo Fernandes; Alberto M. Viana; Luís Carlos Rettamozo; Lucília Guimarães; Jarbas José S. Schünemann; Roberval Santos; Eduardo Nascimento; João Urban; Nivaldo Lopes; Antenor Penasso; Ailton Silva; Irmãos Wagner; Aparecido Marques (Cido); Roberto Pittela; Oscar Béttio; Sandra Benato; Suzana Matoski; Telma Serur; Solda; Dario Krupper; Rossana Guimarães; Marcos Bento; Geraldo Leão; Paulo Gaivota; Carlos Reis; Saulo Kozel; Caco; Marco Alzamora; Claude Urban.

176 Ele, porém, só participaria da pré-produção, com a concepção da página do *Pólo Cultural*, não estaria presente na semana de atividades.

A arte contemporânea não deve se deter em apenas fazer ver pois “já não é importante se é belo ou não, o importante é que contenha uma linguagem transformadora, portanto sugestiva, induzindo o espectador a sentir, pensar e agir na vida prática, colocando em ação todos seus sentidos”.

Já a frase medular da página publicada no *Pólo Cultural* é a atribuída a Jean-Jacques Lebel¹⁷⁸: “A arte deve descer literalmente às ruas, sair do zoológico cultural estabelecido”. Lebel, um poeta, artista e teórico da contracultura francesa de grande influência para Sergio Moura, por crer na capacidade do artista de assumir, por meio de sua obra, uma postura filosófica, política e artística, baseada na rebeldia contra a tirania dos sistemas preexistentes. Instituiu, dessa forma, certos fundamentos para a sua obra, percebidos principalmente em *happenings*, ao concebê-los enquanto propostas coletivas, anônimas e efêmeras, de modo a diluir a importância do artista.¹⁷⁹

Do mesmo modo, nos eventos de Moura – os quais podemos definir sob a nomenclatura de *happenings*, considerando o *script* simples e a abertura à espontaneidade – a sua autoria tende a ficar mais difusa diante da movimentação coletiva. No entanto, no seu caso, arraigada a uma noção politizada do artista em diálogo com a população, compreendendo a arte como elemento lúdico capaz de transformar a realidade. Especificamente no *ARTSHOW*, diz Moura, mais importante do que as pautas preestabelecidas, lugares, instrumen-

178 Jean Jacques-Lebel conviveu com diversos poetas da geração *beat* (norte-americana), considerada a precursora da contracultura. Lebel traduziria diversos escritos destes poetas para o francês na década de 1960. Além disso, é tido como o autor do primeiro *happening* europeu, em 1960, linguagem com a qual trabalhou intensamente nessa mesma década. Informações disponíveis no *site* do Musée des Beaux-Arts de Nantes: <<http://fondsdedotationijlebel.org/en/jean-jacques-lebel>>. Acesso em 1 de jan. 2018.

179 Informações disponíveis no *site* do Musée des Beaux-Arts de Nantes: <<http://fondsdedotationijlebel.org/en/jean-jacques-lebel>>. Acesso em 1 de jan. 2018.

tos, materiais, acessórios, estava a “presença corporal do artista”, cada qual “carregando no corpo a bandeira da liberdade acima de qualquer outro valor”, improvisando e incentivando “novas formas de ser e fazer acontecer”.¹⁸⁰

No programa do *ARTSHOW*, protocolado na Fundação Cultural de Curitiba e também publicado na página do *Pólo Cultural*, os participantes organizaram um pequeno manifesto atentando ao fator de experimentalismo dessa proposta coletiva e à vontade de levar a arte para instâncias além dos sistemas oficiais de cultura, ou melhor, além do “zoológico cultural preestabelecido”, como por eles postulado.

Declaramos que a produtividade do artista é o verdadeiro suporte da obra de arte. Portanto, não estamos avançando contra o mercado. Aceitamos o mercado como um fato social pertinente. Absolutamente não estamos propondo a negação do objeto artístico, muito menos a destruição dos meios de expressão artística. Não pretendemos diluir a arte na vida, mas dar vitalidade à arte. O artista hoje não pode ficar preso a um meio de expressão específico; sua obra é sua atitude incansável em todos os meios de expressão possíveis para responder a esse desafio proposto à realidade. Toda e qualquer técnica e linguagem está à disposição do artista para este dar concretude à sua intenção. A obra acabada ou o objeto final é apenas a realização social da intenção primeira do artista. Artistas brasileiros, aceitem o desafio dessa realidade. Pintem, fotografem, entalhem, desenhem, escrevam, filmem, componham, construam, misturem, invadam museus, galerias, salões, bienais e saiam às ruas, praças, avenidas. Transponham todas as barreiras do imobilismo. Enfim, produzam.¹⁸¹

180 Entrevista à autora em agosto de 2017.

181 Documento original acessado no arquivo pessoal de Sergio Moura.

Assim, visando mobilizar o fluxo de transeuntes daquela passagem subterrânea, um grupo de artistas transformaria o espaço da Galeria Júlio Moreira durante sete dias consecutivos, de 23 de setembro a 1º de outubro, em um ateliê coletivo multimídia apto para a criação em diversas linguagens, envoltas de improviso e despreten-siosidade. Sentindo novos tempos chegando, e um pequeno alvor de abertura política, essa espécie de festival democrático voltou o seu olhar para o diálogo com a população, que no caminho ordinário do dia a dia por ali transitava.

Apostou-se na própria galeria como suporte para criação, recob-rindo as paredes do grande corredor com diversos painéis de mais de oito metros de extensão, disponibilizando tintas, esferográficas, carimbos e outros materiais propícios para intervenções *coletivas*, palavra-chave para a proposta do evento. Segundo aponta Sergio Moura, “não havia trabalhos individuais”¹⁸², uma vez que as inser-ções ou outras expressões efêmeras eram sempre concebidas na ordem comunitária. Diz o artista: “Nós chapamos a galeria com fotos, pinturas, colagens. Esse material foi evoluindo durante a semana. Nós íamos colando e depois rasgando para poder liberar espaço. A galeria se tornou pequena para tanta produção.”

Além dos painéis, uma pequena “caixa preta” para revelação fo-tográfica foi construída na Galeria Julio Moreira, onde os fotógrafos do grupo podiam trazer à luz os resultados da captação de imagens em sincronia com o caminhar do evento, acrescentando mais um elemento para essas grandes colagens intermédias feitas nos painéis dispostos, razão pela qual, em oposição ao caso dos EAM, há um grande acervo de imagens disponível do evento:

Nós fizemos milhares de fotos. Ninguém acredita em como conseguimos fazer isso no *ARTSHOW*. Imagina! Não havia nada digital, era câmera de filme, nós comprávamos umas latas com trezen-

182 Entrevista à autora em abril de 2017.

tos metros de filme, cada um rebobinava dois, três carretéis para si. Todo mundo tinha máquina e fotografava tudo, até a sombra. Experimentação, isso foi super forte. Tínhamos vários fotógrafos no grupo, o Baiano, o Genésio, o Reginaldo. Nós inventamos com o Baiano de fazer um laboratório ali para não termos que ir em casa revelar. Porque comíamos lá, ficávamos lá, só não dormíamos, porque à noite tinha que fechar, então saíamos dez horas da noite de lá.¹⁸³

Todavia, o mesmo não ocorreu com os muitos filmes Super-8 registrados e exibidos também na galeria. O único registro fílmico sobre o evento, que resistiu até os dias de hoje, foi gravado por uma equipe ligada à Cinemateca de Curitiba, chamada *Super-8 em ação*, especialmente convidada por Sergio Moura para participar do ART-

183 Entrevista à autora em abril de 2017.

FIGURA 77
Artistas chegando para um dos dias
de evento do ARTSHOW, 1978
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 78 [próxima página]
Artista produzindo em parte das
paredes abertas a Inserções, no
ARTSHOW, 1978
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

SHOW. Apesar de perdidos os áudios, as sequências de imagens são bem elaboradas, ora possibilitando visualizar os artistas trabalhando, ora conformando-se como tentativas de experimentação fílmica, em planos contínuos que interligam as obras aos transeuntes, por exemplo, ou exploram ângulos inusitados.

Quanto aos instrumentos utilizados ao longo dos dias, quando não havia condições financeiras de comprá-los, buscavam-se materiais descartados, pobres, frutos de lixo industrial, como papelão e restos de papéis encontrados pela cidade. Em muitos dos casos, esses restos de papéis eram ajustados aos corpos de alguns transeuntes, que com eles desfilavam como se fossem “parangolés”, referenciando a obra de Hélio Oiticica. Mas não só isso, lembra-se aqui de ações como a de Frederico Morais na Rodoferroviária de Curitiba, cujos processos de criação estiveram baseados em restos de materiais industriais imediatamente disponíveis.

Se no caso dos parangolés, convidavam-se os transeuntes a vesti-los, em outras ocasiões eles seriam compelidos à ação. Em uma

dessas circunstâncias, os artistas vedaram as duas entradas do túnel com grandes pedaços de papeis, logo cedo da manhã, antes do alto fluxo de horário comercial, fazendo com que na hora de pico quem desejasse atravessar tivesse de transpor a barreira rasgando-a, perfurando-a ou jogando-se contra ela com a força do próprio corpo. Nesse mesmo ímpeto, já no primeiro dia, Reynaldo Jardim, que de acordo com Moura “captou de imediato o sentido do *ARTSHOW*”¹⁸⁴, materializou um cone de papelão e partiu para as escadarias improvisar poesias, gritar chavões, conversar e provocar a população.

184 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 79
Transeunte vestindo o
“parangolé de papel” concebido
durante o *ARTSHOW*, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura

Vinculados ao *Pólo Cultural*, participariam também Rogério Dias, levando carimbos para compor jogos visuais junto ao público e declamando poesias, e Paulo Leminski, durante dois dias cantando e tocando violão, escrevendo em painéis e compondo poemas. Em carta para Régis Bonvicino, datada de outubro de 1978, Leminski relata a empolgação com o evento e atenta ao fato de ter cantado “Verdura” pela primeira vez. Esta, uma composição vetada pela censura e polêmica porque remetia às incertezas de um Brasil em processo de transformação, simbolizado pelo verde da bandeira “a cor

FIGURA 80
Transeunte abrindo uma das
passagens do túnel durante o
ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 81
Reynaldo Jardim durante o
ARTSHOW, 1978

Reynaldo Jardim e seu cone de papel, com o qual declamava poesias ou provocava o público
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

11/04/78

ah, participei dum troço chamado Art-show v. viu em Polo/Artes
(genial o poema foto do rettanozo, hein?) vanguarda na rua
jardim na jogada... happenings durante uma semana... bloqueamos a via..
o lugar foi o Teatrinho da Passagem, um corredor/galeria por onde passam
multidões populares q vão e vem das filas de ônibus, tudo corintiano...
jardim fez um troço genial, uma performance de 3 horas contínuas, como
um louco camelô de vanguarda, dizendo coisas sofisticadas entremeadas de
frases chacrinha tipo bacalhau a 1 200... provocando o povão ... nas
paredes, cartazes, frases, poemas...
teu retrato falado foi falado... expus quadros c/ nossa pg polo mais Y
eu lovei violão sábado e cantei para o povão: mãos ao alto, verdura
(vetada pela censura), minha última, antes de ir à censura... o povão
parando... um traumatismo ... encerrei o show escrevendo pixando na
parede com tinta letras garrafas:

o pinico de duchamps
é a fonte da juventude

o teatrinho fica numa passagem assim:

Leminski

FIGURA 82
Carta de Paulo Leminski a
Régis Bonvicino, a respei-
to do ARTSHOW

In: BONVICINO, Régis;
LEMSKI, Paulo. *Envie meu*
dicionário: cartas e alguma
crítica. São Paulo:
Editora 34, 1999, p. 102.
Fonte: Arquivo do MAC-PR

FIGURA 83
Paulo Leminski canta
“Verdura” em um dos
dias do *ARTSHOW*, 1978

Fonte: Arquivo Sergio
Moura

mais verde que existe, a cor mais alegre a cor mais triste”. Também às emoções contraditórias, a mistura de felicidade com a abertura política e a incerteza de futuro, devido a uma forte crise econômica: “vendi meus filhos a uma família americana”¹⁸⁵. Gravada por Caetano Veloso no álbum “Outras Palavras”, de 1981, a canção impulsionaria a carreira de Leminski como letrista de MPB.

Ao fim do evento, Leminski teria, ainda, elaborado um cartaz com Sergio Moura, onde, ironicamente, refere-se ao “pinico” de Duchamp como “a fonte da juventude”. Por certo, uma juventude que ali se apresentava ciente dos preceitos apresentados por Duchamp, em particular o da desmistificação da figura do artista, pois eram a geração de retomada dos *ready-mades*, objetos que se tornaram paradigmas de uma “operação na qual a autoria é compartilhada (FREIRE, 2006, p. 35). Ora, assim como se questionou a autoria nos *ready-mades*, ela foi no mínimo embaralhada no *ARTSHOW*, visto que a noção de “con-

185 “De repente me lembro do verde / Da cor verde, a mais verde que existe / A cor mais alegre, a cor mais triste / O verde que vestes, o verde que vestiste / O dia em que te vi, o dia em que me viste / De repente vendi meus filhos a uma família americana / Eles têm carro, eles têm grana / Eles têm casa, a grama é bacana / Só assim eles podem voltar e pegar um sol em Copacabana”.

FIGURA 84
Painel de Paulo Leminski
e Sergio Moura no ART-
SHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura

teúdo artístico” se manifestou como resultado da interação entre artista-artista, poetas-músicos, artistas-públicos, fotógrafos-transeuntes. Como coloca Sergio Moura, “à medida que outros artistas e públicos foram incorporados à semana, durante a programação, não houve mais separação entre criadores. Passamos a ser uma única equipe em consonância com a ideia da arte quanto estado de encontro”.¹⁸⁶

Mais do que “obras” ou “autores”, estiveram ali processos, experimentações de linguagens e trocas entre áreas – música, serigrafia, poesia, desenho, performance. O convívio entre artistas e as surpresas despertadas *com* (e *ao*) público é, portanto, onde reside a potência dessa investida informal e libertária, que funcionou em via de mão dupla: como prática de sociabilidade, na qual a arte é o recurso intermediário, e um respiro coletivo após um longo período de repressão.

186 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 85
Priscila Sanson e Sergio
Moura produzindo
serigrafias no
ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo
 Sergio Moura

FIGURA 86
Sergio Moura imprimindo
serigrafia no
ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo
 Sergio Moura

FIGURA 87
Reynaldo Jardim declama
poemas no ARTSHOW,
1978

Fonte: Arquivo
Sergio Moura

FIGURA 88
Inserções em um dos painéis
do ARTSHOW, 1978
Fonte: Arquivo Sérgio Moura

FIGURA 89
Inserções em um dos painéis
do ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura

FIGURA 90 [próxima página]
Filmagem em Super-8 no
ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura

FIGURA 91
Alguns músicos participando do ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura

FIGURA 92
A artista Priscila Sanson participando do ARTSHOW, 1978

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

2.7

Sensibilizar

Apesar do ponto nevrálgico desta dissertação ser a década de 1970, optou-se por avançar um pouco na década de 1980, aos fins do regime militar, para contemplar alguns eventos, ainda pouco debatidos, em especial o *Sensibilizar*. Projeto idealizado por Sergio Moura e integrado por um núcleo formado por Jarbas Schünemann, Djalmir Alves, Walter Montenegro, Ailton Silva e Genésio Jr., ao longo de quase 5 anos de atuação, o coletivo foi capaz de realizar grande número de ações artísticas no espaço urbano, sendo ao menos 12 somente entre 1983 e 1984 – algumas das quais resumiremos nesta parte do capítulo.

Ao passo que o *ARTSHOW* se mobilizou junto ao clima de abertura política, ainda um tanto obscuro, o *Sensibilizar* vem na esteira de grandes manifestações sociais de luta pela redemocratização, emblemado pelas “Diretas Já”, lutas trabalhistas, greves operárias. Após 20 anos de um regime autoritário, a excitação com um novo momento propiciou a retomada das ruas, dos projetos coletivos, das produções independentes. Ao mesmo tempo, a retórica tão comemorada do “milagre econômico” e as políticas desenvolvimentistas dos militares mostravam a sua real faceta – o fortalecimento do consumo havia atingido apenas a parcela média da sociedade e a miséria permanecia latente. Nascia, desses aspectos, o *leitmotiv* do coletivo, um grupo de artistas que, de acordo com Sergio Moura, vinha notando “a necessidade urgente de uma arte participativa, aberta e informal, que envolvesse pessoas com propostas poéticas inteligentes, que pudessem interferir na realidade manifestando contraponto ao visível embrutecimento social e a violência humana de cada dia”.¹⁸⁷

Assim, a partir de 1983, o *Sensibilizar* passou a levar às ruas ações de franco caráter crítico à sociedade contemporânea, acreditando

187 Entrevista à autora em agosto de 2017.

no potencial da arte enquanto motor de sua transformação: “a ideia era promover uma nova ordem social baseada na ação crítica filosófica e, sobretudo, na poética da sensibilidade estética”.¹⁸⁸

Concebido para ser um processo coletivo de criação, cujo propósito maior era provocar a sensibilização das massas populares,¹⁸⁹ todas as estratégias de atuação do *Sensibilizar* eram previamente estabelecidas e minuciosamente organizadas em intensas reuniões no ateliê de Sergio Moura, contando com a colaboração de uma ampla rede de artistas, além dos nomes principais do coletivo. Essa rede incluía também músicos, jornalistas, poetas e quem estivesse interessado em debater as possibilidades do fazer artístico enquanto prática colaborativa calcada na experiência. Diz o artista:

Todas as possíveis e prováveis considerações – procedimentos artísticos, forma, materiais, conteúdos, tarefas preparativas, eram decididas com discussão geral e exaustiva exploração dos pontos de vistas. Por vezes cansativo, mas ainda assim vivenciamos este processo de forma plena e fraterna.¹⁹⁰

Cada intervenção do grupo era elaborada para tecer uma crítica ou questionar um conceito específico e tomavam, sobretudo, a especificidade de um local da cidade para promover um desvio poético na rotina cotidiana dos cidadãos. Sempre efêmeras, tratavam-se de formas de “emboscadas”, onde a surpresa era premente, em manobras rápidas que faziam uso de materiais voláteis passíveis de serem deixados nos locais. Cabe observar, a despeito de não operarem na clandestinidade, uma vez que Moura protocolou o pro-

188 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

189 Quase um ímpeto cepecista, sem a parte ideológica “comunista”.

190 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

jeto na Fundação Cultural de Curitiba, a maioria das atividades não eram anteriormente divulgadas em um programa – elas simplesmente aconteciam dentro da combinação do coletivo, razão pela qual o próprio artista acredita no seu caráter de “guerrilha artística”.¹⁹¹

Por “não haver pretensão de uma estetização hermética” nas ações propostas, isto é, por não requerer posturas contemplativas, de fruição estética dos indivíduos, e sim o oposto, a inquietação, as linguagens trabalhadas eram tão diversas quanto os espaços em que transcorriam. Nota o artista que todos os materiais escolhidos para cada ação chegavam prontos aos locais para chamar imediatamente a atenção das pessoas. A preferência, no entanto, recaiu na precariedade, na manipulação de produtos descartáveis, frágeis e de fácil transporte, como papelão e papel, jornais, sacos plásticos, estruturas de madeira. Até mesmo por motivos de custeamento do projeto:

Outra coisa importante é que não tínhamos dinheiro, era tudo colaborativo [...]. Nós pegávamos material da rua, das fábricas, das lojas, de todo lugar. Lidávamos bastante com material descartável, urbano, vegetal, dependendo da proposta.¹⁹²

Ao observar as fotografias disponíveis dos eventos do *Sensibilizar*, é notável a presença constante de figuras com gravador e microfone em mãos, captando depoimentos dos transeuntes. Ainda que não a única, a principal responsável por conduzir a captação das imagens foi Rose Mary Jargas, uma jornalista que à época trabalhava no Museu Guido Viaro. Por seu intermédio, o coletivo conseguiu o equipamento de filmagem, cujos registros, porém, acabaram com o tempo

191 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

192 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

perdidos¹⁹³, impedindo a tessitura de interpretações sobre o material. O que se pode dizer a respeito das filmagens é que, em larga medida, aspiravam ir além do registro para integrar a experiência das ações, fundamentadas no ímpeto de contato com os pensamentos dos transeuntes, expondo sucessos e fracassos das propostas de sensibilização. Diz Sergio Moura:

[...] Chegávamos sempre com gravador e entrevistando, falando da cultura, da gestão, da administração, da vida, da natureza, da violência, da miséria social, do que poderíamos fazer, porque a arte não poderia estar condenada só à passividade, à contemplação, ao fato de mostrar uma coisa bonita e tal. O moto perpétuo do *Sensibilizar* era o questionamento sobre a problemática da realidade, da existência.

193 Por indicação de Sergio Moura, tentei pesquisar se havia registros no Museu da Imagem e do Som de Curitiba. Todavia, a instituição encontra-se momentaneamente fechada para pesquisas.

FIGURA 93
Rose Mary Jargas entrevista
um transeunte presente duran-
te ação do *Sensibilizar*, 1983

Fotografias de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

Não obstante a perda do material original, trechos desses depoimentos gravados puderam integrar o catálogo concebido pelo grupo em 1984, no qual relatam a experiência de ao menos sete ações a partir da articulação das entrevistas realizadas. Em atitude de “auto-historicização”, frente ao caráter transitório das ações promovidas, conceberiam esse material, cujo projeto gráfico tem autoria de Sergio Moura, fotografias de Genésio Jr. e arte final de Walter Montenegro. Com montagem artesanal feita a partir de imagens coladas com cola escolar, teve uma tiragem de dois mil exemplares, somente possível de impressão graças ao apoio da Imprensa Oficial de Curitiba.

Logo na introdução desse documento, intitulado “Sensibilizar: arte na rua”, um texto de autoria do grupo assemelha-se a um manifesto ao indicar determinados princípios políticos propostos nas intervenções. Entre eles, a noção de que só uma pequena parte da humanidade “goza da vida” e, por conseguinte, da arte; a urgência de a

FIGURA 94
Alguns retratos dos transeuntes presentes
nas ações do *Sensibilizar*, 198-84

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

arte contemporânea promover “a renovação e o aprimoramento da percepção”; o intuito de colocar-se como oposição aos produtos de “sofisticação e ideia fixa” impostos pela “indústria cultural”. Em resumo, visibilizava um certo viés anárquico, anti-institucional e contracultural do grupo, coerente com a trajetória de Moura, que diz desde cedo ter percebido “que a arte terminava confinada ao Estado ou ao capital, às instituições e longe da população”.

A SOCIEDADE INDUSTRIAL PADECE DE MIL CONTRADIÇÕES. COM ISSO ELA SE PROTEGE, AO MESMO TEMPO CONSUMINDO E REPRIMINDO A CULTURA: TRANSFORMOU A ARTE LIVRE EM CRIME; RECUSA O DIREITO DE EXISTIR A TUDO QUANTO AMEAÇA, QUESTIONA, PERTURBA OU TENTA PERTURBAR O EQUILÍBRIO DO PODER. SÃO RAROS OS QUE SE SIMPÕEM A TUDO PARA TENTAR SAIR DO POÇO NEGRO DA ALIENAÇÃO CULTURAL.¹⁹⁴

194 MOURA, Sergio. “Introdução”. *Sensibilizar: arte na rua*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1984.

FIGURA 96
Imagens da ação “Necessidades humanas”
 Realizada pelo grupo *Sensibilizar* na Galeria
 Julio Moreira, 1983.
 Fotografia de Genésio Jr.
 Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 95 [página anterior]
Logotipo do *Sensibilizar*
 Presente em camisetas dos integrantes do
 grupo e também na capa do catálogo lançado
 em 1984, pela Imprensa Oficial de Curitiba.
 Fonte: Arquivo Sergio Moura.

Das ações realizadas pelo *Sensibilizar*, comentam-se algumas das descritas no catálogo. A exemplo de “Necessidades humanas”, ocorrida na mesma passagem subterrânea em que se realizou o *ARTSHOW*, na Galeria Julio Moreira. Além da reutilização da estratégia de vedamento de entrada e saída do túnel, que obrigava ao rompimento por quem desejasse atravessar, foram depositadas dezenas de caixas de papelão contendo figuras de papel ao longo do corredor, inspiradas nas pessoas que por ali transitam cotidianamente. Tais recortes eram também jogados ao chão, de modo a criar obstáculos na passagem, levando a atitudes como a indiferença do pisar nas figuras, ou à resposta de movê-las. Para Moura, criava-se com os objetos um reflexo dos corpos dos transeuntes, transformados em fantasmas deste ir e vir diário, repetitivo, automático, que aos poucos os tornam “máquinas de trabalho”¹⁹⁵, sem vida como as figuras recortadas.

195 Sergio Moura. Entrevista à autora em agosto de 2017.

O mesmo mote da atitude mecanizada dos indivíduos em seu trânsito pelo espaço urbano, em particular na região central, com alto fluxo de vida comercial, foi problematizado no evento “Urbano Cotidiano”, realizado na Praça Rui Barbosa. Ali, construíram uma grande estrutura de papelão com recortes de setas que apontam para todas as direções, do céu à terra, a lugar algum, em descaminho. De acordo com Moura, as setas funcionariam como símbolos da realidade social das grandes cidades, “com sua pressa de viver rápido e indiferente, querendo chegar ao lugar do desejo e necessidade, todavia sem ter o mínimo cuidado, sem prestar atenção por onde pisa e passa”.¹⁹⁶

A ação intitulada “Sem Destino”, por sua vez, tomava como mote o questionamento do próprio campo artístico diante de seu papel para

196 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 97
Imagens da ação “Necessidades humanas”

Realizada pelo grupo *Sensibilizar* na
Galeria Julio Moreira, 1983.
Fotografia de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 98 [próxima página]
Imagens da ação “Urbano cotidiano”

Realizada pelo grupo *Sensibilizar*, 1983.
Fotografias de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

com a sociedade, bem como ao compromisso dos artistas na conjuntura política da época. Foi realizada em frente ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a partir do depósito de dois grandes olhos pintados em papelão, com cerca de quatro metros de diâmetro, de acordo com Moura, e de setas inspiradas em placas de trânsito que apontam para direções diversas. Estas, circunscritas sobre uma faixa de “proibido”, à exceção de uma, livre e direcionada à porta do museu. Segundo o artista, “queríamos questionar, por exemplo, a falta de contato das instituições de arte com a vida”.¹⁹⁷

De fato, é a reflexão quanto ao papel sociopolítico dos agentes da cultura o que fica mais evidente ao se observar o tipo de perguntas transmitidas aos transeuntes, presentes no catálogo, entre as quais destacamos: “Como você vê o artista e seu trabalho na sociedade?”;

197 Entrevista à autora em agosto de 2017.

“O Sr. acha que a classe artística contribui socialmente?”; “Como, segundo você, estão as artes plásticas?”; “O que você pode dizer a respeito da omissão da classe artística paranaense?”. Claramente tendenciosas, as indagações tomam de partida certos juízos de valores estabelecidos pelo grupo, a exemplo da noção de “omissão da classe artística”. Instigava-se, assim, respostas de caráter político – e, como veremos, que partem de afirmações já postas. Isso porque no catálogo não se vê a presença de questões mais abertas à interpretações quanto aos elementos materializados pelos artistas naquele espaço, senão à função dos agentes artísticos diante da sociedade. As respostas, portanto, variam entre adesão efusiva: “Popular – Eu queria ser um artista! Eu gostaria de ajudar vocês; Eu gostaria de ajudar a pintar [...]”; “Popular – A sociedade não vê os artistas como uma classe trabalhadora que luta pelo seu trabalho”; “Popular – É interessante mostrar uma arte que chegue ao alcance das pessoas na rua”. Ou em comentários elogiosos genéricos, talvez de maior timidez: “Popular – O artista faz bem para a sociedade”; “Popular – A gente sempre aprende alguma coisa com os artistas...”; “Eu tenho que estar a favor do artista, no sentido de que quer apoiar o povo”.

Isto é, se por um lado, com base estritamente no que foi disposto pelos artistas na intervenção, abre-se margem a interpretações relacionadas a uma postura crítica frente à instituição-museu e ao seu possível papel de instância balizadora do mercado, à elitização da cultura, cujo circuito ainda é tido como restrito a poucos; de outro, a partir da análise aos depoimentos, manifesta-se um certo direcionamento dos debates à validação dos artistas enquanto agentes de práticas sociais e “trabalhadores da cultura”, o que leva a interpretar que a ação foi também uma espécie de palanque político utópico, ainda que não partidário propriamente. Em outras palavras, percebe-se, por meio das perguntas que a ativa atuação *comunicacional* dos artistas frente aos transeuntes, ao menos nessa ocasião, desempenhou um papel fundamental no questionamento da realidade social pretendida.

Além das ações já mencionadas, seriam realizadas, ainda, ao menos quatro outras, as quais colocam contrapontos críticos e filosóficos

FIGURA 99
Imagem da ação “Sem Destino”, realizada pelo grupo *Sensibilizar*, 1983.

Fotografia de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 100
Imagem da ação “Sem Destino”, realizada pelo grupo *Sensibilizar*, 1983.

Fotografia de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

diante das problemáticas da vida contemporânea; entre elas, “Pobre educação”, realizada na Praça Santos Andrade, em cujas extremidades estão localizados dois dos principais pontos históricos da cidade, o prédio histórico da Universidade Federal do Paraná e o Teatro Guaíra. Nas escadarias da edificação da UFPR, pintariam com o auxílio de vassouras e cores primárias junto às crianças em situação de rua que circulavam pela região, convidadas para uma ação conjunta lúdica. De acordo com Moura, a presença dos meninos, cuja realidade de miséria retirou-lhes o direito de acesso ao ensino, à infância, potencializou o contexto de manifestação política do ato.¹⁹⁸

O Passeio Público, um dos parques mais antigos da cidade, que mantém em suas dependências um zoológico, foi o mote para a ação

198 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 101
Imagens da ação “Pobre educação”,
realizada pelo grupo *Sensibilizar*, 1984.

Fotografia de Genésio Jr.

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

“Arte e natureza”, em vias de criticar o aprisionamento dos animais e, sobretudo, as relações cada vez mais distantes entre o homem e a natureza que o cerca, sob constante ameaça. Para isso, conceberam uma série de correntes de papelão entrelaçados, que dispuseram ao longo da extensão do parque, contornando-o. Para Moura, a “medida visava ocupar os espaços e exaltar a importância de se quebrar as correntes e promover a libertação. Daí que as correntes eram frágeis, leves e fáceis de manipular e lidar”.¹⁹⁹

A ação intitulada “Respeito à vida”, por sua vez, partiu de uma discussão do coletivo quanto ao crescente problema de remodela-

199 Entrevista à autora em agosto de 2017.

FIGURA 102
Imagens da ação “Pobre educação”,
realizada pelo grupo *Sensibilizar*, 1984.

Fotografia de Genésio Jr.

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

ção urbana para privilegiar o uso dos automóveis, em detrimento dos investimentos em mobilidade coletiva. Na intervenção, um grande volume de tecido permeado por tinta spray vermelha foi abandonado, na calçada, encostado a uma movimentada avenida, emulando um corpo atropelado que fora ali jogado. Esta solução estética, aludindo às já mencionadas “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio, causou forte desconforto e comoção dos transeuntes.

No entanto, apesar da repercussão de “Respeito a vida”, a mais conhecida e elaborada ação do grupo, no sentido de que necessitou de um maior tempo de articulação e pré-produção, além do engajamento de um amplo grupo de pessoas, foi “31 de março”, realizada

FIGURA 103
Imagem da ação “Res-
peito à vida”, realizada
pelo grupo
***Sensibilizar*, 1983.**
Fotografia de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo
Sergio Moura.

em 1984, numa anti-homenagem aos 20 anos do golpe civil-militar, segundo Sergio Moura, já articulado e ditado no dia que antecedeu a data oficial de pronunciamento.

Conta o artista que, em frente ao ateliê e espaço de reuniões onde trabalhavam alguns membros do *Sensibilizar*, passavam com frequência catadores de papel no seu percurso diário, aos quais ofereciam água e conversavam um pouco. O que era um fato rotineiro tornar-se-ia pauta de algumas discussões do grupo, que eventualmente decidiria abrir o ateliê aos catadores, para que conhecessem as suas produções e firmassem um espaço de diálogo.

A partir desses encontros, o *Sensibilizar* conceberia uma grande passeata com esses trabalhadores, em busca de denunciar a miséria prevalecente durante e, então, logo após os vinte anos de regência dos militares. Tal passeata foi articulada diante do engajamento dos artistas, que durante um mês frequentaram a Vila Pinto, hoje Vila das Torres, periferia da cidade, para estabelecer um convívio com os seus moradores e fazer assertivas de detalhes da ação. Esta, iniciada na própria vila, a partir da saída dos trabalhadores, que portavam seus carrinhos vazios, em direção ao centro

da cidade para um momento de manifestação, parando o trânsito ao longo do percurso.

Mais de cem catadores de papel aceitariam o convite para o evento, engajando-se também com suas próprias pautas, reivindicando melhores preços para a reciclagem de papel e o fim da presença de intermediários no processo de venda dos materiais coletados. Junto aos trabalhadores, segundo discorre Moura, foi concebido um manifesto para a ação do *Sensibilizar*, amplamente xerocado e distribuído para ser lido ao final da ação em uníssono por quem pudesse e assim desejasse, na região da Boca Maldita, ambiente de grande comércio e trânsito de pessoas. Por meio do texto, enunciavam a necessidade de “uma revolução para evitar a miséria social”.²⁰⁰

À medida que parte do grupo participava da longa caminhada até o centro do evento²⁰¹, outros organizadores montavam um grande “monumento ao lixo” naquele ambiente – uma estrutura de madeira e sacos de papel, em torno do qual se posicionaram, em forma de “U”, os papeleiros com os seus carrinhos, os artistas e os transeuntes, para a leitura. Diz o manifesto:

PALAVRAS, TRAIÇÃO, HIPOCRISIA, PERSEGUIÇÃO E ANOS SEGUIDOS DE MEDO. CASTRAÇÃO DAS LIBERDADES HUMANAS.

GOLPES POLÍTICOS IMPELEM AS PESSOAS À CORRUPÇÃO E DESINTEGRAÇÃO SOCIAL. A VIOLÊNCIA RASTEJA NAS CIDADES, MASSACRANDO ATÉ INOCENTES.

A POBREZA AVANÇA DE NORTE A SUL.

200 Entrevista à autora em agosto de 2017.

201 Acompanhada por bombeiros, organizada com prévia autorização da prefeitura, de acordo com depoimento de Sergio Moura.

A PROLIFERAÇÃO DE NOVOS PROBLEMAS
ALIA-SE À ENDEMIA BRASILEIRA.

INTERESSES MESQUINHOS CONDUZEM À ME-
DIOCRIDADE DO PENSAMENTO.

EM 20 ANOS DE IMPOSIÇÃO NÃO DESCOBRI-
MOS UM CAMINHO ADEQUADO.

O POVO ESTÁ MAIS POBRE DO QUE NUNCA.

GERAÇÕES FUTURAS ESTÃO CONDICIONADAS
POR DECISÕES INCOMPETENTES (DOS BARRI-
GUDOS DO PODER).

OS POBRES PASSARAM À CODIÇÃO DE PAU-
PÉRRIMOS E, SEM PERSPECTIVAS, LOGO
ESTARÃO MISERÁVEIS.

OS QUE GANHAM ALTOS SALÁRIOS OU FAZEM
JOGADAS, SÓ SABEM COMER BEM E VIVER
CONFORTAVELMENTE, MESMO ÀS CUSTAS DE
CADÁVERES ESTENDIDOS NAS RUAS.

ONDE ESTÃO OS PENSADORES, CIENTISTAS,
PROFESSORES, ARTISTAS, ENFIM, OS
HONESTOS?

EM TODA PARTE NOTAMOS A DECADÊNCIA
DOS VALORES MORAIS E DA VIRTUDE.

O EMBRUTECIMENTO É QUASE GERAL.

ENQUANTO OS INDIVÍDUOS NÃO ENCONTRA-
REM SUA PRÓPRIA LIBERDADE, SERÃO ES-
CRAVOS FÁCEIS, SUBMISSOS, SUBORNADOS,
DERROTADOS, FRACASSADOS...

É IMPERATIVO QUE AS PESSOAS REFLITAM
SOBRE A “ESTRANHA” REALIDADE NACIONAL.

NECESSITAMOS URGENTEMENTE CULTIVAR A
SENSIBILIDADE CRIADORA.²⁰²

O manifesto, assim como as demandas dos trabalhadores, portanto, exteriorizavam diversos problemas detonados face ao fracasso do projeto desenvolvimentista implementado durante o regime militar, que inchou as grandes cidades, esvaziou o meio rural e deu forma a uma grande camada de miséria urbana. Mostrava-se, assim, ao lado da nova possibilidade de manifestação e tomada das ruas, após longo período de supressão, uma faceta derrotista com o presente e rumos políticos futuros, a exemplo das entrevistas presentes no catálogo:

SENSIBILIZAR – 20 anos de golpe, o que o senhor vê para o nosso futuro social? POPULAR – Eu vejo uma forma bem pessimista, a não ser que mude; eu sou um funcionário público, aposentado, e acho que a nossa vida poderia ter mais um pouco de amparo, sossego, dependendo das atitudes dos meios governamentais que estão a desejar, não é?²⁰³

No momento final de “31 de março”, os catadores então desmontaram a estrutura de madeira e recolheram os grandes sacos de lixo preenchidos com papel, dando continuidade à rotina comum, como uma espécie de metáfora melancólica da ressaca autoritária que legou à população, após vinte anos, apenas escombros de um país. Retomava-se a voz, mas não a presença de utopias para alentar esperanças – seguia-se, então, o dia-a-dia, passando por cima do passado, na literalidade de uma anistia ampla, geral e irrestrita. Eram novos tempos, nos quais navegaríamos, mais uma vez, sob o peso das incertezas.

202 MOURA, Sergio. *Sensibilizar: arte na rua*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1984, p. 60.

203 MOURA, Sergio. *Sensibilizar: arte na rua*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1984, p. 64.

FIGURA 104
Imagens da ação “31 de março”,
realizada pelo grupo
Sensibilizar, 1984

FIGURA 105
Imagens da ação “31 de março”,
realizada pelo grupo
Sensibilizar, 1984

Fotografia de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

[próxima página]

FIGURA 106 [superior]
Imagens da ação “31 de março”,
realizada pelo grupo
Sensibilizar, 1984

FIGURA 107 [inferior]
Imagens da ação “31 de março”,
realizada pelo grupo
Sensibilizar, 1984.

Fotografias de Genésio Jr.
Fonte: Arquivo Sergio Moura.

FIGURA 108
Imagens da ação “31 de março”, realizada
pelo grupo *Sensibilizar*, 1984.

Fotografia de Genésio Jr.

Fonte: Arquivo Sergio Moura.

Encerra-se, com esse breve levantamento de parte da trajetória do *Sensibilizar*, o mapeamento das principais ações experimentais empreendidas no cenário artístico curitibano, entre o início dos “anos de chumbo” aos primeiros sinais de redemocratização. Por meio de uma considerável pesquisa de campo, particularmente centrada em visitas a arquivos pessoais e institucionais e na interlocução com artistas e pesquisadores, foi possível trazer à tona uma série de nomes e eventos responsáveis pela abertura das possibilidades do fazer artístico em direção ao um maior diálogo com os debates das vanguardas nacionais e internacionais. Dado este evidenciado numa breve mirada às tendências apresentadas nessas ocasiões, que perpassaram as mais diversas linguagens – de publicações intermediais que reuniram poetas, artistas plásticos, jornalistas, publicitários, fotógrafos, às tendências ligadas a uma arte conceitual – com performances, *body art*, *happenings*, instalações, intervenções.

A iniciativa de artistas e críticos como Adalice Araújo, Ivens Fontoura e Sergio Moura, foi crucial para a formação de uma rede que permitiu a emergência de debates sobre liberdade de criação em meio ao contexto de repressão e conservadorismo. Vale evidenciar, grande parte desses debates, salvo raras exceções, pensados, orga-

nizados e transcorridos em espaços alternativos aos circuitos oficiais de cultura. Mesmo no caso dos *Encontros de Arte Moderna* que, de acordo com Ivens Fontoura, operaram “fora dos órgãos oficiais que promoveram o ensino e cultura, aparecendo algumas vezes apenas como colaboradores, incluindo a própria Embap, que participava na maioria das vezes apenas com o espaço, a luz e o oxigênio” (FONTOURA, 1986 p. 140).

Os espaços públicos de uma cidade em franco processo de renovação parecem ter sido o território de experimentação privilegiado pelos artistas, que por meio da arte ali se situavam e propunham novos olhares para o entorno e para os problemas contemporâneos, em que o binômio arte-vida foi constantemente tensionado. A cidade tornou-se, assim, campo de batalha estético-comportamental de uma geração de jovens artistas interessados em transgredir a situação sociopolítica, mas também em erigir uma nova concepção de arte no interior do campo cultural.

Se tomarmos como verdadeiro o axioma de Frederico Morais, de que “a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política” (MORAIS apud RIBEIRO, 2013, p. 343), então pode-se dizer que Curitiba teve um cenário artístico plenamente politizado na década de 1970. E, no diálogo com as vanguardas do país, um local privilegiado para o ímpeto de inclusão do espectador na vivência de experiências coletivas, processuais e colaborativas.

Capítulo 3

Porto Alegre Experimental

Este capítulo é dedicado ao mapeamento dos principais agentes, eventos e debates que na década de 1970 foram responsáveis pela renovação do cenário de arte de Porto Alegre, abrindo o fazer artístico em direção a uma maior liberdade de criação, às noções de processo, proposição e pesquisa, em detrimento da concepção de objetos circunscritos nas categorias tradicionais de representação – pintura, escultura, desenho.

Serão analisados, em particular, a atuação de dois grupos, considerados os de maior relevância na promoção de tal contexto de atualização e aqueles que deram início a um diálogo com as produções experimentais despontantes em outras capitais do país e mesmo internacionalmente, o *Nervo Óptico* (1976-1978) e o *Espaço N.O.* (1979-1982). O primeiro, um coletivo nascido em 1976, da iniciativa de jovens estudantes e ex-estudantes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, junto a Vera Chaves Barcellos (então já uma notória artista), passaram a se reunir para problematizar a incipiência regional, incluindo a da própria instituição de ensino em que estudavam, com relação às novas tendências da arte. A ação inaugural dos artistas do *Nervo Óptico* foi a concepção de um Manifesto, no qual posicionavam-se contra os dirigismos do mercado de arte, na época ainda em estágio prematuro no estado, com as primeiras galerias comerciais recém-lançadas. Da parte dos membros do grupo, portanto, esse entendimento de “mercado” não estava estrito à venda de obras, mas a uma conjuntura de ascensão da comercialização diante de uma evidente precariedade institucional, de um estado desengajado e incapaz de cumprir a função de apoiador das pesquisas de vanguarda. O grupo conceberia, ao longo de seus dois anos de existência, uma série de ações coletivas – enquanto os componentes também se mantinham dedicados às suas produções individuais – utilizando novos meios e linguagens, como ambientes (instalações), *happenings*, fotografia, xerografia, arte postal, além de uma publicação em *offset* autofinanciada distribuída de mão em mão ou via correio, cujo título, “Nervo Óptico”, passaria a designá-los como coletivo.

É importante destacar, em oposição ao caso da pesquisa realizada em Curitiba – onde o mapeamento das ações artísticas experimentais empreendidas na década de 1970 demandou a interlocução com um maior número de agentes e um afinco na pesquisa de arquivo para o levantamento de fontes primárias, como artigos jornalísticos, fotografias, materiais gráficos e outros documentos que possibilitassem a construção de uma narrativa –, Porto Alegre já contava com um considerável número de pesquisas sobre os artistas e grupos que lideraram a investida no que hoje chamamos de arte contemporânea²⁰⁴. Nesse sentido, ainda que durante o processo de investigação tenham sido realizadas entrevistas com artistas e pesquisadores gaúchos, o capítulo torna-se mais objetivo e enxuto. Considera-se que diversas hipóteses a respeito da arte produzida nesse período foram previamente (e seguem sendo) levantadas, e estão acessíveis²⁰⁵ tanto em publicações específicas dedicadas às atividades dos grupos mencionados, quanto nas monografias, dissertações e teses de estudantes que investigam as especificidades das

204 Reitera-se a importância, citada na Introdução, das pesquisas de Ana Maria Albani de Carvalho, que em 1994 defendeu a dissertação de mestrado intitulada “Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70”, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E que, em 2004, publicou o livro *Espaço N.O. – Nervo Óptico*, de sua organização, pela Coleção Fala do Artista, da Funarte.

205 Sem contar a existência da Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição sem fins lucrativos que mantém a memória do grupo *Nervo Óptico*, do *Espaço N.O.*, e de grande parte dessa geração de artistas, cujas produções integram o acervo criado por Barcellos.

produções dos artistas²⁰⁶ ligados a eles. Além disso, ressalta-se a crescente investida na escrita e consolidação da historiografia sobre o Instituto de Artes, em livros dedicados à análise de sua importância para as renovações do circuito artístico local, publicados através do empenho dos professores da instituição e da editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul²⁰⁷.

A outra razão para a concisão do capítulo deve-se ao fato de que Porto Alegre não conheceu um período de renovações mais abrangentes ou tão vigorosas como Curitiba naquele momento. Aliás, ao contrário da capital paranaense, a cidade praticamente não encontrou ressonâncias institucionais ou midiáticas que levassem os debates de vanguarda ao encontro do público de forma ampla, o que gerou uma certa marginalidade das primeiras propostas artísticas conceitualistas. Tal situação de carência de apoio institucional foi o motor, justamente, da concepção do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., um espaço autogestionado elaborado por artistas que desejavam abrir o ambiente sulino à reflexão e divulgação das correntes experimentais de diversas áreas da cultura.

206 É preciso pontuar que nem todos os artistas ligados ao *Nervo Óptico* foram ou estão sendo estudados. Vale ressaltar, no entanto, a análise que o pesquisador Cláudio Jansen Ferreira vem desenvolvendo sobre o corpo de trabalho de Carlos Pasquetti, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2013, lançou a monografia intitulada “Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti: contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação”, e, mais recentemente, a dissertação “A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: a autoimagem performatizada como aporia”, defendida em 2017. Em 2016, entrevistei o pesquisador para a concepção desta dissertação, como forma de abrir um diálogo entre estudos em comum, mas também para aprofundar o conhecimento sobre a trajetória de Carlos Pasquetti.

207 Podemos citar, entre esses, os livros: GOMES, Paulo (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2015; e *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

Após a dispersão do grupo *Nervo Óptico*, Vera Chaves Barcellos sentiu a necessidade de propor uma nova iniciativa que desse continuidade às experiências desenvolvidas coletivamente, mas também mantivesse aceso um local de interlocução entre artistas. Ela conceberia, assim, o N.O., um espaço em forma de associação, organizado e mantido por uma geração ainda mais jovem do que a do grupo anterior, em parte oriunda do Instituto de Artes. Essa associação – inspirada no *Other Books and So*, do mexicano radicado em Amsterdam, Ulises Carrión – seria dedicada a exposições, cursos de artes visuais, dança, música, além de projeções de filmes, lançamento de livros e publicações. Durante pouco mais de dois anos de vida, o N.O. foi o principal nó da rede de contatos porto-alegrense com a arte de vanguarda de outros estados, realizando mostras importantes como as dos parangolés de Hélio Oiticica, dos filmes de Regina Vater, dos desenhos de Carmela Gross, das xerografias de Hudinilson Jr., entre tantas outras.

Antes, porém, de se adentrar na história do *Nervo Óptico* e do Espaço N.O., será desenhado um breve contexto das discussões culturais que permearam a década de 1970 na capital gaúcha, com o objetivo de visibilizar alguns dos eventos contraculturais criados em meio a um ambiente de forte repressão e censura. Tratar-se-á, ainda, de um antagonismo preponderante em áreas como música, literatura e artes visuais: o regional *versus* internacional. Na contra-mão dos processos “imperialistas”²⁰⁸, do influxo cultural estrangeiro via meios de comunicação de massa cada vez mais eficazes, o estado vivia um período de retorno às tradições regionalistas graças ao intenso *Movimento Nativista*, interessado em impulsionar noções de uma identidade local inicialmente promovidas nos anos 1940, com a fundação dos Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs. Fator este que, se já contava com a sua cota de importância e tornava a cultura sulina muito fechada aos movimentos de cunho internacional,

208 Hoje talvez diríamos “globalizantes”.

promovia então, no momento, uma atualização do “mito do gaúcho”, presente particularmente na literatura e na música, no elogio a uma história e a princípios morais idealizados. Isso em uma capital que ainda padecia para afirmar tendências de uma arte moderna.²⁰⁹

No âmbito das artes plásticas, enquanto cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife vivenciaram uma gradual ruptura com os cânones acadêmicos, assimilando preceitos da arte moderna ainda no início do século XX, nos outros estados brasileiros, incluindo Porto Alegre, essas mudanças conformaram-se com um considerável tempo de refração. Seria somente no decorrer das décadas de 1950 e 1960 que a cidade abrir-se-ia a uma produção vinculada ao modernismo. Até então, o que havia sido concebido dentro de uma linguagem moderna, deu-se sem o amparo das instituições de ensino locais. Aos artistas interessados em uma produção menos cartesiana e centrada nos cânones da “boa representação”, era inevitável sair da cidade, ou mesmo do país, para complementar os estudos²¹⁰.

Na década de 1960, foi possível verificar, por exemplo, uma receptividade ao modernismo nas práticas dos docentes do Instituto de Artes da UFRGS, a mais antiga e conceituada instituição de ensino de arte da cidade e do estado, embora se atente para o aspecto de que se tratavam apenas de lampejos de atualização, sem rompimentos expressivos com um determinado sistema pedagógico. Em larga medida, seria a atuação radical de alguns dos estudantes ingressos no programa de Artes Plásticas da universidade (futuros membros do grupo *Nervo Óptico*), ao final dos anos 1960, que conduziria o IA, e a cidade de forma geral, a um momento de igualdade discursiva com o restante do país, na concepção de uma produção sintonizada com as correntes vigentes, questionadora dos limites e dos suportes

209 Esses princípios ressoaram, na década de 1950, em uma produção plástica de forte incidência figurativa no Rio Grande do Sul (BULHÕES; CATTANI, 2012, p. 121).

210 Caso de nomes como Iberê Camargo, Danúbio Gonçalves e Francisco Stockinger.

tradicionais da arte. Trabalhando em novas linguagens, tais artistas colocariam em xeque o currículo disciplinar da instituição, ainda centrado nas técnicas canônicas de representação.

Mudando aos poucos o seu curso, o Instituto de Artes desempenharia, na década de 1970, um papel significativo na legitimação da arte moderna e contemporânea diante da incipiência das instituições oficiais, do mercado de arte, e do pouco espaço midiático reservado para a crítica – praticamente desinteressada em difundir e legitimar as novas tendências artísticas. O evento basilar para a validação das produções experimentais dentro da conjuntura universitária foram os Salões de Arte promovidos em caráter nacional, entre 1970 e 1977, pela UFRGS. Além do estímulo ao desenvolvimento dos artistas, ampliaram as possibilidades de interlocução com o restante do país, fomentando novos discursos a partir da inserção de categorias artísticas não tradicionais, como fotografia e objeto, e ensejando novas posturas no âmago do circuito de arte gaúcho.

3.1

O cenário cultural porto-alegrense dos anos 1970

No ano de 1981 estreava um longa-metragem inteiramente rodado em Super-8 que logo se tornaria símbolo de uma geração, “Deu pra ti anos 70”, com direção dos jovens cineastas Nelson Nadotti e Giba de Assis Brasil. Concebido para rememorar os anseios e frustrações de uma geração que viveu a intensidade da década anterior, o filme ganhou o principal prêmio do Festival de Cinema de Gramado e levou às salas de cinema mais de 22 mil pessoas, um recorde para esse tipo de formato cinematográfico. No entanto, mais do que um marco para o experimentalismo com a menor bitola de filme disponível, e da capacidade de desenvolvimento criativo diante de escassos recursos, “Deu pra ti” assegurou sua importância para a posteridade como um retrato geracional criado, dirigido e protagonizado por uma juventude desperta para o mundo na década de 1970, sob o pano de fundo da cidade de Porto Alegre.

Com mote narrativo situado na relação entre os protagonistas Marcelo e Ceres, em seus encontros e desencontros amorosos durante dez anos, o longa é particularmente relevante para esta investigação pelo conjunto de atitudes expressas nas suas personagens, que conformam um *zeitgeist*, ou “espírito do tempo”, de uma determinada juventude, imersa no contexto específico da capital gaúcha. Esta, almejada ser apreendida em um sentido real, a partir de seu sotaque e gírias, referências a boates, lanchonetes, faculdades, e outros elementos que dialogavam francamente com o cotidiano da cidade na época.

Ao elaborar essa realidade, o filme foi capaz de representar, em um sentido estendido, o novo cotidiano de uma geração estudantil nascida em grandes centros urbanos, emoldurada pelos conflitos sociopolíticos e comportamentais relevantes nos anos 1970, não restritos a Porto Alegre, mas também relativos a outras capitais brasileiras. A primeira cena do filme ilustra essa observação; uma estudante durante um trajeto rotineiro de ônibus segura nas mãos um jornal cuja manchete traz a expressão “Revolução Frustrada”. Emblemática, somente essa imagem seria suficiente para disparar uma gama de questionamentos; cronologicamente, a “frustração” é passível de

ser lida como o fim da utopia de tomada de poder por setores progressistas da sociedade a partir do acirramento do golpe militar, em 1968, que estabeleceria o tom do início da década seguinte. Sob outro ângulo – levando em conta que o filme é rodado a partir de um olhar retrospectivo – pode referir-se a uma geração que lutou pela revolução dos comportamentos, em vista da formação de uma nova forma de existência, calcada na coletividade e na sensibilidade, mas que agora se via diante de um mundo cada vez mais integrado político e economicamente, no qual os *hippies* davam lugar aos *yuppies*.

Ademais da interpretação da cena, se ela encerra um momento preciso ou demarca um melancólico retrospecto, o filme segue em tom leve e bem-humorado, perpassando diversas situações festivas que conformam uma trama de alegorias da época: jovens ouvindo discos dos Beatles, fumando maconha, falando num dialeto de gírias e palavrões, dialogando sobre sexo com grande naturalidade, em oposição aos padrões do “bom comportamento”. O longa mostra-se igualmente preciso ao indicar a consciência dos anseios de ruptura com a insularidade regional, presente nos indícios de trocas informacionais com o cenário cultural brasileiro e estrangeiro, em conversas sobre o novo filme do cineasta Frederico Fellini, comentários sobre a última coluna do Millôr Fernandes, debates ferozes sobre o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha – como já comentado, considerado um presságio daquilo que viveria grande parte da geração setentista, percorrendo o pós-68 descrente das ideologias políticas e da possibilidade de tomada de poder. Aliás, na pauta dos debates políticos, certos símbolos de luta da época complementam a alegoria, como num pôster com o rosto de Che Guevara disposto na parede da casa de uma estudante, ou nos sinais de combate à ditadura. Nesse caso, numa das cenas mais tensas do filme, uma personagem não comparece a uma reunião informal marcada, dando início a um estado de quase histeria coletiva, no qual o grupo de amigos suspeita de sua prisão, pois ela estaria envolvida com os movimentos estudantis, então clandestinos.

Mas, para além das representações da realidade política, a narrativa centra-se, especialmente, no contexto contracultural emergente, em que

os debates comportamentais assinalam uma mudança na ordem dos valores morais. Além de uma cena de masturbação, outras de uso de drogas, de insinuação homossexual, determinados trechos do roteiro apontam para traços geracionais, sobretudo nos enunciados de *crise de futuro* e de ensejo de *se viver o presente*. Para elucidar, em outra passagem do longa, duas jovens estudantes debatem a respeito do vestibular – nenhuma delas tem certeza quanto à escolha do curso, mas sentem-se pressionadas pelos familiares a decidir apressadamente sobre o assunto, de modo a preservar um ideal de segurança futura. A mãe de uma delas insiste num prognóstico de que tal escolha perduraria ao menos pelos próximos 10 anos, ao que concluem a impossibilidade de pensar a tão longo prazo. Ou seja, a partir de um diálogo bastante usual, o filme sucede em captar o crescente desconforto da juventude com os pressupostos familiares, em que um claro desejo de emancipação subjaz à cena. Chama a atenção na conversa entre as duas garotas, como mencionado, a imagem de *presentismo*, de uma preocupação com o *aqui e o agora* em detrimento dos grandes projetos, sentimento assimilado por movimentos culturais tão diversos quanto a Tropicália, a poesia marginal, o cinema *underground* e a arte conceitual.

Com efeito, o que se pretende por meio desta breve descrição do filme, é dar visibilidade a uma juventude interessada na construção de formas alternativas de existência numa Porto Alegre dos anos 1970, em pleno diálogo com as discussões contraculturais emergentes no país e no exterior. Ponto, este, advertido pelo artista Carlos Pasquetti, quando o entrevistei para o projeto desta dissertação. Na sua concepção, não é possível falar dessa geração e do clima que gestou o *Nervo Óptico* sem endereçar o fato de que estavam integrados à vida moderna dos centros urbanos, em contato com as manifestações de teor anárquico da época: na subversão do *rock*, no uso de drogas, na recusa das velhas formas de fazer política. Para Pasquetti, tais fatores permearam as produções de diversos dos artistas aqui mencionados, também em busca de uma identidade de maior fluidez e liberdade, em oposição aos movimentos regionalistas que, de forma aparentemente anacrônica, retomavam a força.

Na contramão do discurso trazido em “Deu pra ti anos 70” e da temida homogeneização cultural anunciada pela internacionalização das mídias de massa, os regionalistas ganhariam novo fôlego na década de 1970, com o chamado *Movimento Nativista*, uma espécie de atualização da tradição cultural iniciada na década de 1940 com o *Movimento Tradicionalista Gaúcho* (hoje Centro de Tradições Gaúchas – CTG). Esse movimento, quando não competia diretamente com as produções de vanguarda, ao menos avigorava o ambiente de hostilidade às inovações (e ao que era considerado como estrangeirismo) e auxiliava a exportar uma narrativa de bairrismo.

De acordo com Nilda Jacks, pesquisadora da retórica do “gauchismo” presente na indústria cultural do estado, o Nativismo incitava a retomada dos aspectos ideológicos instaurados pelo Movimento Tradicionalista, sobretudo o “mito do gaúcho”, construído por meio da literatura e da historiografia oficial da região, a partir do enaltecimento de um passado guerreiro calcado nas lutas fronteiriças (JACKS, 1997, p. 21). O ideário mitificado do “gaúcho” – de índole forte, livre e viril –, é preciso sublinhar, não nasceu e tampouco foi retomado pela região interiorana do estado, mas por uma classe média urbana em busca de cultivar um elo com o meio rural, cujo protagonismo econômico e cultural encontrava-se cada vez mais sublimado diante da explosão demográfica dos centros urbanos, decorrida das políticas desenvolvimentistas do governo militar.

Embora atualmente os produtos culturais dos movimentos tradicionalistas sejam mais conservados no interior, enraizados na região da campanha, naquele momento eles tornar-se-iam populares entre os mais diversos estratos sociais urbanos como modo de ligação entre passado e presente, firmando de uma identidade resistente aos padrões estrangeiros²¹¹. De maneira adversa, portanto, no Rio Grande do Sul dos anos 1970, o interior fazia-se penetrar na região cosmopolita do estado, deflagrando um acervo cultural e moral que

211 Deve-se imaginar que o movimento foi bem recebido pelo regime militar, em seu anseio de apropriação de discursos ufanistas.

atingiu diversos âmbitos, dos campos artísticos visuais, musicais e literários aos jornais e propagandas.

A força do Movimento Nativista, ainda segundo Jacks, terminou por impelir a entrada da indústria cultural nesse processo de elogio regionalista, “sob pena de perder uma grande oportunidade mercadológica e de identificação com um grande segmento do público” (JACKS, 1997, p. 65). Em consequência, surgiram nessa época múltiplos programas de rádio dedicados à produção musical nativista, bem como outros produtos focados em um vocabulário específico, cujo léxico se tornara até mesmo estranho ao contexto urbano. Instalou-se, assim, um pano de fundo rançoso que permeia, até os dias atuais, grande parte dos veículos de comunicação do estado, os quais, não importando se a catástrofe aconteceu do outro lado do planeta, são sempre capazes de localizar um “gaúcho” para dar título à manchete.

Tal quadro de retorno ao regionalismo, em contraste com a franca expansão da permeabilidade de referências internacionais, conformaria uma arena de lutas identitárias que daria substrato para antagonismos na ordem da cultura gaúcha setentista.²¹² Na literatura, por exemplo, uma nova onda de autores devotados a destrinchar a identidade gaúcha emergiria, no romance, com Antonio de Assis Brasil e Sergio Faraco, e na poesia, com Carlos Nejar, compondo uma tradição fundamentada por nomes como Erico Verissimo e Cyro Martins. Concomitantemente, uma geração problematizaria a multiplicidade de etnias e origens imigrantes presentes no Estado; no caso da identidade alemã, por Josué

212 Em finais da década de 1970, uma nova onda de músicos de regiões urbanas do Rio Grande do Sul chegava para competir com o tão popular Nativismo. Vê-se, então, um momento raro de mistura de ritmos regionais, como milonga, tango, com *rock*, *folk* e influências da Tropicália, sobretudo no disco “Paralelo 30” (1978), uma reunião de cantores como Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro e Cláudio Vera Cruz, entre outros. Além desses, podemos citar como integrantes desse movimento a dupla Kleiton e Kledir Ramil, que auxiliaram a dar forma a uma nova música urbana gaúcha. Não por acaso eles são irmãos de Vitor Ramil, o músico que acabou por sintetizar essa busca em sua obra.

Guimarães e Charles Kiefer; da cultura judaica, por Moacyr Scliar; e debruçando-se sobre presença negra no estado, Oliveira Silveira.

No outro lado do cenário literário, dedicados a temáticas urbanas, focados nos aspectos políticos, econômicos e psicológicos da vida fragmentária das grandes cidades, revelaram-se autores como Luis Fernando Verissimo, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, também promovendo renovações estilísticas na literatura.

Para além da “alta literatura”, no âmbito das publicações marginais, o circuito alternativo teve o seu papel de aglutinador de um sem-número de intelectuais, sobretudo jornalistas, que almejavam divulgar pautas pouco afeitas às grandes mídias e trazer à tona questões fortemente críticas ao militarismo vigente, bem como os embates surgidos no âmago dos movimentos sociais. Enquanto o cerco à liberdade de expressão fechava-se na imprensa tradicional, expandiam-se as publicações independentes direcionadas às lutas do movimento feminista, do movimento negro, na ruptura com os moralismos, na preocupação com a ecologia, entre as quais podemos citar *Informação*²¹³, *Tição*²¹⁴ e *Correio da Mulher*²¹⁵ (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 220).

O Rio Grande do Sul viveu uma experiência bastante forte no que diz respeito ao jornalismo alternativo de caráter político, de denúncia social – inclusive no interior – em oposição, por exemplo, ao cenário

213 *Informação* começa a circular em 1976, e seu conteúdo era voltado para política, com críticas ferozes à ditadura militar. Abordou temas ligados aos direitos humanos, denunciando censura, repressão, tortura e corrupção.

214 Editada em Porto Alegre, a revista *Tição* circulou entre 1978 e 1982, e era dedicada à questão do racismo no estado e no país. Colaboraram com a publicação figuras como o poeta Oliveira Silveira, o sociólogo Edilson Nabarro, a jornalista Ceres Santos, a artista plástica Maria Lúcia Magliani, entre muitos outros.

215 O *Correio da Mulher*, lançado em dezembro de 1980 na capital gaúcha, era dedicado à luta pela igualdade de direitos entre os sexos, mas também abordava pautas relacionadas à sexualidade, racismo e participação popular na política.

curitibano, em que floresceram diversas publicações dedicadas à cultura nos anos 1970. O mais emblemático e longo veículo de protesto gaúcho foi o *Coojornal*, cooperativa de intelectuais e periódico que circulou entre 1975 e 1982, dedicando-se a ousadas matérias sobre censura, cassações, torturas, prisões e mortes perpetrados pelos militares. Sofrendo intensa pressão tanto do governo quanto dos grupos paramilitares que atuavam a favor do Estado, o jornal foi ameaçado de fechar diversas vezes. Contudo, após uma matéria publicada em 1977, sobre o primeiro levantamento dos cassados ao longo do regime (que somavam mais de 4.000 processos, de acordo com a investigação), a perseguição se tornou intolerável, resultando em prisão de jornalistas, ameaças a anunciantes e explosões de bancas que vendiam o jornal, como já havia ocorrido no Rio de Janeiro e em São Paulo com locais de comercialização da publicação humorística carioca *O Pasquim* (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 220).

Ainda, na política, um marco da capacidade de resistência artística ao golpe militar foi o Teatro de Arena de Porto Alegre (Tapa), fundado em 1967 a partir da iniciativa de alguns estudantes do curso de Artes Dramáticas da UFRGS. Estes, sob a influência das experiências do dramaturgo paulista Augusto Boal, construíram um teatro no porão de um edifício na escadaria do viaduto Otávio Rocha, na Avenida Borges de Medeiros, no centro de Porto Alegre (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 109). O grupo organizaria uma série de peças que fomentavam discursos de esquerda contrários à ditadura, de modo que ganhou rápida adesão dos estudantes, então órfãos das organizações políticas universitárias. Em virtude de aglutinar o movimento estudantil e declarar-se abertamente contrário ao autoritarismo dos militares, o Tapa sofreria duras perseguições de grupos anticomunistas e do próprio governo, com peças censuradas, mas não somente. O diretor do teatro, Jairo de Andrade – considerado um dos nomes mais relevantes do levante cultural gaúcho, seria preso e torturado – em uma das ocasiões perdendo praticamente toda a audição de um dos ouvidos. Para dar um exemplo dos ataques sofridos, durante a adaptação de uma peça de Augusto Boal, intitulada *I Feira Paulista de*

Opinião, era de praxe receber-se, nos ensaios, bilhetes ameaçadores escritos pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), intimidando a equipe da peça que, caso não desistisse da apresentação, teria o espaço invadido e destruído. A despeito do ataque não ter se efetivado, “os cortes impostos pela censura tornaram a peça quase incompreensível, fazendo com que o grupo desistisse de montá-la” (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 109).

Cabe ressaltar que a partir de 1966, com a intensificação das mobilizações contrárias à ditadura no país, ganharam força os grupos paramilitares anticomunistas, encabeçados pelo Movimento Anticomunista (MAC) e o já citado CCC, ambos com atuação intensa em Porto Alegre. Em 1968, para ilustrar os tipos de violências perpetradas, foram responsáveis pela explosão de duas bombas no centro da capital sul-rio-grandense – “uma em frente à Catedral Metropolitana quando se realizava a missa de sétimo dia do assassinato do estudante Edson Luís e outra em frente à casa de uma militante de esquerda” (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 75). Nessa ocasião, recorda um dos artistas visuais entrevistados para esta pesquisa, Carlos Pasquetti, membro do grupo Nervo Óptico, teria sido agredido e preso.²¹⁶

Ainda em 1968, pouco antes do episódio de intimidação do Tapa, o CCC reproduziria a lamentável ação ocorrida anteriormente em São Paulo e espancaria os atores de *Roda Viva*, a já referida peça escrita por Chico Buarque e dirigida por Zé Celso, em sua apresentação na capital gaúcha. A equipe do *Oficina* teria recebido uma série de bilhetes censores, ao que decidiram ignorar e dar prosseguimento com a performance. Após a realização do evento, no entanto, na saída do teatro, os atores foram espancados por cerca de trinta homens armados com cassetetes. Não bastando, dois membros ainda foram sequestrados e levados para a periferia da cidade, sofrendo também torturas psicológicas (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013, p. 109). Seria esse o estopim de proibição definitiva da peça no país.

216 Entrevista à autora em julho de 2017.

A torrente de repressão que tomou Porto Alegre, aqui brevemente elucidada, abateu diversos grupos de intelectuais, que por sucessivas perseguições não resistiriam às pressões censoras e partiriam para o exílio, a exemplo do próprio Tapa, cujo diretor e esposa foram obrigados, visando manter a integridade física, a fechar as portas e fugir a partir de 1972 (ambos eram suspeitos, ainda, pela afiliação ao PCdoB). Não se pode esquecer, ainda que não estivesse nos holofotes como a ex-capital do país, o Rio de Janeiro, o estado era local de nascimento de três dos cinco presidentes do regime ditatorial, Artur da Costa e Silva, Emílio Médici e Ernesto Geisel.

Portanto, o caráter persecutório às diversas áreas da cultura dificultaria a imposição de produções culturais de franco comprometimento político na cidade²¹⁷. Por exemplo, a nossa versão d'*O Pasquim*, o úni-

217 Fora do circuito porto-alegrense, de acordo com Renato Rosa e Déssio Presser, tanto Carlos Scliar quanto Glauco Rodrigues, artistas gaúchos atuantes no Rio de Janeiro, expressavam-se em passeatas contra a censura e perseguições da ditadura (ROSA; PRESSER, 1997, p. 20). Não podemos esquecer, também, da intensa presença de Pedro Escosteguy no ambiente artístico carioca, participando de mostras como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, com obras de caráter crítico à conjuntura repressiva do período. Regina Silveira, enquanto residia em Porto Alegre nos anos 1960, dedicava-se a uma produção mais formalista, especialmente no que concerne a pintura. Seria a partir de sua ida a Porto Rico e, depois, em sua chegada a São Paulo, onde vive ainda hoje, que a sua obra assumiria um tom combativo à realidade sociopolítica brasileira. Diz a artista: “Considero que minhas primeiras peças verdadeiramente influenciadas pelos acontecimentos políticos e sociais do momento foram as séries de obras realizadas com novos meios gráficos nos anos 70. Nelas, as imagens são quase sempre representações críticas, umas vezes enfocadas no poder político e outras nos meios, também considerando a deterioração urbana. [...] Neste contexto, fiz trabalhos como *Brasil Today* (quatro volumes de cartões-postais, 1977) e *Corredores para Abutres* (sequência de imagens para microfilme, 1982), e também *Dilatáveis* (1981), seguramente minha série gráfica mais marcadamente política, concebida originalmente para impressões efêmeras em *blueprint*”. (Regina Silveira em entrevista a Kevin Power no catálogo da exposição *Compêndio*, realizada em 2007 no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2007_1_CATALOGO%20REGINA%20SILVEIRA.pdf>. Acesso em 8 de out. 2017.)

co semanário dedicado ao humor gaúcho, *O Pato Macho*, sobreviveria apenas 15 edições, de abril a julho de 1971, em decorrência da censura prévia e da perda de anunciantes que passou a sofrer logo no segundo número, após fazer piadas com Aline Faraco, esposa do reitor da UFRGS, Eduardo Faraco, ninguém menos do que o cardiologista do presidente Emílio Médici. Sem embargo, mesmo em sua curta duração, pela postura satírica, tendo como eixo central a crítica aos tradicionalismos – um traço definitivo das vanguardas artísticas que são aqui objetos de estudo –, vale ser comentada. Até mesmo porque a pesquisa e leitura da publicação me foi recomendada pelo artista Clovis Dariano, que a entende como um marco no jornalismo da capital.

Dirigido inicialmente por Luis Fernando Verissimo e um time de colaboradores de peso para o ambiente literário e jornalístico da época, como Moacyr Scliar, Carlos Nobre, Ruy Carlos Ostermann, Tatata Pimentel, Luiz Carlos Felizardo, *O Pato Macho* optou, na maior parte do tempo, por uma redação itinerante, percorrendo de famosas mesas de bar da cidade²¹⁸ à garagem dos membros da publicação. O projeto foi concebido por jovens com passagem precoce pela grande imprensa e, justamente por tais experiências, interessados em burlar o controle de informação estabelecido nesses veículos. Provocador por excelência, o jornal não se interessou em posturas políticas estanques ou em críticas ferozes à realidade social, senão em atacar os comportamentos e costumes considerados provincianos, conservadores, usando a via do humor. Sobre isso, diz Claudio Ferluato, um dos colaboradores:

A esquerda achava o pessoal do Pato Macho festivo demais, e a direita nos achava esquerdistas demais. Não tínhamos um posicionamento político-ideológico único na redação. Éramos independentes e atirávamos para tudo que é lado. Tinha um lado mais anarquista, no sentido de provocação (FERLUATO apud STRELOW, 2004, p. 30).

218 Em particular o bar *Encouraçado Butikin*, localizado na Avenida Independência e ponto de encontro da intelectualidade gaúcha.

Na visão da redação, a capital gaúcha era demasiada tradicionalista, condição que tolhia o aparecimento de inovações artísticas e gerava um ambiente de declínio e apatia cultural. E, para provocar e debochar de suas próprias vivências na insulada Porto Alegre, criaram uma seção do jornal chamada *Simandol* – um elogio a todos aqueles que haviam sucedido em sair da cidade para conquistar experiências que, imaginavam, ali não seriam possíveis. Apesar do objetivo cômico, essa era também uma forma de denúncia do marasmo que notavam na capital e da “pouca receptividade com que eram tratadas as novidades, principalmente na área artística e literária” (STRELOW, 2004, p. 30). Por exemplo, no primeiro número da publicação, *Simandol* era uma forma de jogo, onde as casas marcavam uma corrida por diversos pontos turísticos da cidade, levando até a sua saída. Contudo, quase ao final do jogo, o jogador inevitavelmente atingia um cargo de alguma importância, como na redação de um veículo de comunicação, e retornava para a casa primeira, o que impossibilitava a sua almejada fuga. Na edição número 9, o *Simandol* veio como um texto enciclopédico, no qual listavam-se todos os nomes de figuras ilustres da cultura que haviam deixado Porto Alegre porque ali não se sentiram compreendidas, reforçando a sensação de provincianismo da cidade, agora discutida por meio das histórias de suas “vítimas” (STRELOW, 2004, p. 30 e 31).

A imagem de uma Porto Alegre insular, tradicionalista e pouco afeita a novidades é evocada diversas vezes em textos da época e pelos artistas entrevistados para esta pesquisa²¹⁹. No trecho abaixo, o escritor Moacyr Scliar, um dos colaboradores d'*O Pato Macho*, reforça essa percepção, trazendo à tona uma polêmica antiga em torno de Iberê Camargo, um dos artistas de caráter “moderno” que deixou o estado para dar continuidade a sua carreira:

No começo dos anos sessenta, em um debate com escritores, poetas e artistas plásticos, Iberê Camargo cunhou, *en passant*, uma expressão que

219 Comentário recorrente de Vera Chaves Barcellos e Clovis Dariano, por exemplo.

causaria grande polêmica, ao falar no marasmo cultural de Porto Alegre. A repercussão foi imediata, e enorme. O burguês de Molière, sem o saber, falava prosa francesa; com a mesma surpresa, mas consternados e/ou irritados, os porto-alegrenses se descobriram portadores de um mal até então não diagnosticado, o tal marasmo. E quais eram os sintomas desse marasmo, dessa letargia? Em primeiro lugar, a escassa oferta cultural. Porto Alegre não tinha, por exemplo, um museu com grandes obras-primas, coisa de que Iberê provavelmente se ressentia. Também não contava com teatros gigantescos, nem grandes espetáculos; até o nosso Carnaval era modesto. Em segundo lugar, aquilo que se podia chamar de “maldição da província”. Convencidos de que aqui não teriam oportunidade para mostrar seu talento (e muito menos mercado para sustentá-lo), artistas plásticos, músicos, fotógrafos simplesmente e migravam para o Rio ou São Paulo (SCLIAR apud STRELOW, 2004, p. 31).

De fato, como comenta o escritor, até a década de 1990, Porto Alegre contaria apenas com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul para a constituição de acervo público, incentivo e difusão da arte produzida no estado, enfrentando a constante problemática dos recursos financeiros deficientes, aspecto crucial para motivação da evasão de diversos nomes de importância para o meio artístico²²⁰, como relata Scliar no caso de Iberê Camargo²²¹.

220 Entre os quais podemos citar Regina Silveira, Carlos Scliar e Iberê Camargo.

221 Este debate citado por Scliar, do qual participou Iberê Camargo, foi provavelmente o realizado em novembro de 1960, no Teatro Equipe. Na ocasião estiveram presentes nomes como Erico Verissimo, Xico Stockinger, Regina Silveira, Ênio Lippmann e outros, integrando uma calorosa discussão sobre o que Iberê considerava ser o “marasmo cultural” que abatia a cidade, ainda distante da modernidade. As farpas trocadas entre aqueles que defendiam a estrutura tradicionalista vigente, contra aqueles que reivindicavam a atualização do pensamento, tomaram não só o evento, mas os veículos de comunicação (BRITES, 2012, p. 96).

Com efeito, a sensação de enclausuramento cultural era motivo de queixas constantes dos agentes do campo das artes visuais, condenada também pelo crítico de arte Francisco Bittencourt (1933-1997)²²². Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, Bittencourt é considerado um dos mais atuantes críticos da década de 1970, auxiliando na divulgação de uma nova geração de artistas que despontava na capital carioca, como Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Lygia Pape, entre outros²²³. Em sua estada no Rio de Janeiro, contribuía vigorosamente com o *Jornal do Brasil* e a *Tribuna de Imprensa*, enquanto seguia escrevendo para o *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Logo no início do texto “Arte Brasil hoje: Rio Grande do Sul”, publicado em 1970 pela *Revista de Cultura Vozes*, Bittencourt foi categórico ao afirmar que hoje “o Rio Grande do Sul parece ser, artisticamente, uma república de fronteiras fechadas”, onde raros seriam “os artistas gaúchos que chegam no Rio ou São Paulo para apresentar sua mensagem” (BITTENCOURT apud LOPES; PREDERON, 2016, p. 59).

222 Em 2016 foi lançado o primeiro livro a reunir grande parte de sua atividade crítica, “Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite” (Editora Tamanduá_Arte), organizado por Fernanda Lopes e Aristóteles Angheben Predebo.

223 No ensaio “Dez anos de experimentação”, publicado em 1981, Francisco Bittencourt perfaz o caminho de forte experimentalismo do cenário cultural dos anos 1970 e justifica a sua atuação profissional como reflexo das transformações que ocorrem nas artes plásticas naquele momento. Diz-se um “crítico militante” e um “crítico engajado” com as vanguardas brasileiras: “Por acaso eu estava em Paris no primeiro semestre de 68 e vi a revolta dos estudantes franceses; vi também, nesse mesmo ano, a Bienal de Veneza sendo violentamente contestada pelos artistas. Quando voltei ao Brasil, em 1968, constatei que aqui a inquietação dos jovens tinha exatamente as mesmas raízes da dos outros países por onde estivera. E foi através da observação da atuação desses jovens nas artes plásticas que fui aos poucos me dirigindo para a militância na crítica de arte. Sou, portanto, um crítico engajado, comprometido com uma vanguarda que nasceu na luta da contestação dos padrões oficiais da arte, das bienais envelhecidas e dos salões acadêmicos, uma vanguarda que desmistificou a arte e espalhou para a vida o fazer artístico, levando em seus primeiros momentos quase tudo de roldão para poder afirmar sua existência”. (BITTENCOURT, Francisco. “Dez anos de experimentação”. Rio de Janeiro, *Revista Crítica de Arte*, n. 4, dez. 1981.)

Nesse ensaio, o crítico imbuí-se de saudosismo na defesa de que nem sempre o cenário gaúcho pareceu uma “ilha cercada de silêncio por todos os lados”, pois na década de 1950 teria havido – insolitamente, pela simples razão de menor profusão de veículos de comunicação – um maior intercâmbio com outras cidades do país e com os vizinhos Argentina e Uruguai. Trata-se de uma Porto Alegre vivenciada por ele ainda adolescente, onde relata ter visto florescer diversos movimentos literários e novo fôlego na música, na pintura e no teatro, o que o leva a considerar aquela como a “década mais fecunda da história artística do Rio Grande”.

O crítico presenciou grandes temporadas de óperas e concertos de música clássica no Teatro São Pedro. Acompanhou, na literatura, as revistas *Província de São Pedro*, *Quixote*, *Crucial* e *Princípio* – porta-vozes dos movimentos literários do estado, além do grande momento da Editora Globo, com seus projetos gráficos plenamente modernos²²⁴ e lançamento de títulos de relevância nacional e internacional²²⁵. No âmbito das artes plásticas, elogiou os gravuristas, como Carlos Scliar, e o Clube de Gravura ao qual este pertenceu; o então Instituto de Belas Artes (hoje Instituto de Artes), local em que deram aulas “nomes de importância para as artes plásticas dessa província insulada”, entre Doroteia Pinto (escultora), Alice Soares (desenhista), Aldo Locatelli (professor de pintura e muralista), Vasco Prado (escultor), entre outros “extraordinários dentro de um contexto hoje quase impossível de se repetir”, avalia (BITTENCOURT apud LOPES; PREDERON, 2016, p. 60 e 61).

224 Recentemente, a jornalista e historiadora da arte Paula Ramos lançou um livro sobre a produção gráfica dos ilustradores da Editora Globo, intitulado *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*, com o qual ganhou o Prêmio Jabuti na categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia, edição de 2016.

225 Na década de 1970, porém, já se assistia ao desmonte da Editora Globo.

Bittencourt segue a sua análise apontando nomes emigrados para o Rio de Janeiro, como Ione Saldanha, Iberê Camargo, Carlos Vergara, Carlos Scliar, e as reclamações desses artistas diante do que ele considera um “total esvaziamento” das artes plásticas no ambiente sulino. Para o crítico, apesar desse senso derrotista, alguns fatos provariam que haveria, “apesar de tudo, uma luta para que o estado não afunde no vazio” (p. 62). Luta que estaria sendo protagonizada não pelos mestres, mas pelos seus alunos, “quase sempre à frente dos professores e, conseqüentemente, em desacordo com os mesmos”, o que geraria um clima de confronto na academia (p. 62):

Segundo o depoimento de um artista sobre essas escolas [Escola de Artes, hoje Instituto de Artes, e Faculdade de Arquitetura], “um espírito mais amplo e reformista se impôs, mas pode-se afirmar que, segundo os próprios alunos, o ensino continua linear, tanto em artes plásticas quanto em arquitetura, sem criar perspectivas para a formação de um profissional. E na falta de melhor, os alunos acabam virando professores...” (BITTENCOURT apud LOPES; PREDERON, 2016, p. 62).

Adentrar-se-á, a seguir, nos conflitos decorridos no interior do Instituto de Artes. Cabe, neste momento, sublinhar o mal-estar generalizado elucidado por Bittencourt e endossado por outros agentes atuantes do campo artístico gaúcho da década de 1970, que, segundo o crítico, contava com um mercado de arte com “no máximo 10 colecionadores” e a segurança de venda legada aos decoradores, “essa praga que já chegou ao Rio Grande” (BITTENCOURT apud LOPES; PREDERON, 2016, p. 63); com precária comunicação, em que nos grandes veículos “as artes visuais têm pouco espaço” (p. 64); e quase completa isenção do aparato público, cujo principal museu (Margs) oferecia uma programação “discreta” pela disposição de poucos recursos.

Dentro desse contexto, para Bittencourt, de franca decadência, dois eventos conformaram-se como luzes ao fim do túnel: a atuação

do Ateliê Livre da Prefeitura, fundado nos anos 1960 e contando, então, com pessoal tecnicamente capacitado, em especial sob as gerências do artista Danúbio Gonçalves, que ali organizava um centro de artes gráficas para a cidade, responsável pela formação de diversos gravadores; e a 1ª edição do Salão de Artes Visuais, promovido pela Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1970, cujo objetivo era o de formar, segundo Bittencourt, o “Museu Universitário” (p. 63).

Assim, estariam diante da conjuntura sociopolítica e cultural aqui apresentada – de uma juventude informada pela contracultura emergente internacionalmente e em busca de revirar os padrões de comportamento, de um contexto sociopolítico altamente repressivo e de retomada aos discursos regionalistas, de um circuito artístico inconsistente, de uma instituição de ensino de arte sob questionamento dos estudantes – os objetos deste estudo. Isto é, os movimentos de uma arte conceitualista gestada em Porto Alegre, em busca de instituir uma maior liberdade e contemporaneidade no interior do fazer e do campo artístico.

Nervo Óptico: Antecedentes

Desde a sua fundação, em 1910, o Instituto de Artes (ligado à UFRGS desde 1962) é um ponto nevrálgico da cultura da cidade por cumprir os papéis de formador e legitimador de uma classe artística. Ao longo de seu centenário, passou por diversas reestruturações na forma de ensino, em algumas ocasiões impulsionando novas tendências, em outras, rejeitando as inovações ocorridas fora de seu ambiente. Independentemente da variação entre abertura e resguardo, foi sempre uma instituição aglutinadora das potências criativas sulinas, balizadora das movimentações culturais.

Na década de 1960, o ensino de artes da instituição passava por um período de abertura, abraçando, a partir da atuação de alguns professores, certos preceitos do modernismo. Nesse mesmo momento, no entanto, uma nova geração de jovens artistas entraria no curso de Artes Plásticas com uma visão informada pelo ambiente contracultural emergente, abertos às experimentações comportamentais e artísticas. Ou seja, mesmo que em um ambiente de inovação do ponto de vista acadêmico, o debate artístico se encontrava desatualizado quando contrastado com o que a década estava colocando em evidência.

Foi nesse contexto em que nomes como Carlos Pasquetti e Clovis Dariano, futuros membros do *Nervo Óptico*, que iniciaram a graduação entre 1966 e 1968 e viam o ensino de artes como demasiado acadêmico e focado no aprendizado de técnicas, tiveram como primeira ação a organização de uma grande performance teatral que tomou de surpresa a abertura do I Salão do Centro Acadêmico Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, em 1968. Era a edição inaugural do salão, e a cerimônia de abertura estava programada para contar com a honrosa presença do reitor da universidade, Eduardo Faraco, e de sua esposa, Aline Faraco.

Como já mencionado, o casal estaria no centro das atenções do cenário cultural em 1971, quando uma onda de repressão abateu o jornal “O Pato Macho”, em virtude de uma piada que fizeram com a família do reitor, à época médico cardiologista do presidente Emílio Médici. Naquela ocasião, porém, o reitor ainda não estava nos ho-

lofotes. Era julho de 1968 e, se o país ardia com as manifestações estudantis e os setores progressistas da sociedade atuavam visando a derrocada do regime militar, o maio francês não havia esfriado.

Imersos nesse clima e cientes da presença de Eduardo Faraco que, de acordo com o artista Clovis Dariano, já demonstrava a veia conservadora (ocorriam, por exemplo, perseguições a professores), mas também buscando questionar o “autoritarismo” do ensino do Instituto de Artes, cerca de 15 a 20 estudantes prepararam uma ação para desestabilizar a ordem do *vernissage*. Relembra Dariano:

Esse evento aconteceu por uma série de coisas, eu acredito que estávamos muito ligados à discussão da ditadura, contestando normas que os caras queriam impor, era um momento de conflito dentro da universidade. Porque havia muita repressão, tanto que o reitor da época não permitia uma série de coisas. Durante a abertura do salão, durante a passagem da procissão, eu escutei o reitor dizendo para o diretor do Instituto de Artes: “Para você ver como a nossa universidade está permissiva”, por causa da nossa ação. Quer dizer, eles estavam permitindo coisa alguma... Conversa fiada! A procissão era contra determinadas coisas que estavam acontecendo dentro do Instituto, que era muito quadradinho, fora alguns professores que tinham uma abertura legal, e em relação a tudo que estava acontecendo no campo político... Mas a ação já era o início desse movimento que vai se desenvolver depois, com os encontros dos alunos do Instituto de Artes, futuramente o *Nervo Óptico*.²²⁶

Esses estudantes cursavam uma mesma disciplina e elaboraram coletivamente a preparação de uma “procissão” às avessas, na qual carregavam um caixão com “a morte da arte”. O combinado era sair do último andar (oitavo) do Instituto de Artes, em direção aos primei-

226 Clovis Dariano em entrevista à autora em julho de 2017.

FIGURA 109
“Procissão” (1968)

Carlos Pasquetti e Clovis Dariano na ação realizada por estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, em ocasião da abertura do I Salão do Centro Acadêmico Tasso Corrêa, em 1968. Arquivo: Clovis Dariano

ros, onde fica localizada a Pinacoteca e acontecerá a cerimônia. No dia do evento, então, juntaram tambores, baterias, fantasiaram-se, acenderam velas e desceram as escadarias.

Quem descreve a performance é Clovis Dariano, que não resguarda nenhum tipo de documentação dela, a não ser as poucas fotografias aqui exibidas, por meio das quais é possível notar ao menos a participação de Carlos Pasquetti com vestimentas que remetem a uma alegoria da morte, ou a um “enviado dos infernos”²²⁷, diria Dariano.

A ação era permeada por um tom irônico, jocoso, mas também de estética do choque, dado que carregavam materiais abjetos que tinham por objetivo causar mal-estar nos convidados, retirando-os da condição de passividade, em atitude que remete, por exemplo, a algumas das performances do Teatro Oficina.

Carregávamos o cadáver da arte. Levamos uns corações de boi, umas melecas. Colocamos um coração todo ensanguentado. Bem na abertura do salão do Centro Acadêmico, o cara abrindo a cerimônia e nós descendo a escada toda do IA.²²⁸

227 Idem.

228 Clovis Dariano em entrevista à autora em julho de 2017.

FIGURA 110 [acima]
"Proclssão" (1968)

Arquivo: Clovis Dariano

FIGURA 111 [abaixo]
"Proclssão" (1968)

Arquivo: Clovis Dariano

Seria, este, apenas o confronto inicial entre sistema acadêmico e comunidade estudantil, que marcaria tanto a atuação dos alunos que formaram o *Nervo Óptico*, quanto daqueles que viriam a integrar o Espaço N.O., ao final da década de 1970. Os conflitos eram ocasionados, em geral, das diferentes concepções de arte que se apresentavam no interior do Instituto de Artes. Entre os jovens que desejavam seguir em direção a uma produção que rompia com os suportes e lugares convencionalmente destinados às artes, e os mestres que queriam mantê-las sob as ordens de um ensino baseado em domínio técnico e na “boa representação”. Conta Pasquetti, sobre a sua dificuldade em lidar com a rigidez que percebia na instituição:

O Instituto de Artes [da UFRGS] era altamente repressivo. Era acadêmico. Eles não entendiam nada do que nós queríamos, e nem nós, então havia um conflito. Eu tive um conflito muito grande com o Instituto de Artes, sempre, até a hora de sair.

De fato, durante a década de 1960 o ensino de artes seria consideravelmente fechado. Enquanto emergiam novas inquietações artísticas, com a demanda da expansão das categorias tradicionais – performance, instalação, livro de artista – o Instituto de Artes não contemplava sequer disciplinas como serigrafia e fotografia.

Em razão das constantes críticas estudantis à rigidez da instituição diante dos movimentos que ocorriam em outras capitais do país, alguns professores proporiam cursos extraordinários para complementar a formação dos alunos. Essa saída, aos moldes dos Encontros de Arte Moderna de Curitiba, movimentaria Porto Alegre com a presença de professores e artistas, dentre os quais destaca-se a participação do espanhol Julio Plaza²²⁹.

229 Julio Plaza era, então, casado com a artista gaúcha Regina Silveira, ex-aluna do IA – UFRGS. Apesar das constantes viagens e de ter se radicado em São Paulo na década de 1970, Regina Silveira manteve contato com o cenário sulino, voltando para participar de júris, ministrar cursos, e trazer Plaza como professor convidado em ao menos em duas ocasiões.

Em 1969, Plaza seria convidado por Regina Silveira, ex-aluna do IA que havia retornado de uma estadia na Europa, para ministrar um curso de serigrafia na instituição. Conforme avaliam as historiadoras Icleia Cattani e Maria Amélia Bulhões, mais do que aspectos específicos dessa técnica, os artistas “trouxeram uma nova perspectiva de abordagem da arte, dentro dos experimentos do concretismo, da semiótica e da arte conceitual” (2012, p. 147).

Todavia, embora considere-se importante a realização deste primeiro curso, a experiência mais significativa para a geração *Nervo Óptico*, seguidamente reforçada nos depoimentos desses artistas, seria “Proposições Criativas”, o segundo curso de Plaza em Porto Alegre, ministrado em 1971.²³⁰ Elaborado como uma imersão teórico-prática, centrava-se na noção de processo e pesquisa, e estímulo à criação a partir do olhar para o cotidiano.

O curso não se desenvolveu em um local específico, mas em diversos espaços da cidade de Porto Alegre, em experimentações efêmeras com ações, performances, intervenções, extensamente documentadas por meio de registros fotográficos (CARVALHO, 1994, p. 131). Do mesmo modo, era estimulada a atuação de forma espontânea no entorno com os materiais imediatamente disponíveis, em situação semelhante às atividades do *Sábado da Criação*, idealizado por Frederico Moraes no mesmo ano, em Curitiba. Porém, ao contrário do evento de Moraes, circunscrito a um período mais restrito de tempo, as ações do curso “Proposições criativas” aconteceram ao longo de um mês, gerando um fluxo alto de experiências e uma metodologia reflexiva com caráter de ensino artístico.

Exemplifica Clovis Dariano, sobre alguns dos procedimentos por ele utilizados no curso, que operou sob o conceito de *disponibilidade*, de criação diante das vicissitudes dos percursos cotidianos:

Na verdade, era uma coisa de sair caminhando pela rua e ir se apropriando do que encontrávamos.

230 Entre 15 de junho a 15 de julho de 1971.

Surgia meio na hora, não ficávamos planejando coisas, só às vezes levávamos materiais para projetos específicos. Por exemplo, eu estava indo para o Departamento de Artes Dramáticas e passei em frente a um lixo que tinha um monte de tubos, então peguei e levei. O projeto começou ali quando eu chegava no curso. Em seguida, fotografei os tubos no curso, utilizando a luz da entrada de sol da janela. Era uma coisa de *disponibilidade* [grifo nosso], que, aliás, até hoje acho que é chave. Trabalhamos estando disponíveis para o que está no entorno, então as coisas surgem, alguns objetos estranhos são as molas propulsoras, gerando uma utilização.²³¹

Se atentarmos para obras de Clovis Dariano do mesmo período, ou mesmo anteriores, é possível perceber que esse não é um princípio novo. Em 1969, o artista já havia realizado o filme Super-8 “Eu, o mercado e os outros”, ao sair do Instituto de Artes em direção ao Mercado Público de Porto Alegre – em deriva que confiava à câmera a função de sua visão. No Mercado Público, percorreu certos recortes de um filme espontâneo, sem atores, que o olho da câmera descobria e fixava atenção, como se observando cenas que ocorrem em simultaneidade. Para Dariano, esse Super-8 é um bom exemplo de seu trabalho da época, onde não havia “uma situação de projeto pensado” ou uma “proposta muito programada”, mas o processo de construção artística nas vias da própria experimentação.

Esse é um aspecto importante de frisar no caso do curso de Julio Plaza. Mais do que trazer uma prática nunca antes vista ou vivenciada, o professor foi capaz de aglutinar e sistematizar ideias que já existiam de forma empírica²³² nas experiências de estudantes como Elton Manganelli, Clovis Dariano, Carlos Pasquetti, Flavio Pons, e

231 Entrevista à autora em julho de 2017.

232 “Produzíamos assim por intuição”, diria o artista Carlos Pasquetti, na entrevista realizada em julho de 2017.

outros. Pelo caráter experimental do curso, portanto, esses jovens encontrariam em Plaza uma possibilidade de afirmação de seus desejos, de legitimação de novas propostas, em oposição à pouca receptividade de seus professores do IA.

Ao final do curso, o mês de “Proposições criativas” seria compilado em uma publicação, encabeçada e organizada por Julio Plaza a partir dos registros fotográficos das obras, ações e intervenções realizadas com os estudantes. Impressa pela Universidad de Puerto Rico, contou com tiragem de 500 exemplares, em xerox.

Além de cursos extraordinários como o de Plaza, a UFRGS promoveria, no mesmo sentido de posicionar-se frente às novas demandas de vanguarda, o Salão de Artes Visuais, que teve positivo impacto na legitimação de artistas que se dedicavam a novas práticas artísticas. Em

particular por colocar-se como contraponto ao mercado de arte emergente, que centralizava os discursos artísticos sul rio-grandenses em torno da modernidade.

De acordo com a historiadora Ana Maria Albani de Carvalho, Porto Alegre estaria passando

Imagem 112 [esquerda]
Livro Propositiones creativas, 1971

Editado por Julio Plaza a partir de curso realizado no IA UFRGS, em 1971

Fotografia: Clovis Dariano

Arquivo: Clovis Dariano

Imagem 113 [direita]
Livro Propositiones creativas, 1971

Editado por Julio Plaza a partir de curso realizado no IA UFRGS, em 1971

Fotografia: Clovis Dariano

Arquivo: Clovis Dariano

do, entre as décadas de 1960 e 70, por um gradual processo de autonomização do sistema de artes, inspirando o início da conformação de um mercado para as artes, com locais de exposição, galerias, museus e profissionalização dos agentes produtores, como comerciantes, críticos e colecionadores (CARVALHO, 1994, p. 21).

Contudo, a estruturação desse mercado vinha se estabelecendo diante de uma precariedade das instituições públicas e perante uma arte que afirmava a *forma* ante a capacidade mimética, protagonizada por uma primeira geração de artistas gaúchos “modernos” como Iberê Camargo, Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Francisco Stockinger. Tais artistas, então já reconhecidos, passavam a exercer um determinado poder no campo da arte, “que se confrontava com interesses, ‘vontades’ e percepções artísticas de uma geração mais jovem” (CALDAS, 2011, p. 38). Não por acaso, a primeira ação daquele que viria a ser o *Grupo Nervo Óptico* seria a redação de um manifesto, onde os artistas se colocavam contra a crescente relevância adquirida pelo mercado, que anteviam subtraindo a autonomia de um campo que não conseguia validar novos parâmetros críticos. Reivindicavam, por meio do documento, ao artista e aos críticos o direito de estabelecer o que poderia ou não ser arte.

O que percebemos através do manifesto é a disputa pelo poder de legitimação, em outras palavras, de dizer o que é e o que não é arte. Ao mesmo tempo, uma ferramenta de batalha, que visa defender a autonomia do campo de produção artística: não deve ser o mercado que dirá o que é arte, ou o que é boa ou má produção artística, e sim os próprios artistas e seus pares. (CALDAS, 2011, p. 37)

Frente a essa conjuntura do mercado de artes sulino e de preponderância discursiva da arte moderna em meio à emergência das tendências da arte contemporânea, portanto, é que o Salão de Artes Visuais se torna um evento importante para o desenvolvimento do sistema artístico de Porto Alegre.

De abrangência nacional, foi realizado em quatro edições, entre 1970 e 1977, e, apesar de fundamentar-se em um modelo antigo de premiação, marcou um posicionamento favorável à noção de “contemporaneidade” da pesquisa artística, através da aceitação de trabalhos nas áreas de objeto, proposição, ambientes e fotografia.

A abertura aos novos meios ocasionou, em consequência, a premiação de vários nomes aqui estudados, auxiliando no reconhecimento de suas produções no cenário artístico. Segundo aponta Ana Maria Albani de Carvalho, é possível acompanhar o processo de emergência e legitimação dos artistas do *Nervo Óptico* por meio da análise desses Salões (1994, p. 104).

Por exemplo, na primeira edição do Salão, em 1970, Carlos Pasquetti recebeu o prêmio aquisição na categoria “Desenho”. Romanita Disconzi, por sua vez, angariou prêmio com uma obra em serigrafia na edição de 1973, enquanto Carlos Asp foi premiado com uma série de desenhos no terceiro Salão, em 1975. Ainda nesse evento, a obra “Triacantho”, composta de seis painéis que conjugava fotografia e desenho, realizada por Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Alves e Fernanda Cony, ganhou o prêmio CPD/UFRGS. E Vera Chaves Barcellos, participando como convidada especial do III Salão, apresentou o “Testarte: Que há por detrás?” (1994, p. 243).

Ou seja, esses eventos, além de firmarem a sua relevância pela visibilidade que conferiam ao estado no circuito de artes nacional, foram importantes pelo incentivo às produções de artistas mais jovens que não operavam no circuito comercial da arte e também não contavam, ainda, com apoio institucional que garantisse a validade de suas produções. Para os artistas experimentais, por essência inadequados a um sistema como o comercial que começava a se mostrar protagonista do ambiente artístico sulino, era possível, agora, ter ao menos a confiança de que era possível continuar. A partir dos Salões, criava-se um ambiente aberto para discutir institucionalmente a relevância de seus trabalhos, que não mais dependiam tão somente de uma coragem e visão individual isolada.

A formação do que viria a chamar-se *Nervo Óptico* pode ser traçada até um grupo de alunos e ex-alunos do Instituto de Artes da UFRGS que, ao longo de 1976, promovia reuniões para dialogar sobre as suas produções e sobre os desafios de inserção das manifestações experimentais no ambiente cultural porto-alegrense. Seria após a chegada de Vera Chaves Barcellos, que já conquistava reconhecimento no sistema de artes nacional, tendo recentemente retornado de sua participação na Bienal de Veneza, que o coletivo passaria a ganhar os contornos do que se seguiria.

Cabe, dessa forma, um breve comentário sobre o percurso de Vera Chaves Barcellos, considerada a principal porta-voz dos movimentos/coletivos *Nervo Óptico* e Espaço N.O., atentando para os aspectos de sua obra e interesses artísticos que a levaram até esses jovens artistas, mesmo pertencendo a uma geração anterior.

A artista havia completado os estudos em piano nos anos 1950, deixando a carreira como musicista para se dedicar às poéticas visuais ao final da década. Entre 1961 e 1962, após cursar dois anos de Artes Plásticas na UFRGS, viajou para a Europa, onde frequentou escolas de arte em Londres, Paris e Rotterdam, estudando desenho, pintura e gravura. De volta ao Brasil, começou a participar de mostras coletivas e individuais com uma produção centrada, especialmente, nas técnicas de xilogravura, litogravura e desenho. Seu trabalho desse período seguia, com frequência, uma linha figurativa de viés expressionista – comum aos artistas gaúchos que assumiam produções menos “acadêmicas”, a exemplo de Iberê Camargo, Francisco Stockinger, do grupo de gravuristas de Porto Alegre e Bagé ou mesmo de Regina Silveira, no início da carreira.

A partir de 1964, a sua obra adentra o campo da abstração, em especial as xilogravuras, que aumentam de formato e apresentam formas orgânicas que deixam transparecer os espaços brancos da superfície do papel. É nesse momento que Barcellos participa de importantes exposições pelo país, como as duas primeiras “Jovem Gravura Nacional”, no MAC-USP, e o XX Salão de Belo Horizonte, no qual

recebeu o primeiro prêmio, além de realizar uma individual no Rio de Janeiro, na Galeria Goeldi. Durante o período, manteve intenso contato com as vanguardas brasileiras e internacionais por meio de viagens frequentes a São Paulo e Rio de Janeiro, e de visitas às Bienais. Como ressonância de sua relação com o cenário neoconcreto carioca, criou, em 1967, *Tríptico para Permutações*, considerada a primeira obra participativa do Rio Grande do Sul, na qual utilizou a técnica da xilogravura para criar placas de madeiras manipuláveis e cambiáveis pelo público, como num jogo de quebra-cabeça (BRITES, 2012, p. 107).

A década de 1970 acentuou as transformações na produção da artista, que se aproximou das vertentes conceitualistas e foi deixando, gradualmente, a organicidade da xilogravura para centralizar interesse nas problemáticas da percepção, informação, comunicação e integração do indivíduo à obra. A fotografia se tornou, a partir de então, um meio privilegiado por Barcellos, ainda que tenha desenvolvido uma obra múltipla e sem hierarquia de linguagens ao longo de sua trajetória.

O ano de 1974 é paradigmático pelo surgimento dos *Testarte*, séries de impressões em *offset* criadas para incitar o público a imaginar narrativas diante de reproduções fotográficas conjugadas a textos. Os *Testarte* são, em geral, compostos por imagens de exteriores; janelas, portas, muros, escadas, acompanhadas de legendas com perguntas, nas quais a artista questiona sobre o que está além daquilo que conseguimos observar efetivamente – “o que está dentro da porta?”; “do outro lado do muro?”; “no topo das escadas?”. Solicita, assim, a partir de uma articulação texto-imagem bastante simples, uma diversidade de visões e projeções da ordem da invenção ou do inconsciente.

De acordo com a crítica e historiadora da arte Aracy Amaral, os trabalhos de Vera Chaves Barcellos do período se dão por imagens que impulsionam o “observador a se exteriorizar na medida em que a leitura da imagem pode conduzi-lo a um auto-descerrar-se pela

2. É uma sacada, com uma grade de ferro e uma porta envidraçada. Atrás, os tampos de madeira, fechados. Que há no interior da peça?

FIGURA 114
Vera Chaves Barcellos,
"Testarte IV" (1975)

Fotografia e datilografia
sobre papel,
31,4 x 21,5cm.
Arquivo: Centro de
Documentação e
Pesquisa da Fundação
Vera Chaves Barcellos

simbologia implícita”.²³³ De fato, na série, a fotografia toma partido pelo potencial de projetar o observador no referente, explorando processos mentais, como coloca a artista:

Estou interessada em processos mentais. E para desencadeá-los uso imagens, imagens diversas. Algumas colocadas com a finalidade de uma leitura, numa reconstituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado. Texturas, para despertar sensações táteis, numa evocação do toque agradável ou não, áspero ou macio, etc. Neste caso, um exercício de concentração silencioso em cada imagem e nas sensações que essa possa despertar. Em outros casos, formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolha, ações ou projeções pessoais, onde a memória e conteúdos de diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos as imagens da imagem.²³⁴

As séries *Testarte* se colocam como plenas somente na dialética observador-obra, em consonância com a proposta e o espírito da produção artística dos anos 1960-70 no país. E com elas a artista seria convidada a participar de duas grandes mostras, a já citada representação brasileira na Bienal de Veneza de 1976 e a Bienal de São Paulo de 1977.

De volta a Porto Alegre, com o intuito de manter um espaço de interlocução com outros agentes dedicados movimentar o campo artístico gaúcho em direção às propostas das vanguardas, Barcellos entraria em contato com o grupo que futuramente comporia o *Nervo Óptico*, ao que revela:

233 AMARAL, Aracy. Perceber como forma de criação. In: VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986, p. 34.

234 ¹ VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986, p. 18.

FIGURA 115 [próxima página]
Manifesto (1976)

Publicado em dezembro de 1976. Assinado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

Eu sou mais velha do que eles, que era um grupo de alunos que estava na graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Era um grupo que agitava muito, e nós ouvíamos que eles faziam coisas diferentes do que era feito até então, com ações, performances e fotografia. Eu já havia exposto na Bienal de Veneza, em 1976, onde havia mostrado a série *Testarte*, com fotografias e textos de teor projetivo. Eu já estava trabalhando com fotografia desde inícios dos anos 1970. Quando soube que eles estavam se reunindo para debater várias questões de seus trabalhos, minha amiga, a artista Romanita Disconzi, me apresentou a eles. Houve um estranhamento inicial, pois eu não pertencia ao mesmo contexto do Instituto de Artes, mas a relação foi evoluindo a partir de algumas sessões em que cada um falava do seu trabalho e fui me integrando ao grupo.²³⁵

O “grupo de alunos” referido é composto por alguns dos mesmos artistas mencionados anteriormente neste capítulo – Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Alvares – além de Carlos Asp, Telmo Lanes²³⁶, Jesús Escobar (intercambista de El Salvador), Romanita Disconzi, Elton Manganelli, Ana Alegria e outros que esporadicamente participavam das reuniões informais para discutir o andamento de seus processos individuais e sobre o contexto artístico sul-riograndense.

Tais encontros foram tomando maiores proporções, ganhando estrutura e um direcionamento na “aquisição de uma consciência em relação às políticas culturais da época, da então Secretaria de Cultura e Turismo do Estado” (BARCELLOS, 2004, p. 18). Esse processo atingiu um ponto crítico que resultaria na criação de um Manifesto, onde o grupo explicitava suas visões.

235 Entrevista à autora em julho de 2016.

236 Exceção de Telmo Lanes, o mais jovem integrante do grupo, que não estudava no Instituto de Artes.

M A N I F E S T O

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um conseqüente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.

- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Asp
Carlos Pasquetti
Clovis Dariano
Jesus R.G. Escobar
Mara Alvares
Romanita Martins
Telmo Lanes
Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 1976.

Concebido em dezembro de 1976, o Manifesto se posicionava sobretudo contrário a um aspecto: a voraz mercantilização da arte. Isto é, não à venda de obras de arte especificamente, mas aos dirigismos mercadológicos que acometiam o desenvolvimento de movimentos artísticos desvestidos de tendências comerciais. Diria o Manifesto: “Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial” (ALVARES et al., 1976, não paginado). Conforme a acepção do grupo, a influência de um mercado de arte em ascensão estaria conduzindo as políticas culturais do Estado, em que não havia espaço para uma criatividade mais ampla, divergente daquela circunscrita na ordem dos produtos regionais, de uma “arte gaúcha” para exportação.

De acordo com Ana Maria Albani de Carvalho, esse ideário anti-mercantil estaria fundamentado em dois aspectos conflitantes que surgiam naquele momento no contexto sulino. O primeiro relacionado à linguagem, ou ao entendimento da arte como informação e não como objeto, e o segundo “a nível sistêmico”, relativo à construção de um mercado de artes no Rio Grande do Sul (CARVALHO, 1994, p. 136). No caso, o tensionamento desses pontos vinha na esteira das transformações dos paradigmas estéticos sucedidos nas décadas de 1960-70, que apontavam para a tendência da desmaterialização da obra de arte e colocavam em xeque os princípios básicos de compra e venda do mercado.

Especificamente no caso desses artistas, as suas reivindicações não somente nomeavam um conflito iminente, mas continham um teor crítico que é possível associar com a passagem de Julio Plaza por Porto Alegre (CARVALHO, 1994, p. 136). Plaza, um intelectual cuja trajetória artística e teórica esteve calcada na investigação da arte como comunicação, advogaria, em diversos de seus escritos, por uma nova “‘função social do artista’, pela ‘criação de linguagens’ com base no ‘repertório’ de sua época e sua comunicação ao conjunto da sociedade” (CARVALHO, 1994, p. 135). Ele afirmaria, em

artigo-depoimento²³⁷ publicado durante uma de suas estadias na capital gaúcha, no ano de 1970:

A função social do artista é a criação (o artista tem uma função social) e principalmente a invenção e criação de linguagens que codificarão sua época. Ele descobrirá o verdadeiro sentido e significado da mesma e o codificará em determinada linguagem. **A segunda função social do artista é a comunicação (...) da realidade e natureza de sua época e do contexto em que viva** [grifo nosso]. Para que os indivíduos se comuniquem, necessitam como condição, ter uma linguagem comum e um repertório comum (PLAZA apud CARVALHO, 1994, p. 135).

A “função social do artista” à qual se refere Julio Plaza, pode ser vista no conteúdo do Manifesto, por exemplo, quando propõe “uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto” (ALVARES et al, 1976, não paginado). Do mesmo modo, a criação de linguagens em diálogo com a “realidade e natureza” da sociedade, integrava o conjunto de ideias do grupo:

– Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, **seja produto de uma consciência ativa atuante** [grifo nosso].

– Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores (ASP et al., 1976, não paginado).

Ainda, a necessidade de reorganização comunicacional da sociedade e, conseqüentemente, da arte, que se se direcionava também

237 “Procura-se um novo olho” foi publicado pelo Jornal Zero Hora em 1970.

para a comunicação/informação em detrimento do objeto, é evidenciada no texto de Julio Plaza escrito para o catálogo da exposição “Prospectiva ‘74”²³⁸, organizada por ele em parceria com Walter Zanini via rede de arte postal, em 1974:

PROSPECTIVA '74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que têm demonstrado um espírito de cooperação e autogestão, só possível **quando existe o conceito de INFORMAÇÃO e não de mercadoria** [grifo nosso] (PLAZA, 1974, não paginado).

No entanto, embora o Manifesto conteste o mercado e dialogue diretamente com as teorizações de Plaza, o estopim para a sua escrita foi o desejo de responder ao projeto *CULTUR – Por uma Arte Brasileira: Grupo de Bagé*, promovido Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, em setembro de 1976. Este evento, de caráter histórico, foi constituído pelo reencontro em Bagé, dos artistas do antigo Clube de Gravura, e pela exposição *Tradições Gaúchas*, realizada no Salão de Festas da UFRGS. Para Ana Maria Albani de Carvalho, toda a organização do projeto, em particular a mostra e o catálogo, que apresentavam mais de 80 obras da década de 1950 em diálogo com outras mais recentes de diferentes artistas, reforçava “a ideia de permanência” de cultura local de referencial estético regionalista (1994, p. 158). Afinal, como explanado no início do capítulo, o momento correspondia ao retorno dos tradicionalismos no meio cultural gaúcho, que tangenciou também as artes visuais.

Além das problemáticas de reiteração dos discursos identitários, o investimento de recursos do poder público na realização dessa proposta foi imenso, envolvendo valores que ultrapassavam em seis

238 Essa exposição é considerada um marco da história do contato do MAC-USP com a rede de arte postal, pois foi organizada por meio de convocatória na rede, que solicitava o envio de materiais ao museu, reunindo um grande número de participantes, com 151 artistas e 15 publicações de diversos continentes, sobretudo América e Europa.

vezes o que era mensalmente destinado à manutenção do Margs²³⁹, o maior museu de arte do Rio Grande do Sul. A precariedade de investimentos em órgãos dedicados às artes visuais, em contraste com o Projeto CULTUR, revoltaria os artistas signatários do manifesto, a respeito do que lembra Vera Chaves Barcellos:

Essas discussões [do grupo de estudantes] chegaram a debates sobre a situação do contexto cultural da cidade e logo resolvemos fazer um manifesto. Isso porque o Governo do Estado, que naquele tempo tinha uma Secretaria de Cultura e Turismo – que eu chamava de “culturismo” – e estava indo para um lado que achávamos pouco sério. Eles tinham feito uma exposição com muita verba, de grande porte, que retomava certo regionalismo, exaltando os trabalhos do grupo de Bagé, que eram bons e tinham relevância histórica, principalmente na área da gravura no Rio Grande do Sul, em determinada época, mas cujos trabalhos, já em anos mais recentes, não eram tão interessantes. Achamos isto um desperdício. Então, resolvemos fazer um manifesto contra a política cultural do Estado.²⁴⁰

Em matéria para o jornal Correio do Povo, de Porto Alegre, em outubro de 1976, o crítico de arte Francisco Bittencourt realça o problema crônico da insuficiência orçamentária dos museus brasileiros e comenta a situação vivida pelo Margs, em plena transição para uma nova sede quando optou-se por investir de modo desproporcional no projeto CULTUR:

239 Conforme pesquisa de Ana Maria Albani de Carvalho, o valor destinado para realização do Projeto CULTUR foi Cr\$ 600.000, enquanto a verba do Margs corresponderia a Cr\$ 100.000 mensais (CARVALHO, 1994, p. 160).

240 Entrevista à autora em julho de 2016.

(...) seria bom que se examinasse o caso específico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com seu plano de mudança de sede e de reestruturação. Como conseguirá esse museu realizar a empreitada com as minguadas verbas que lhe cabem? O problema, inclusive, poderia se transformar em algo muito constrangedor se fossem cotejadas publicamente a verba para um exercício inteiro do Museu de Arte do Rio Grande e a verba gasta em pouco tempo pela Secretaria de Turismo gaúcha com a exposição de quatro artistas, dentro do projeto Cultur”.²⁴¹

Contribuía para a reação ao projeto, além do dispêndio financeiro, a disputa entre pensamentos divergentes que tinham como objetivo comum localizar a produção cultural gaúcha diante de um contexto nacional. De um lado, a atitude dos autores do Manifesto, baseado na paridade dos discursos e pesquisas de vanguarda, interessado nos processos de renovação da linguagem artística, calcado na experimentação; de outro, a busca por resistir às demandas externas (estrangeiras), preservando uma determinada tradição, manifestado na tentativa de tangenciar uma identidade local. Sobre isso, ponderam Icleia Cattani e Maria Amélia Bulhões:

Um dos posicionamentos propugnava a adesão e a incorporação das novidades da sociedade de consumo, reconhecendo-as como irreversíveis. Outro tentava preservar valores da sociedade rural em retração ante os valores da cultura de massas, numa atitude de resistência à hegemonia centralizadora dos novos modelos (2012, p. 148).

Cabe destacar, embora esse grande evento dedicado aos gravuristas não tenha sido efetivamente citado no Manifesto, a crítica a ele

241 BITTENCOURT, Francisco. “O Museu e a cultura nacional (final): Problemas – Mentalidade burocrática e pouca verba”. Porto Alegre, *Correio do Povo*, 31 de out. 1976.

e àqueles que ambicionavam representar uma “arte gaúcha” diante o país – por sinal, apoiados por um mercado de arte emergente no Sul – fica visível nas entrelinhas do texto:

(...) manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional (ALVARES et. Al, 1976, não paginado).

O Manifesto, em razão de firmar um posicionamento crítico frente ao mercado de arte, implicitamente ao Projeto CULTUR e, consequentemente, às políticas do Estado, não seria assinado por todos os frequentadores das reuniões que eram promovidas pelos jovens estudantes. Segundo Barcellos, alguns colegas ficaram receosos em “ferir suscetibilidades” (2004, p. 18) diante do contexto político repressivo, mas também com relação a futuras oportunidades nesse novo mercado. Os signatários seriam apenas Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar²⁴², Mara Alvares, Romanita Martins (hoje Romanita Disconzi), Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

242 Jesus Romeo Galdámez Escobar é um artista que assinou o manifesto e participou de ações do que seria conhecido como “Grupo Nervo Óptico” no período em que foi aluno intercambista no Instituto de Artes da UFRGS, mas que praticamente perdeu o contato com Porto Alegre após o retorno para a sua terra natal, El Salvador. Por acaso, ao estudar a rede de arte postal na América Latina, o pesquisador Bruno Sayão, meu colega de grupo de pesquisa (GEACC), conseguiu retratar a trajetória e atuação intensa do artista com a arte postal. Em 1977, Escobar deixou o Brasil e viajou por países latino-americanos. Retornou a El Salvador em 1979, organizando lá ao menos três grandes mostras de arte postal, no Teatro Nacional de San Salvador, na Dirección Nacional de Correos de El Salvador, e na sala de exposições da Universidade de El Salvador. Em 1981, foi preso pelo governo militar em virtude de sua atuação política, “gerando mobilização na rede pela sua liberdade”. Saindo da prisão, naquele mesmo ano, se exilou no México (SAYÃO, 2015, p. 61).

Acompanharia o lançamento do Manifesto, em dezembro de 1976, uma ação-evento, intitulada “Atividades Continuadas”, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), órgão vinculado ao Estado, cujas políticas voltadas às artes visuais eram duramente criticadas. Ao longo de 24 horas consecutivas, apresentariam objetos, publicações de artista, projeções, performances, e propori- am debates em torno da temática “regional” que permeava o quadro cultural gaúcho.

Nas “Atividades Continuadas”, o Manifesto, reproduzido e ampliado fotograficamente por Clovis Dariano, foi disposto em um cava- lete na entrada da sala onde realizaram-se as ações, e cópias do texto datilografado foram distribuídas ao público. Ademais, uma leitura do seu conteúdo podia ser ouvida numa gravação que era repetida in- cessantemente no espaço das atividades.

De acordo com Vera Chaves Barcellos, a repercussão do que chama de “exposição-relâmpago” teria sido positiva, em particular por ter aberto um local dialógico em meio ao contexto de repressão, o que despertou o interesse e a participação de pessoas de diversas áreas da cultura, como músicos, atores, escritores.

[página anterior]

FIGURA 116
Instalação de cartazes
convidando às “Atividades
Continuadas” (1976)

O evento “Atividades Continuadas” foi realizado no Margs entre 09 e 10 de dezembro de 1976.

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

A acolhida foi enorme, os debates acalorados ficavam lotados de gente jovem e atuante na vida cultural da cidade, não só das artes visuais, mas das áreas de música, teatro e outras. A política cultural sempre foi questionada nos intermináveis debates. Era importante naquele momento político haver um lugar para discussão de determinadas questões, pois ainda estávamos sob o regime de repressão da ditadura militar. (BARCELLOS, 2004, p. 18, 19)

FIGURA 117
Performance com Manifesto
(1976)

Realizada durante o evento “Atividades Continuadas”.

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

FIGURA 118
Performance com
Manifesto (1976)

Realizada durante o evento “Atividades Continuadas”.

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

FIGURA 119
Debate (1976)

Realizado durante o evento “Atividades Continuadas”.

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

Na sequência da “exposição-relâmpago”, a prefeitura de Alegrete, no interior do estado, convidou o grupo – “não sabemos bem como”, confessa Barcellos²⁴³ – para inaugurar o Centro Cultural da cidade. Lá, os artistas conceberam mais um evento na esteira de *Atividades Continuadas*, conjugando diversas mídias, como livros de artista, instalações, fotografias, e propondo ações específicas para o local. Nesse caso, destaca-se a “Experiência criativa com a comunidade”, aos moldes dos já mencionados *Domingos da Criação*, instituídos por Frederico Moraes no MAM-RJ, ou dos *happenings* promovidos em Curitiba nos Encontros de Arte Moderna e no *Sensibilizar*. Com o auxílio das crianças presentes na abertura do Centro, os artistas construíram um grande cordão

243 Entrevista à autora em julho de 2016.

feito de papéis entrelaçados, com o qual desfilariam pelas ruas da cidade. Comenta Barcellos:

FIGURA 120 [página anterior]
Ação "experiência criativa com a comunidade" (1977)

Realizada na abertura do Centro Cultural de Alegrete
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

(...) a exposição foi um sucesso, era um grupo de gaúchos bigodudos vendo livros de artista, muito engraçado! Havia também um grupo de escoteiros visitando a exposição, enquanto um grupo de crianças, participava de uma ação com papéis coloridos na rua, uma espécie de grande cobra que as crianças foram construindo e depois fizeram uma caminhada com ela.

FIGURA 121
Ação "experiência criativa com a comunidade" (1977)

Realizada na abertura do Centro Cultural de Alegrete
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

FIGURA 122
Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)

Realizada na abertura do Centro Cultural de Alegrete
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

[página anterior]

FIGURA 123
Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)

Realizada na abertura do Centro Cultural de Alegrete
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

Após as exposições, o grupo signatário do Manifesto daria continuidade às reuniões no ateliê de Clovis Dariano, no centro de Porto Alegre. Essas reuniões eram tomadas como espaço de invenção e possuem extensos ensaios fotográficos permeados por jogos de improvisação e humor.

É importante frisar que a fotografia foi uma constante nos trabalhos dos artistas do grupo naquele período, ainda que Clovis Dariano seja o único deles que a elevou ao nível profissional. Nesse sentido, a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho atenta para o fato de que utilizavam a fotografia em sua acepção contemporânea, pois

FIGURA 124
Ação “experiência criativa com a comunidade” (1977)

Realizada na abertura do Centro Cultural de Alegrete
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

não almejavam, em sua maioria, a virtuose. A imagem poderia servir para registro de materiais efêmeros e performances, ser gerada por fotografia, apropriação ou “inserida em uma cadeia de relações com outras imagens”, e materializada em diferentes formas de apresentação, perpassando o postal, o livro de artista, a instalação, entre outros (2004, p. 8).

Ademais, a fotografia seria integrada aos processos dos artistas, na década de 1960, de modo radicalmente diverso do que ela vinha sendo pensada na arte moderna, em virtude dos discursos antiartísticos e dos debates que acompanhavam esse momento de fundação de novos paradigmas estéticos. Diz Annateresa Fabris:

Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos (FABRIS, 2008, p. 21).

Imagem 125
Ensalo fotográfico, 1976
Fotografia: Clovis Dariano
Arquivo Clovis Dariano

Imagem 126
Ensalo fotográfico, 1976
Fotografia: Clovis Dariano
Arquivo Clovis Dariano

Além das diversas performances fotográficas que tomaram corpo no ateliê de Clovis Dariano, o grupo produziria, em conjunto, um filme Super-8. “Taquara” (1977), título e nome de uma cidade no interior estado, registra uma ação em deriva dos artistas, que caminharam pela região com a máquina em mãos, entrevistando os moradores locais que encontraram pelo caminho a partir da pergunta: “O que é mais importante na sua vida?”.

Perdidas as fitas de som, hoje restam apenas os registros das imagens captadas por Dariano e uma série grande de fotografias feitas por Barcellos, que relembra:

Íamos perguntando e filmando. Havia um carroceiro, pessoas que trabalhavam no campo, todos moravam nessa zona rural. E eu fotografei essas entrevistas, tem um registro fotográfico grande, um ensaio fotográfico, cujas imagens estáticas foram inseridas na montagem do filme, meio *nouvelle vague*. Já a câmera de filme era do Clovis Dariano.²⁴⁴

244 Entrevista à autora em julho de 2016.

Imagem 127
Ensaio fotográfico, 1977
Fotografia: Clovis Dariano
Arquivo Clovis Dariano

A utilização de imagens fotográficas permeia fortemente também a diversa produção individual dos artistas do grupo, explicitando a heterogeneidade de seus usos. Além da citada série “Testarte”, de Vera Chaves Barcellos, que explora processos subjetivos do observador diante de imagens friccionadas por textos indagativos, é possível considerar como emblemático o conjunto de fotografias “Paisagem sobre paisagem” (1977), de Clovis Dariano. Geradoras do fenômeno *tromp l’oeil*, essas obras brincam com a percepção ao criarem a ilusão de tridimensionalidade em imagens bidimensionais, efeito atingido pela justaposição de camadas de imagens tornadas objetos, mas, posteriormente, retornadas à fotografia.

Alinhando as imagens com práticas performáticas, Telmo Lanes realiza um estudo do crescimento da unha do dedo mínimo de sua mão, registrado em uma série de fotografias coloridas²⁴⁵. Intitulada “Íntimo Exterior” (1978), a série expõe as “intromissões” cotidianas de um elemento íntimo do artista (a unha), dentro dos micros e macros processos sociais e históricos em curso naquele momento: do trajeto corriqueiro de ônibus a um recorte de revista do homem pisando na lua. Por meio dessas obras, Lanes coloca em questão os limites, sempre embaçados, entre as ordens da vivência pessoal e do convívio coletivo.

A artista Mara Alvares, por sua vez, performatiza corpos nus em meio à paisagem. Como numa dança, sincroniza em um mesmo ritmo recortes do corpo feminino a recortes espaciais na série fotográfica *Adansônias* (1977).

Essas produções individuais exigiriam, para um estudo aprofundado, um escopo mais específico de trabalho, mas observá-los em conjunto se faz importante para a compreensão dos vetores existentes na composição da atuação do grupo. Também assinala que esses artistas eram, antes de tudo, sujeitos com processos e problemas estéticos particulares, em detrimento da acepção de que haveria

245 As fotografias coloridas eram, à época, consideradas amadoras e uma arte menor, devido à necessidade de revelação em laboratórios comerciais, sem controle do artista sobre o resultado final da imagem.

Imagem 128
Clovis Darlano, “Paisagem
sobre paisagem”, 1977

Fotografia
Arquivo Clovis Darlano

Imagem 129 [esquerda]
Clovis Darlano, “Paisagem
sobre paisagem”, 1977

Fotografia
Arquivo Clovis Darlano

Imagem 130 [esquerda]
Telmo Lanes, “Íntimo
Exterior”, 1978

Fotografia
Arquivo Telmo Lanes

Imagem 131
Telmo Lanes, “Íntimo
Exterior”, 1978

Fotografia
Arquivo Telmo Lanes

Imagem 132
Mara Alvares,
“Adansônias”, 1977

Fotografia
Arquivo: Fundação
Vera Chaves Barcellos

coerência em suas produções. Os artistas do *Nervo Óptico* reforçam, até os dias atuais, a noção de que “não eram um grupo”, no sentido de que não tinham por função primordial a produção coletiva. E de fato, poucas propostas artísticas foram propostas pelo grupo. O que lhes rendeu a designação *Nervo Óptico* tem a sua força antes na atuação conjunta de *agitação cultural*.

Dos artistas que estiveram presentes no período inicial de escrita do Manifesto e realização das exposições no Margs e no Centro Cultural de Alegrete, ficaram Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Juntos, foram os responsáveis pela criação do *Nervo Óptico*, um cartaz pouco maior do que uma folha A4 (33x22cm), pensado como um “boletim” para ser distribuído sem fins comerciais. Contando com 13 edições publicadas entre 1977 e 1978, os cartazes circularam em cerca de duas mil cópias por número, e foram produzidos e financiados pelos seus artistas criadores.

De formato singelo, essa publicação cumpria um papel múltiplo para o grupo, transitando entre obra, local de divulgação de seus trabalhos e atividades, e *locus* de experimentação. Apesar de não ter sido criada com a finalidade de ser arte postal, foi integrada à rede a partir do envio a artistas, críticos e outros contatos. E o título escolhido para nomeá-la, *Nervo Óptico* – nervo de função sensitiva, que capta e processa imagens e informações transmitidas para o cérebro – alude ao desejo do grupo de ser um ponto na rede informacional de artistas de vanguarda. Desígnio explicitado no primeiro número do cartaz, onde os artistas descrevem o objetivo de que ele fosse uma “Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais”.

Logo na edição inaugural, veiculam o Manifesto escrito em 1976, que agora alcançava um número maior de pessoas pela rede postal, dirigindo as ideias do grupo ao encontro de nomes como o de Frederico Moraes, que em seguida escreveu uma crítica²⁴⁶ para jornal

246 MORAIS, Frederico. ‘Nervo Óptico’: Entre o museu e o mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/p, 10 nov. 1977.

O Globo, do Rio de Janeiro, referindo-se ao cartaz como do *Grupo Nervo Óptico*. Foi então que, como aponta Barcellos, “passamos a chamar a nós mesmos como *Grupo Nervo Óptico*. Foi o Frederico que acabou oficializando o nosso nome”²⁴⁷.

Cabe ressaltar que o uso da rede de arte postal para veicular o cartazete²⁴⁸ era um modo de fazer circular os nomes do grupo e romper com a insularidade sentida no ambiente gaúcho, abrindo uma via de conexão com pares outras localidades. Sobre isso, comenta Vera Chaves Barcellos:

Resolvemos fazer um cartazete para enviar como arte postal. E não era para vender, mas para distribuir em livrarias ou mandar pelo correio. Tínhamos um vasto *mailing*, não só no Brasil como no exterior, era uma época em que nos comunicávamos muito. Isso circulou de tal modo que, enquanto estava em Barcelona em 2001, vendo uma exposição da coleção documental de Guy Schraenen, denominada *Out of Print*, notei que havia exposto um dos nossos cartazes da época.²⁴⁹

Os cartazes, assim como publicações em geral, diferentemente dos suportes tradicionais da arte, dão vazão para a já comentada intermedialidade e possibilitam a diluição das fronteiras de autoria. Os artistas do *Nervo Óptico*, no entanto, resistiram em utilizá-los como plataformas de criação coletiva, optando por uma estratégia de veiculação da obra individual de cada membro. Desse modo, existe ao menos uma edição dedicada à obra de Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos,

247 Entrevista à autora em julho de 2016.

248 Assim se referem à publicação a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho e a artista Vera Chaves Barcellos.

249 Entrevista à autora em julho de 2016.

com poucas exceções à regra; em três ocasiões alguns artistas trabalharam em conjunto, não necessariamente com parceiros do grupo; e outras duas edições foram dedicadas às produções das convidadas Maria Tomaselli e Liliana Porter. Aqui serão comentados, brevemente, apenas dois exemplares dos 13 cartazes.

O “NERVO ÓPTICO n. 10” (março/abril de 1978), intitulado “Relatos Urbanos: Sociedade Anônima”, foi um número especial em folha dupla concebido para ser encartado na revista internacional *Ephemer* (n. 9, ano 1, julho de 1978), voltada para arte postal e trabalhos que transcorrem no tempo, editada pelo mexicano Ulises Carrión em Amsterdam. Para o cartazete, os artistas do grupo produziram um ensaio performático, no qual fantasiaram-se como personagens comumente vistos pelas ruas das cidades, tidos como vagabundos ou andarilhos – e, portanto, vulneráveis tanto pela perseguição declarada do contexto de ditadura militar, quanto pelo imaginário comum – entre eles pessoas sem moradia, músicos e artistas de rua.

Já o “NERVO ÓPTICO n. 11” (maio de 1978), reproduz 14 registros da série fotográfica “On Ice”, de Vera Chaves Barcellos, realizada durante performance homônima com participação de Flavio Pons e Claudio Goulart²⁵⁰, artistas brasileiros que residiam em Amsterdam. Foi um lago gelido da cidade holandesa o local escolhido para performance, na qual os dois artistas mantêm equilíbrio frágil para caminhar e fazer poses portando grandes cortes de tecidos – como *parangolés* – que ora recobrem rostos e corpos e ora os transforma em puro objeto. As imagens, seja pela materialidade das vestes, que refletem a luz do dia, ou pela paisagem quase desértica em que o chão se torna acinzentado e lunar, remete a certa estética de filmes futuristas da década de 1970.

250 Artistas gaúchos que constituíram suas trajetórias artísticas em Amsterdam.

FIGURA 133
Nervo Óptico n. 10 (março-abril de 1978)

Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

NERVO ÓPTICO

Nº 11
MAIO
78

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Flavio Pons
Claudio Goulart
Vera Chaves Barcellos

"On ice"

Amsterdam · Fev. 78

Colaboração: Instituto Cultural Brasileiro Norteamericano

Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - Brasil

FIGURA 134 [página anterior]
Nervo Óptico n. 11 (malo de 1978)
Arquivo: Centro de Documentação e Pesquisa
da Fundação Vera Chaves Barcellos

Em paralelo à confecção dos cartazetes, o grupo realizaria duas exposições, novamente sublinhando sua disposição como um grupo de *artistas em diálogo*, cujas obras e procedimentos podem divergir por completo. Ambas as mostras reuniram as produções de cada um dos artistas; a primeira, na Galeria Eucatexpo, de Porto Alegre, entre novembro/dezembro de 1977; e a segunda entre setembro/outubro de 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Esta última, considerada o evento de despedida²⁵¹ do *Nervo Óptico*, que já não contava, inclusive, com a participação de Carlos Pasquetti. Intitulada “Mixtos e Manias”, ironizou, no jogo de palavras, a primeira e única Bienal Latino-Americana em São Paulo, “Mitos e Magias”, e assinalou a importância da fotografia para os artistas, uma vez que todos apresentaram obras que faziam uso do meio.

Apoiada pela FUNARTE e pela UFRGS, a exposição reflete o processo inicial de legitimação das produções experimentais no sistema de artes sulino e, sobretudo, no interior do Instituto de Artes. Em contraste, demarca também o fim das atividades conjuntas desses artistas, que dariam continuidade aos seus trabalhos individualmente.

Deve-se imaginar, no entanto, que diante da circunstância de pouca receptividade das vanguardas nos circuitos oficiais da arte, tenha havido resistência e resposta às provocações trazidas pelo grupo *Nervo Óptico*, desde a concepção do Manifesto, por parte de agentes mais conservadores. A mais lembrada hoje é, certamente, a de Danúbio Gonçalves, conceituado professor e artista ligado ao grupo de gravuristas de Porto Alegre e Bagé que, no ano de 1978, publicou o artigo “Impressões de Viagem” em um dos boletins do Margs. Nesse texto, baliza o seu argumento na crença da superioridade dos meios de representação tradicionais sob outras técnicas, justificando que os artistas que produziam com recursos como a fo-

251 Em virtude do tempo e dos recursos financeiros despendidos na construção do cartazete *Nervo Óptico*, o grupo encerraria a sua confecção em setembro de 1978. Além disso, o percurso natural das produções individuais dos artistas fez com que o grupo fosse se dispersando gradualmente em 1978.

tografia ou a literatura, por exemplo, assim o faziam apenas porque eram desvestidos de talento para o desenho.

A crítica, que se conformou menos como tal e mais como um ataque dirigido às novas linguagens que emergiam, citava explicitamente o *Nervo Óptico*:

A ótica dos nervosinhos evidentemente não me comove... Já basta os empanturrados das Bienais paulistas ou dos salões estaduais. Não há nervo que aguente essa esnobação de “hiperinteligência e genialidade”.²⁵²

Para Gonçalves, os conceitualismos seriam uma “esnobação” intelectual, e a atuação desses artistas apenas uma “fase passageira”, que comparou a um surto de “sarampo” – uma doença que acomete

252 GONÇALVES, Danúbio. “Impressões de Viagem”. Boletim Informativo do Margs, n. 7. Porto Alegre, jan-abr. 1978.

FIGURA 135
O Grupo Nervo Óptico (1978)

Ao fundo: Carlos Asp, Clovis
Dariano e Telmo Lanes; à frente:
Carlos Pasquetti, Vera Chaves
Barcellos e Mara Alvares.
Fotografia de Clovis Dariano
Arquivo Clovis Dariano

em geral crianças, mas é curada brevemente.

Recebida a crítica, não tardou a resposta do grupo. Lançaram-se ao estúdio de Clovis Dariano para uma sessão performática-fotográfica, na qual pintaram os seus rostos com bolinhas vermelhas e saborearam, como usualmente faziam, a potência do humor e da ironia. Enviaram uma das imagens resultantes para Gonçalves, cuja reação, em oposição à espirituosidade da ação, foi deveras violenta. Como tréplica, devolveu a imagem rasurada, com inscrições que aludiam, entre outros, à orientação sexual dos componentes do grupo, revelando preconceito não somente com a produção desses artistas, mas com as mudanças comportamentais que permeavam as suas atitudes.

Ou seja, a anedota revela de forma exemplar um aspecto fundamental reforçado por Carlos Pasquetti e Clovis Dariano durante a realização das entrevistas: a abertura que essa geração propôs para o campo da arte era também reflexo da busca por novas formas de existência, menos judicativas e mais libertárias.

“Quando tu não tens um contexto para trabalhar no que queres, tens que criar esse contexto. Esse é um fenómeno de certa carência cultural no entorno”²⁵³, disse Vera Chaves Barcellos sobre a motivação de instaurar o Espaço N.O., um “Centro Alternativo de Cultura” concebido junto a uma nova geração de jovens artistas vinculados ao Centro Acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS, que vinham demarcando atitudes que “se opunham a toda letargia estabelecida por uma situação repressiva” (TORRANO apud CARVALHO, 2004, p.27). A inspiração para o modelo de centro alternativo nasceria do diálogo com o artista mexicano Ulises Carrión²⁵⁴, e da visita ao espaço por ele coordenado em Amsterdam, *Other books and so*²⁵⁵, o primeiro local inteiramente dedicado à fatura, exposição e comercialização de livros e publicações de artista.

253 Entrevista à autora em julho de 2016.

254 Ulises Carrión (1941-1989) estudou Literatura e Filosofia na Cidade do México, Paris e Leeds. Em 1970 passou a residir em Amsterdam e a desenvolver experiências com poesia experimental. Mais tarde, engajou-se com as publicações, que viríamos a chamar de “livros de artista”. Abriu, ao lado de Aart van Barneveld, a galeria Ohter Books and So. Foi co-editor da já citada revista *Ephemera*, integrou o grupo *In-Out Center* (entre 1972 e 1975), ainda na capital holandesa, e projetou a Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível (RICAI), “um sistema de envios independente dos correios [e gratuito] que transmitiria mensagens, em qualquer formato e de qualquer país, em um prazo de até três anos e obrigatoriamente sem passar pelos correios” (SAYÃO, 2015, p.64), iniciada em 1977.

255 O espaço, embora tenha vivido apenas alguns anos, de 1975 a 1978, foi bastante influente e articulou uma rede de artistas interessados em publicações. Diria o pesquisador Paulo Silveira: “Sua loja vendia arte a preços baixos, comercializando edições de nomes em vias de ingressar na história. Seu círculo de amizades crescia, atraindo muitos artistas a seus arquivos. Mas a livraria atuou somente até 1978. Em 1980 o acervo passaria a constituir o Other Books and So Archive, com duração até o seu falecimento, em 1989, aos 48 anos” (2011, p. 683).

Então foi essa a necessidade de criar o *Espaço N.O.* E depois um pouco de influência da visita que fiz ao espaço do artista Ulises Carrión, o *Other Books and So*, em Amsterdam. Eu havia voltado de uma viagem grande e foi o momento de criar um espaço semelhante aqui, mas não ficou tão parecido, porque aquele era um arquivo de livros de artista, principalmente. Mas o espírito era muito parecido, inclusive o Ulises foi um dos artistas que expôs com a gente.²⁵⁶

Nota-se que o N.O., mesmo não se detendo exclusivamente à criação e à difusão das publicações de artista, como aponta Barcellos, manteria semelhanças com as investigações de Carrión, em particular no amplo uso da rede de arte postal para a manutenção de contato com artistas de fora da região Sul, parte dos quais enviariam materiais para exposições usando apenas o correio e meios como xerox, publicações, postais e outros de fácil transporte e manuseio.

Quanto ao uso do “N.O.”, pode-se dizer que o *Nervo Óptico* se apresenta apenas simbolicamente no título escolhido para o espaço, fundado em 1979, dado que os membros do grupo se dispersariam em 1978. Carlos Pasquetti e Mara Alvares continuariam os estudos de mestrado em Chicago; Carlos Asp seguiria para Santa Catarina, onde reside atualmente; Clovis Dariano manteria os projetos pessoais como fotógrafo; Jesus Escobar retornaria para El Salvador. Ou seja, deslocar as iniciais do projeto anterior para o centro alternativo seria uma espécie de homenagem àqueles que iniciaram o processo de transformação da arte porto-alegrense, não se conformando em uma efetiva conservação ou continuação do grupo e de suas atividades conjuntas. Do grupo original, remanesceram somente Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes (Clovis Dariano o frequentaria esporadicamente), levando adiante as experiências coletivas para esse novo local da cidade.

Oriundos do Instituto de Artes, os novos membros que deram corpo às ações do Espaço N.O. foram Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Michelin; a elas juntaram-se artistas de formações múltiplas²⁵⁷, como Cris Vigiano, Rogério Nazari²⁵⁸, Milton Kurtz, Mario Röhnelt, Carlos Waldimisky, Ricardo Argmi, Sergio Sakakibara.

Diria Karin Lambrecht, hoje com trajetória estabelecida principalmente na pintura, sobre o contexto que a motivou a abraçar o projeto:

Fiz parte dos fundadores em 1979, a convite da própria Vera que fez contato comigo dentro do grupo pequeno de estudantes, atuávamos no Centro Acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, sempre reivindicando a inserção de projetos ligados à Arte Contemporânea no próprio his-

257 Milton Kurtz e Mário Röhnelt, por exemplo, que seriam ativos membros do N.O., haviam se conhecido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS no início dos anos 1970. Ambos integravam o grupo KVHR (1977 – 1980), cujo nome foi cunhado a partir da união das iniciais dos sobrenomes dos artistas Milton Kurtz, Júlio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt. Juntos, produziam obras gráficas de referencial pop que aludem à estética da publicidade, da televisão e do cinema, das histórias em quadrinhos e de ilustrações de novelas de ficção científica. Embora o desenho tenha sido o meio privilegiado pelo grupo, experimentaram com novidades tecnológicas, em especial o xerox, a fotografia e a arte postal. Assim como o *Nervo Óptico* e possivelmente inspirado em suas ações, conceberam um cartaz em offset que circulou em 12 números de mil exemplares cada, entre 1979 e 1980. Esse cartaz não objetivava ser “arte postal”, e sim um meio de divulgação das produções do grupo, que circulava via correios ou era entregue de mão em mão. Ao contrário do *Nervo Óptico*, o KVHR buscou penetrar o sistema mercadológico, “produzindo obras vendáveis, que atingissem a preferência de um público maior” (ALVES, 2009, p. 34). As atividades do grupo ainda carecem de estudos mais detidos e, apesar da vontade de trazê-las nesta dissertação, escapam do escopo conceitualista. Para além da arte postal e das experimentações em xerox, o interesse desses artistas esteve centrado no desenho.

258 Rogério Nazari foi um pioneiro na experimentação com xerox no contexto sul-riograndense, e sua produção com esse meio mereceria um estudo específico.

tórico da Faculdade de Artes, naquela época isso era muito avançado e dá para dizer: proibido! [...] É importante lembrar que, naquela época, estávamos sob o regime militar, em que tudo era censurado – a censura se sentia não só claramente nas intervenções repressoras da política e do poder aplicadas de cima para baixo – porém o cotidiano era opaco e triste, desinformado (sem informação e sem forma inteligente), traumatizado pela ditadura, fantasmagórico, não esclarecido, não havia discussões abertas e livres relativas à Arte Contemporânea” (LAMBRECHET apud CARVALHO, 2004, p. 24)

Vera Chaves Barcellos, percebendo a carência de um local para fomento e veiculação das linguagens contemporâneas, e estimulada pelos novos encontros com artistas interessados em estabelecer um ambiente de diálogo e trocas em meio a um cenário político repressor, como visto no depoimento de Lambrecht, daria início à concepção de um projeto que ambicionava dois principais objetivos; o primeiro, a fundação de uma galeria sem fins comerciais, que pudesse estar aberta às produções de vanguarda da cidade, e o segundo, em paralelo às aspirações anteriores do Nervo Óptico, a criação de um espaço para promover o intercâmbio informacional com outros centros de cultura do país e do exterior, “que partilhassem de uma concepção de arte voltada para o ‘experimentalismo’” (CARVALHO, 1994, p. 193).

Cabe aqui ponderar que se as iniciativas do grupo Nervo Óptico e de seus membros haviam sucedido em questionar as estruturas acadêmicas vigentes e em polemizar o campo artístico gaúcho a partir da apresentação de manifestações artísticas contemporâneas, até então inéditas ao contexto do estado, seus debates estariam, ainda, restritos ao apoio e entusiasmo de alguns poucos. Nos mais de dois anos de atividades do Nervo Óptico, enquanto se abriam os caminhos para renovação dos debates e ampliaram-se as possibilidades para o fazer artístico, mantiveram-se escassos os aparatos institucionais para acolhida de produções mais experimentais. Também os veículos de divulgação pareciam isentar-se diante das

transformações originadas no interior desse campo, considerando a pouca abertura para crítica de arte em suas páginas. As notícias sobre artes visuais, quando publicadas, eram em geral reduzidas à divulgação de mostras, de forma que Porto Alegre não conhecia uma crítica especializada²⁵⁹ capaz de dar vazão às novas propostas dos artistas, lançadas desde finais da década de 1960.

Desse modo, o Espaço N.O. seria idealizado e administrado pelos seus artistas-fundadores, imbuídos de uma grande energia na concretização de um desejo de *autoinstitucionalização*. Utiliza-se aqui *autoinstitucionalização* porque, como exemplificado e reforçado por visões de historiadores como Aracy Amaral, os agentes do campo artístico encontrariam dificuldades para promoção de seus interesses em museus ou galerias, fator que legou ao N.O. cumprir um papel fundamental: construir por conta própria um local de acolhida de manifestações experimentais, frente a um contexto no qual prevalecia uma noção convencional da arte enquanto produto perdurável e aurático (AMARAL, 1982, p. 15).

Ademais, se considerarmos que as novas práticas propostas eram, em grande medida, desvestidas de valor de mercado, elas consequentemente refletiam uma maior necessidade de apoio de instituições culturais (não comerciais) sensíveis às manifestações criativas de seu tempo. É em razão de tal carência que o N.O. acabou por instituir a sua própria receptividade, abrindo uma janela que atendeu aos anseios das vanguardas sulinas. Não por acaso, o espaço vigoraria por mais de dois anos sob o financiamento dos próprios artistas associados.

A elaboração e amadurecimento de um espaço como tal, diante de uma conjuntura que anunciava pouca compreensão, é conse-

259 Podemos citar como exceção a atuação de Francisco Bittencourt no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. No entanto, o crítico residia no Rio de Janeiro nesse período, e os seus artigos tendiam a abordar as discussões do cenário carioca e, por vezes, do paulista. Era uma espécie de correspondente, informando o estado do que acontecia nos grandes centros.

quência de uma série de extensas reuniões empreendidas no decorrer dos primeiros meses de 1979 e, até mesmo, da contratação de uma assessoria de *marketing* para o preparo de pesquisa que mediria a disposição do público porto-alegrense em receber um espaço destinado à “cultura alternativa”.

De acordo com os estudos realizados por Ana Maria Albani de Carvalho, integraram o grupo inicial que contratou a consultoria da empresa de *marketing*, Ana Torrano, Karin Lambrecht, Simone Michelin, Regina Coeli e Heloisa Schneiders, um núcleo de mulheres artistas, à época estudantes do Instituto de Artes, e Vera Chaves Barcellos. A finalidade da pesquisa financiada era avaliar, sobretudo, se haveria respaldo público para implantação de um espaço para mostras em forma de *cooperativa de artistas*, mais especificamente, uma “cooperativa de artistas de vanguarda” (CARVALHO, 1994, p. 219). Esta medida, pode-se notar, é radicalmente diversa do caráter informal em que decorreram as ações do Nervo Óptico, uma vez que houve, desde os princípios de construção do espaço, preocupações com a estruturação de uma proposta detalhada, com clareza de suas políticas de atuação.

Aplicada a uma amostragem de 30 pessoas tidas como “lideranças” do sistema de artes gaúcho, as questões da pesquisa orbitavam em torno de um possível interesse em participar de uma cooperativa, de opiniões a respeito das novas práticas artísticas, e de pareceres sobre conhecimento da existência de grupos de vanguarda locais e nacionais. Em resposta a essa investida, a consultoria chegaria a conclusão de que haveria abertura suficiente para realização de uma galeria ou similar, desde que atentando a um desenho bem definido de sua atuação (CARVALHO, 1994, p. 220 e 221).

A partir dos dados levantados, o grupo se mobilizaria em reuniões que buscavam deliberar as disposições legais e os objetivos filosóficos do Espaço N.O., a começar pelo próprio nome, definido como “Centro Alternativo de Cultura” – um conceito amplo que coloca no cerce de sua atuação o estímulo a uma cultura diversa da instituída e, portanto, nova e indefinida em essência. Esse Centro funcionaria

em forma de associação e seria arranjado em quatro salas reformadas para criar um ambiente flexível – com móveis e iluminação aptas a receber a variedade das produções e eventos promovidos – localizadas no terceiro andar da galeria comercial mais antiga da região central da cidade, a Galeria Chaves²⁶⁰ (CARVALHO, 2004, p. 52). E, ao passo que divulgaria as práticas que circulavam à margem das instituições oficiais e do mercado de arte, tanto dos artistas pertencentes ao núcleo principal do espaço (chamados de *membros ativos*) quanto de outras localidades, implicaria em um processo inicial de legitimação delas no contexto sul-riograndense.

FIGURA 136

Carimbo com o logotipo do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., 1979

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

Além da diretriz geral de visibilizar as produções de caráter experimental, outros objetivos do Espaço N.O. foram traçados ao longo de um extenso estatuto²⁶¹, composto de cinco capítulos. Nos dois primeiros, são caracterizadas as funções da entidade e dos membros associados (financiadores do projeto), enquanto os três seguintes debatem a forma de regência das assembleias, os funcionamentos dos conselhos burocráticos, incluindo diretoria e

administração, e os procedimentos para dissolução da instituição. Nota-se que esse esforço de institucionalização se deu por meio de desenho bastante formal. Vale, em especial, detalhar os meandros dos capítulos um e dois, visto que comentam as formas de atuação do N.O. dentro do cenário artístico de Porto Alegre, delimitando os

260 Espaço particular cedido por Vera Chaves Barcellos.

261 Consultado e transcrito durante pesquisa realizada em julho de 2016 no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

papeis a serem desempenhados por cada um dos associados²⁶² e, em conjunto, pelo espaço.

Imediatamente, o estatuto estabelece que o Centro dirigir-se-ia ao estímulo do intercâmbio, distribuição e divulgação de ideias abertas “aos fenômenos artísticos e culturais contemporâneos” e “produtos renovadores em termos de linguagem”, congregando, no interior destas delimitações, uma gama de áreas – música, teatro, escrita, artes visuais, poesia. De fato, durante as consultas realizadas no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, hoje responsável pelo resguardo dos materiais oriundos do Espaço N.O., foi possível perceber, sobretudo por meio dos boletins concebidos para divulgação das atividades, o empenho em se constituir uma programação múltipla, contemplando as mais diversas áreas e, quando possível, combinando-as. Para ilustrar tal abrangência, menciona-se que foram ministrados cursos de dança por Rô Santos; sobre desenvolvimento de experiências com os sons a partir de vivências cotidianas, com orientação de Celso Loureiro Chaves; de teatro, por Olga Reverbél e de teatro experimental por Luciano Alabarse; exibidas diversas sessões de “projeções de filmes culturais”; realizadas palestras tão diversas quanto “os movimentos do *jazz*”, por Leila Chemale Kalil ou sobre “histórias em quadrinhos como veículo de comunicação”, por M. Beatriz Rahde Marques da Silva.

Segundo o estatuto, o Espaço N.O. também ambicionava firmar-se como um centro de documentação referencial no resguardo de informações sobre manifestações, movimentos, artistas e entidades

262 Os associados poderiam ser qualificados em três categorias – os sócios ativos, colaboradores ou correspondentes. O sócio-ativo poderia ser qualquer pessoa que se dedicasse a atividade artística ou criativa, com interesse nas linguagens das novas vanguardas, com direito a participar do conselho da administração desde que pagando uma determinada mensalidade vigente; o sócio-colaborador, por sua vez, seriam os interessados em colaborar com as atividades do Centro, enquanto o sócio-correspondente estaria apto a representar o Espaço N.O. em outras localidades. O número de associados era ilimitado, mas nunca inferior a 13 pessoas físicas.

FIGURA 137
Curso aberto de dança, 1981

Curso ministrado por Rô Santos no Espaço N.O.

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos

culturais de vanguarda – inclusive de suas próprias experiências²⁶³. No entanto, ressaltava especialmente o anseio de acolher não somente as produções do Rio Grande do Sul, mas de outras regiões brasileiras e estrangeiras, de modo a criar um espaço para promoção de “manifestações artísticas portadoras de novas linguagens e de caráter experimental”. Desígnio cumprido ao observarmos algumas das mais de 90 ações que realizariam ao longo de seus dois anos e quatro meses de existência, como ressalta Aracy Amaral:

263 Com a dissolução do Espaço N.O., em 1982, Vera Chaves Barcellos passaria a manter o Espaço N.O. Arquivo, que continha farto material sobre movimentos de vanguarda e novas linguagens dentro das artes visuais, com revistas, livros, catálogos, postais e outros materiais gráficos. As consultas ao arquivo se davam às quartas-feiras ou mediante agendamento. Os materiais que eram ali disponibilizados integram hoje o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

O Espaço NO pretende ser um núcleo vivo para promover e divulgar diversas manifestações artísticas contemporâneas, de artes visuais, cênicas, música, poesia, literatura e demais formas de criação.

A realização de palestras, projeções, debates e cursos, assim como a formação de um centro de informações e de divulgação por meio de catálogos, folhetos e impressos em geral está dentro da programação do Espaço NO, que funcionará em forma de associação.

PROGRAMAÇÃO DE OUTUBRO

DIA:

- 01 - 2^a feira - 19h - Abertura do Espaço com exposição e projeção de filmes do artista pernambucano Paulo Bruscky.
- 02 - 3^a feira - 19h - "Trivial Simples" de Nelson Xavier - Leitura Dramática por Ezequiel Capellini Filho.
- 03 - 4^a feira - 19h - Atividade Musical - organizada por Celso Loureiro Chaves e Fábio Shiro Monteiro.
- 04 - 5^a feira - 19h - Performance de Vera Chaves Barcellos.
- 05 - 6^a feira - 19h - Projeção de filmes de Carlos Wladimirsky e Paulo Bruscky.
- 09 - 3^a feira - 18:30h - "Trivial Simples" de Nelson Xavier - Leitura Dramática por Ezequiel Capellini Filho.
- 10 - 4^a feira - 19h - Palestra sobre Artes Visuais Contemporâneas por Vera Chaves Barcellos.
- 11 - 5^a feira - 18:30h - Bate-papo sobre trabalhos expostos no Espaço.
- 15 - 2^a feira - 19h - Projeção de filmes de Fernando Brasil e de Paulo Bruscky.
- 16 - 3^a feira - 18:30h - Leitura Dramática dirigida por Ezequiel Capellini Filho.
- 17 - Encerramento da Mostra de Paulo Bruscky.
- 18 - 5^a feira - 19h - Atividade musical organizada por Celso Loureiro Chaves e Fábio Shiro Monteiro.
- 22 - 2^a feira - 19h - Inauguração da Mostra de Clóvis Dariano e Telmo Lanes.
- 23 - 3^a feira - 18:30h - Leitura Dramática dirigida por Ezequiel Capellini Filho.
- 24 - 4^a feira - 19h - Projeção de filmes de Carlos Wladimirsky e Paulo Bruscky.
- 25 - 5^a feira - 19h - Debate - papo sobre a exposição com presença dos artistas.
- 30 - 3^a feira - 18:30h - Leitura Dramática dirigida por Ezequiel Capellini Filho.

FIGURA 181

Primeiro boletim com programação do Espaço N.O., 1979

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.
Foto da autora.

FIGURA 139 [próxima página]
Convite da exposição “Paulo Bruscky: arte-postal, filmes, projetos e publicações” (1979)

Mostra inaugural do Espaço N.O., de 1 a 17 de outubro de 1979.

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Elogiosamente, deve-se mencionar que o Espaço N.O. tentou, nos breves anos de sua intensa programação, apresentar ao público gaúcho, toda esta variedade de exercícios visuais do meio artístico brasileiro, trazendo a Porto Alegre expositores e críticos a fim de estabelecer um diálogo que compensasse a dificuldade do debate existente num país continental como o nosso. Assim, do Ceará e do Recife, do Rio e de S. Paulo, e mesmo por extensão natural, da América Latina, o Espaço N.O. veiculou em seu ambiente, as realizações dos mais significativos artistas brasileiros contemporâneos que trabalham na área experimental (AMARAL, 1982, p. 15-16).

A exposição inaugural do Espaço N.O. ocorreu em 1º de outubro de 1979, e foi dedicada ao pernambucano Paulo Bruscky, que não compareceu à abertura, mas enviou os seus trabalhos pelo correio. Pioneiro no uso da rede de arte postal e da xerografia no Brasil, Bruscky apresentaria uma série de postais, filmes, projetos e publicações. Em uma troca de cartas do artista com Vera Chaves Barcellos²⁶⁴, ela anuncia a boa receptividade por parte do público do que diz ser a “primeira exposição de arte postal” em Porto Alegre:

A exposição ontem abriu com sucesso, com muita gente, com presença do canal 10, que filmou os trabalhos e Cláudio Goulart falou definindo os objetivos da arte-postal. Foi a primeira exposição de arte postal por aqui. De resto, a turma curtindo muito seu humor e coerência de teu trabalho. Também os filmes foram projetados em 3 seções. [...] Houve depois discussões acaloradas a respeito.

264 Com data de 2 de outubro de 1979, redigida e assinada por Vera Chaves Barcellos. As cartas institucionais do Espaço N.O. estão disponíveis para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre.

FIGURA 140
Vista da exposição “Paulo Bruscky:
arte-postal, filmes, projetos e
publicações” (1979)

Fonte: Arquivo Centro de Documentação
e Pesquisa da Fundação Vera Chaves
Barcellos.

FIGURA 141
Cartaz da mostra
“Parangolés”
(1981)

Fonte: Arquivo
Centro de
Documentação
e Pesquisa da
Fundação Vera
Chaves Barcellos.

Paulo Bruscky atuaria, também, como intermediário da vinda de uma exposição de parangolés de Hélio Oiticica, inaugurada em março de 1981, que homenageava o artista falecido exatamente um ano antes. Foram enviados para a mostra 10 parangolés produzidos em Recife, frutos da parceria de Oiticica e Bruscky para um evento realizado na Universidade Católica de Pernambuco, além de farto material documental sobre a sua vida e obra, e cópias das trocas de cartas dos artistas sobre a construção dos objetos vestíveis que, ao final da mostra, seguiram para uma itinerância no NAC (Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba).

Nessa rede de trocas com o circuito de artes brasileiro, pode-se mencionar a concepção de exposições como “Fragiles”, de Marcelo Nitsche (julho de 1981); “Desenhos de Carmela Gross” (julho de 1980), que apresentou carimbos, desenhos, livros de artista e também ministrou um curso de desenho; Bené Fonteles, com a sua série de fotocópias intitulada “Yokos”, feitas a partir da imagem da artista *Fluxus* Yoko Ono (maio de 1981).

Destaca-se a vinda do grupo 3NÓS3, de São Paulo, que concebeu em Porto Alegre a sua única intervenção fora da capital paulista. O contato com o centro alternativo, pode-se afirmar em razão de carta²⁶⁵ endereçada a Vera Chaves Barcellos, foi feito por Rafael França, gaúcho à época estudante da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Nesse documento, França diz que conversou com Hudinilson Jr. e Mario Ramiro sobre a sua recente visita ao N.O. e sobre a possibilidade de realização de uma mostra em Porto Alegre em janeiro de 1980, ao que eles concordaram. Além de exposição com fotos, impressos, serigrafias e diapositivos, o trio de jovens estudantes (assim como eram parte dos associados do N.O.) propôs uma grande intervenção no Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul. Alternando luzes acesas e apagadas nas janelas da instituição,

265 Carta manuscrita de Rafael França endereçada a Vera Chaves Barcellos, com data de 22 de novembro de 1979. Disponível para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

FIGURA 142
Exibição de filme sobre
Hélio Oiticica na mostra
“Parangolés” (1981)

Fonte: Arquivo Centro
de Documentação e
Pesquisa da Fundação
Vera Chaves Barcellos

FIGURA 143
Vista da exposição “Parango-
lés”, de Hélio Oiticica (1981)

Fonte: Arquivo Centro de
Documentação e Pesquisa da
Fundação Vera Chaves Barcellos

FIGURA 144
Detalhe de postal do 3NÓS3, com imagem da intervenção "ARTE"

Realizada no Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

entre às 20h e meia-noite do dia 8 de janeiro, os artistas escreveram a palavra ARTE na fachada do edifício. Aponta a pesquisadora Maria Adelaide Pontes, sobre o desenvolvimento da ação:

Foi solicitada autorização prévia, visto que a proposição operava com o circuito de instalação elétrica do prédio. A ideia era que a palavra-signo ARTE fosse decodificada, na fachada do edifício, nos mesmos moldes que o símbolo da árvore o era, à época do Natal, no mesmo local. A realização de Arte foi intermediada por Vera Chaves Barcellos e Ana Maria Flores Torrano, do Espaço N.O., onde foi montada à mesma época a exposição *Intervenção urbana*, do 3NÓS3, com fotos, impressos, serigrafias e projeção de slides, além de debate com os integrantes (PONTES, 2017, p. 150).

Parte da rede internacional de contatos da instituição também participaria de exposições, incluindo aquele que lançou a ideia de um espaço cultural alternativo; a mostra “Ulises Carrión: bibliografia parcial” apresentou uma série de livros de artista do poeta e articulador mexicano. Do mesmo modo, críticos e historiadores da arte marcariam presença na cidade graças ao diálogo com o N.O., como Aracy Amaral, que ministrou um ciclo de conferências sobre arte latino-americana, tocando em temas como arte e política no muralismo mexicano, projeto construtivo brasileiros, e crítica de arte na América Latina (agosto de 1980). O crítico de arte Frederico Moraes, por sua vez, lançou o livro “Arte na América Latina: do Transe ao Transitório” e apresentou uma palestra com projeção de slides (maio de 1980).

Relativamente às produções dos artistas associados que dirigiam a instituição, nota a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho que, como no caso do *Nervo Óptico*, não havia um princípio homogêneo que balizava a produção do grupo, senão o compartilhar de problemáticas em comum, “entre elas o experimentalismo, o emprego dos chamados ‘novos meios’, a preocupação com estratégias alternativas ao mercado e ao sistema institucional para difusão da produção artística” (CARVALHO, 1994, p. 230). Reforçando e expandindo a colocação de Carvalho, diz o artista Mário Röhnehl que o legado mais importante do N.O. teria sido a abertura à experimentação, que promoveu não somente no âmbito do corpo de trabalho de seus participantes, mas nas vivências deles:

O Espaço N.O. foi como uma arena para experimentações de toda ordem, artísticas e pessoais. Não havia um limite nítido entre uma área e outra, e foi provavelmente esta interação o legado mais importante que nos ficou, e que está expresso nos documentos e obras realizados na época. Este resultado, as obras e documentos, muitas vezes não estão diferenciados em categorias separadas e isto fala do caráter experimental e vivencial de muito do ali ocorrido (RÖHNEHL apud CARVALHO, 2004, p. 23).

Todavia, embora não tenha se manifestado um movimento coeso em termos de linguagem no grupo, prevalecendo a multiplicidade de assuntos e procedimentos, é possível elencar alguns como privilegiados nos eventos realizados, sobretudo a arte postal, a arte xerox, o carimbo, os livros de artista. Tais meios não somente apareceram com frequência nas exposições pelo baixo custo de transporte – é preciso manter em mente o sistema de financiamento do espaço –, mas são utilizados amplamente pelos artistas do N.O.. Nomes como Telmo Lanes, Karin Lambrecht, Mário Röhnelt, Rogério Nazari, Vera Chaves Barcellos, entre outros, trabalhariam com esses meios nesse período, marcado pela democratização das reproduções fotocopiadas, fáceis de manuseio, economicamente viáveis e afeitas a novas experimentações.

Em especial a xerox, um recurso ainda pouco investigado na história da arte, foi uma constante no N.O., aparecendo em ocasião da mostra individual do artista associado Rogério Nazari, intitulada “Xerografia”, de 1981; em “GEROX”, uma coletiva com obras de 16 artistas, que incluía Carmela Gross, Gabriel Borba, León Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner, Rafael França, Marcelo Nitsche; na exposição “Xerox Action”, de Hudinilson Jr., realizada em 1982, quando uma máquina de reprografia ficou à disposição dos interessados na sede da Galeria Chaves, e o artista realizou a experiência *Narcise*, na qual construiu imagens com o seu corpo nu projetado sobre a máquina; ou “Xerox a cores de New York”, uma mostra de artistas norte-americanos organizada pela galerista e colecionadora Mary Feldstein.

Vale destacar o esforço desse centro alternativo em veicular filmes e vídeos de artista, em particular o Super-8. Em um momento de insipidez institucional com tais produções, devido à complexidade tecnológica de sua exposição (e, no caso do vídeo, de alto custo de equipamentos), o N.O. seria capaz de projetar obras

de Paulo Bruscky, Regina Vater²⁶⁶, Carlos Wladimirsky, um curta-metragem dirigido pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, “O Universo de Siron”, além de dezenas de sessões de cinema. Igualmente, programariam exposições de audiovisuais (projeção de diapositivos), utilizados como parte de apresentações mais formais sobre a trajetória de artistas, ou enquanto obras em si, a exemplo das exposições do grupo 3NÓS3, Cláudio Goulart, Genilson Soares, Carmela Gross, Heloisa Schneiders da Silva, Milton Kurtz e outros.

266 A mostra “Regina Vater em tempo” ocorreu entre 13 e 20 de dezembro. A artista apresentou as obras “Um tempo de viagem”, com documentação visual de uma viagem de ônibus de São Paulo a Buenos Aires; “Tempo de espera”, com fotografias captadas da movimentação de uma rua dentro de um espaço-tempo específico; “Homage to Maiakowski”, realizado na Brooklyn Bridge, em Nova York; “Livro do Tempo”, um álbum que investiga o tempo dividido em três partes.

FIGURA 145
Vista da exposição “Xerox Action”, de Hudnilson Jr. (1982)

Realizada em março de 1982 no Espaço N.O.

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e

Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Através do elencar das atividades materializadas pelo Espaço N.O., constata-se o pioneirismo de seu projeto frente às instituições culturais formais do estado. Mesmo não se provando longo, agregou em um projeto comum artistas de gerações e níveis de experiências diversos que vinham produzindo individualmente e compartilhavam da vontade de criar um ambiente mais receptivo às produções de caráter experimental. Diante dos desafios da conjuntura de quase completa isenção midiática e suporte institucional que favorecesse um novo referencial crítico, o N.O. atuou em uma via dupla: como centro de divulgação e como espaço de legitimação das vanguardas. Observa Carvalho que, antes de objetivar firmar um espaço para veiculação de suas próprias produções, o N.O. interessava-se em legitimá-las “através da divulgação de outros artistas adeptos das mesmas concepções” (CARVALHO, 1994, p. 270).

Levando tal aspecto em consideração, pode-se afirmar que o intercâmbio e a circulação de informações foram questões-chave para esses artistas, que sucederam em colocar a cidade no mapa dos debates contemporâneos, ainda que muitos de seus nomes tenham permanecido marginais.

A dimensão da coletividade, se não efetivado nas ações promovidas (diferentemente do *Nervo Óptico*, que mantinha considerável constância nas produções em colaboração), transcorreu na convivência cotidiana e no engajamento diário para manutenção de uma brecha no sistema de artes. É esse fator, da congregação de potências para instituição de um espaço apto a abarcar novos pensamentos sobre as artes visuais, sublinhado pela multiplicidade e intermedialidade²⁶⁷ das práticas visibilizadas, que torna o Espaço N.O. incontornável para se comentar os conceitualismos no Eixo Sul do país. Como diz Cris Vigiano:

267 Para retomar o conceito formalizado pelo artista Fluxus Dick Higgins, muitas das práticas apresentadas no *Espaço N.O.*, como livros de artista, postais e xerox, congregavam uma série de meios para a sua elaboração, sendo estes indiferenciáveis no produto final.

Participar, “experimental” o Espaço N.O., foi, sem dúvida, uma vivência instigante. E o mais importante. Foi ele ter sido uma porta aberta para coisas novas, novos sons, novos olhares, novas posturas e questionamentos. Uma sacudida nos reacionismos vigentes na época. (VIGIANO apud CARVALHO, 2004, p. 26)

Após dois anos de intensa atuação no circuito de arte porto-alegrense²⁶⁸, em virtude de um descontentamento dos associados com a pouca afluência de público, mesmo em mostras referenciais como a dedicada aos parangolés de Hélio Oiticica, e da alta canalização de energias para concretização de uma programação ininterrupta, o grupo daria fim à instituição (CARVALHO, 2004, p. 53). Para Vera Chaves Barcellos, esse fim seria justificado, principalmente, pela grande atenção despendida semanalmente para o espaço, tempo que afastava os artistas do desenvolvimento de seus projetos pessoais.

O funcionamento do Espaço N.O. foi possível durante mais de dois anos pela atenção de seus associados que dedicaram horas semanais para os encargos que uma organização desse tipo exige. Justamente esse aspecto que se refere à necessidade de dedicação de quem são, em sua maioria, profissionais da área de artes visuais, foi tornando cada vez mais difícil a conciliação do duplo papel de artista atuante e animar de eventos culturais. (BARCELLOS, 1982, p. 14).

268 O Espaço N.O. realizou, ao todo, 22 exposições coletivas, 18 exposições individuais, 12 encontros com artistas e intelectuais, 18 atividades de dança, música e literatura, entre outros. A equipe que geria a instituição participaria, ainda, de ao menos 8 eventos coletivamente, a exemplo da XVI Bienal de São Paulo e do IV Salão Nacional de Artes Plásticas do MAM do Rio de Janeiro (CARVALHO, 2004, p. 52-53).

Em determinado momento, segue Barcellos, o grupo chegaria à conclusão de que, para manter a qualidade das atividades, seria necessária a dedicação exclusiva de ao menos três pessoas, responsáveis pela manutenção do espaço, organização das reuniões e programas, preparação de *releases* e materiais para imprensa; ao que decidiram, após debates sem nenhuma solução em consenso, encerrar as atividades (BARCELLOS, 1982, p. 14).

Assim, se estes jovens artistas, inconformados com a árdua abertura institucional do estado e com o quadro de conservadorismo e certa apatia cultural diante da arte contemporânea, impuseram-se a difícil tarefa da manutenção solitária de uma local experimental com uma programação dinâmica, viva, aberta; agora cumpriam, mais uma vez, um papel dianteiro: deixavam em um livro o lastro de uma narrativa para futuros pesquisadores. Para demarcar a trajetória do Espaço N.O. e despedirem-se dos anos dedicados a estas atividades coletivas, os associados concordaram em conceber, como ação derradeira, uma publicação que contempla as exposições e eventos realizados, bem como os seus trabalhos individuais, lançada com apoio da Funarte, em 1982.

Por certo não aguardariam até que o curso da história lhes alcançasse novamente.

Considerações Finais

Esta dissertação, como mencionado no início deste trajeto, foi originada no desejo de compreender os regimes de visibilidade dos filmes e vídeos de artistas, produzidos na década de 1970, em regiões descentralizadas do país, isto é, apartadas da historiografia hegemônica que reitera olhares para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Contudo, ao eleger como protagonista a região Sul e dar início às pesquisas de campo nas cidades de Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis²⁶⁹, foi se tornando evidente uma situação de obliúvio quanto a esse período artístico sulino. Embora tenham sido realizadas entrevistas preliminares direcionadas às produções fílmicas de alguns artistas e, até mesmo, a digitalização de obras de nomes como Clovis Dariano e Sergio Moura (muitas que não eram exibidas há 40 anos)²⁷⁰, um impasse se fez iminente nos momentos iniciais da escrita: como discorrer a respeito dos filmes se faltam relatos organizados sobre os seus criadores ou do contexto cultural em que suas produções se manifestaram?

Ao contrário do percurso recomendado na profissionalização acadêmica – o mestrado como uma etapa em que se elege um tema muito particular, ampliado na continuidade investigativa do doutora-

269 Entrou-se em contato, inicialmente, com a Fundação Hassis, que preserva a obra de Hiedy Hassis Corrêa (1926-2001), um pintor cujas obra são associadas ao “moderno”, mas que produziu intensamente com Super-8, participando de algumas exposições de arte contemporânea com esse meio entre as décadas de 1970 e 1980. No entanto, em virtude do volume de eventos curitibanos e das limitações de uma dissertação de mestrado, não foi possível dar continuidade às pesquisas em Santa Catarina.

270 Os filmes digitalizados ao longo desta pesquisa serão doados, com o apoio dos artistas, para o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), uma das instituições vinculadas ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP), no qual desenvolvi a presente dissertação. Retoma-se, assim, o problema inicial deste projeto, centrado na visibilização das produções fílmicas brasileiras da década de 1970. Alguns filmes, até então legados ao esquecimento, integrarão um acervo público e estarão disponíveis para pesquisadores interessados nesta temática.

mento –, o próprio caminhar da pesquisa abriu veredas que tornaram visíveis a necessidade de uma construção historiográfica mais extensa. E isso, particularmente na atividade paralela desenvolvida, indispensável, para se chegar aos filmes: encontrar e reunir informações sobre quais foram os principais eventos e protagonistas que introduziram a discussão de uma arte experimental no eixo Sul, em parte ainda não pertencentes às narrativas canônicas da arte brasileira. Ou seja, sem a existência de um relato organizado da conjuntura de emergência de uma arte conceitualista nesses estados, chegar aos filmes parecia somente possível após a organização de um mapeamento inicial, realizável apenas por meio das experiências e dos convívios propiciados pelas investigações de campo.

Cabe pontuar que os desafios de desvelamento se deram à exceção do grupo *Nervo Óptico* e do Espaço N.O., de Porto Alegre, parcialmente²⁷¹ incorporados pela historiografia da arte, sobretudo devido aos esforços da pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho e dos próprios artistas pertencentes a tais coletivos, como Vera Chaves Barcellos, que resguarda e segue fazendo a manutenção da memória da década de 1970 no Rio Grande do Sul na fundação que criou em 2005²⁷².

Em oposição, o encontro com a capital do Paraná gerou, de imediato, ao menos duas sensações: o choque de não ter conhecido, previamente, os escritos de Adalice Araújo, as iniciativas de Ivens Fontoura, Sergio Moura ou de Paulo Leminski – aquelas além do

271 Na época em que trabalhei com Vera Chaves Barcellos, algumas vezes ela me disse que dificilmente um artista se tornava conhecido nacionalmente sem viver ou ter vivido em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Lamentou a dificuldade de fazer penetrar nomes importantes como o de Carlos Pasquetti, considerado por ela um dos grandes artistas gaúchos contemporâneos. A expressão “parcialmente incorporados” vem aqui nesse sentido: apesar de já haver uma história dos coletivos sulinos dos anos 1970, os seus nomes ainda permanecem praticamente desconhecidos nos circuitos hegemônicos.

272 Fundação Vera Chaves Barcellos.

âmbito da poesia ou da música –, mesmo realizando a minha formação como pesquisadora em duas capitais tão próximas de Curitiba (Porto Alegre e São Paulo); e a surpresa ao deparar-me com um momento de grande efervescência cultural, pouco tensionado.

As dificuldades de localização de análises aprofundadas sobre as trajetórias de artistas e os eventos de caráter experimental em Curitiba – as que existem foram conduzidas por pesquisadores paranaenses, porém em sua maioria encontram-se fragmentadas – e o intento de captar não apenas superficialmente determinadas iniciativas acabaram por demandar o encerramento do escopo da pesquisa. Desse modo, o estudo das produções conceitualistas em Florianópolis teve de ser delegado para uma próxima etapa de pesquisa.

No caso de Porto Alegre, tendo em vista a existência de um relato mais conciso e organizado sobre a cena de artes visuais da década de 1970, buscou-se reavivar a importância de certos grupos, mas também contribuir para incrementar os debates. No capítulo dedicado a essa cidade, ao se analisar as ações coletivas do *Nervo Óptico* e do Espaço N.O., atentou-se às produções prévias de alguns de seus artistas, relacionando-as com os pensamentos e atitudes contraculturais que informavam a juventude do período. Ao mesmo tempo, apesar de limitados ao formato de uma dissertação, buscou-se friccionar os discursos de outros personagens do ambiente cultural porto-alegrense, como críticos de arte, jornalistas, escritores, com os dos artistas, no que diz respeito a uma ideia de “insularidade” e “marasmo” sentidos na cidade, e às críticas ao provincianismo e aos discursos regionalistas.

O teor dessas críticas possibilita traçar um paralelo entre as visões dos agentes de Curitiba e Porto Alegre, pensando, por exemplo, nos escritos de Paulo Leminski e nas ações do *Nervo Óptico* – extremamente combativos aos discursos protecionistas da cultura. Igualmente, as atuações de ambos seriam exemplares do ímpeto de ruptura com a insularidade que marcou essa geração, em busca de construir um diálogo (e uma produção visual) mais efetivo com o que ocorria em outras capitais e mesmo outros países.

É preciso destacar, no entanto, no que tange essa vontade de expansão das fronteiras, a atenção dada ao longo desta dissertação, em não reproduzir os enunciados de “atraso cultural” por vezes direcionados aos circuitos descentralizados. Do mesmo modo, em evitar a noção de que as renovações artísticas dessas cidades decorrem, meramente, da recepção indiscriminada de problemáticas alçadas nos circuitos hegemônicos. Tratou-se, em via oposta, de expor os processos de atualização artística no interior das demandas específicas de cada cidade, a partir de um conjunto complexo de transformações sociopolíticas e culturais então em curso, que culminou nas ações dos artistas.

Sob essa perspectiva, o primeiro capítulo foi dedicado a uma introdução dos principais debates das vanguardas nacionais, gerados entre 1960 e 1970, com o objetivo de, durante a investigação das capitais da região Sul, aproximar (ou singularizar) certas manifestações e ideias que, acredito, invariavelmente pertenciam a um contexto semelhante, devido ao ambiente sociopolítico que permeou o nascimento dos conceitualismos no Brasil. Em outras palavras, no friccionar das relações entre os circuitos ditos hegemônicos e os sulinos, há um sobressalto de “espírito do tempo”, em detrimento das acepções que tendem a reforçar a mítica da cópia de modelos. Isso porque a década de 1970 instaurou um território de tensão política comum, mas também foi um momento privilegiado na ordem das trocas, no qual os meios de comunicação atingiram novos patamares na velocidade de difusão das informações, encurtando fronteiras e dando início a um período de grande “internacionalização”.

A criação de uma ampla rede de contatos com outros estados foi determinante para a realização de eventos como os *Encontros de Arte Moderna*, em Curitiba, onde havia uma vontade latente da parte de críticos e estudantes da Embap de desenvolver uma arte mais situada em seu tempo e lugar, em oposição ao conservadorismo acadêmico. Por meio de convites a artistas e especialistas para que fossem à capital paranaense ministrar cursos ou trazer proposições que instigassem os jovens alunos, seus organizadores conseguiram canalizar as

energias para revigorar os debates culturais. No caso de Porto Alegre, o curso de Julio Plaza ministrado na cidade em 1971 foi determinante não por ter inserido artificialmente certos preceitos artísticos, mas porque validou tendências que existiam informalmente. Em oposição à estagnação de ensino do Instituto de Artes e de alguns professores, Plaza foi capaz de legitimar o potencial criativo de artistas e estudantes, que já vinham produzindo obras de caráter experimental.

Um certo “espírito do tempo” pode ser visto, ainda, ao analisarmos essa arte de “caráter experimental” produzida pelos artistas do eixo Sul. Longe de ser regido segundo princípios bem definidos, programáticos e homogêneos, o experimentalismo é sustentado pela diversidade de práticas calcadas no processo e no uso de novos meios. Tais práticas eram uma espécie de rebeldia contra modelos clássicos de representação artística, que resultavam em proposições preocupadas com o conjunto de mediações entre os sujeitos – artista e espectador – em suas relações com o objeto ou um determinado ambiente, em oposição ao conceito tradicional de “obra de arte”. Mais do que unidos em um *movimento*, os artistas de Curitiba e Porto Alegre se acertaram por um mesmo *momento* de defesa da arte como um território de liberdade, em mira de novos horizontes para o fazer artístico.

E a construção desse território nos legou produções tão diversas quanto se possa imaginar. Somente ao longo desta investigação, abordamos *happenings*, instalações, performances, situações, filmes, xerografias, fotografias, arte postal e tantas outras manifestações desajustadas a categorias definidoras. Pois o experimental não se constituiu como método, mas como uma *condição* de abertura às vicissitudes da *experiência*, imbuída de reveses e acertos.

Volto a salientar que a possibilidade de apreensão de tantas experiências só foi possível a partir de uma investida corporal na pesquisa, isto é, não restrita ao revisar de literaturas, mas empenhada na consulta dos vestígios remanescentes nos arquivos de artistas e instituições e, sobretudo, no encontro com os protagonistas dessas produções. Paulatinamente, exteriorizou-se uma narrativa instigante dos cenários culturais das capitais sulinas na década de 1970, em

parte não inscritos nos compêndios de história da arte. A perspectiva de composição de um mapa, de determinar certos pontos de uma rede, tratou-se apenas de um primeiro esforço de sistematização dos materiais recolhidos; deles, transbordam possibilidades de articulação de diferentes narrativas e leituras, que hoje habitam o arquivo construído durante a investigação.

No entanto, no lugar de concentrar as energias de encerramento em elencar os possíveis usos desses materiais e de caminhos de pesquisa – até mesmo porque gostaria de imaginar que a sorte da próxima viagem permitirá antes a observação de um mapa para a decisão de onde se quer percorrer – interessa retomar o prólogo desta dissertação.

Aos questionamentos identitários e à mobilização dos afetos, mencionados anteriormente como subjacentes à construção da pesquisa, instaurou-se, ainda, um sentido de proximidade com o contexto sociopolítico do período estudado. A tessitura desta escrita percorreu dois ambientes de conflito iminente: o passado de 1967 e 1968; e o presente 2017, impondo-se de atropelo. Abriu-se uma espécie de fenda entre tempos e, 50 anos depois, seguimos navegando sobre águas incertas, na ressaca de utopias progressistas que, novamente, aparentam fragilidade, volatilidade. A atual conjuntura não cessa de transformar o passado em uma metáfora macabra do momento presente, em particular na sensação difusa de crise e na descrença com os modelos políticos vigentes. Diante de um futuro nebuloso e mirando de anteolhos esse período histórico, o que destaco é que talvez a colaboração, o impulso coletivo que sustentou as ações dos artistas aqui trazidos frente às adversidades de um momento de repressão e conservadorismo, seja um exemplo a ser retomado de forma abrangente para nos mantermos ativos, mobilizados. Além disso, como diria Ivens Fontoura, na década de 1970 “a criatividade, quando não a atividade mais necessária, era também sobrevivência” (FONTOURA, 1986, p. 22). Parece-me certo que será ela, agora, que nos levará a seguir em frente, não para resistir ou “sobreviver”, mas para nos ajudar a descobrir novas formas de existência.

- AMARAL, Aracy. Perceber como forma de criação. In: VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Edição do Espaço N.O. – Arquivo, 1986.
- _____. A Aventura do Espaço N.O. In: Espaço N.O. – Eventos e artistas atuantes – 1979-1982. Funarte, ago. 1982.
- _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera (Orgs.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BELTING, Hans. *Fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, dez. 1981.
- BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida – proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRITES, Blanca Apontamentos sobre construções visuais. In: GOMES, Paulo (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- _____. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em sintonia com seu tempo. In: GOMES, Paulo (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
- BULHÕES, Maria Amélia; CATTANI, Icleia Borsa. Experiências de ruptura nas artes visuais. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980*. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. (Org.) *Espaço N.O. – Nervo Óptico*. Coleção Fala do Artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- DANTO, Arthur C. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. In: HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília e Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- FABRIS, Annateresa. “Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan.-jun. 2008.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FONTOURA, Ivens. Explosão criativa durante os anos setenta. In: *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição, 3 de junho a 3 de agosto de 1986. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- _____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- _____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Cia. Editora de Pernambuco, 2006.
- _____; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; MAC-USP; AECID, 2009.
- _____. (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. O tempo como profanação: 'Situações Mínimas' de Artur Barrio. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, p. 177-208. Editora UFPR.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Paulo (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
- GOTO, Newton (Org.). *Circuitos compartilhados – Catálogo de sinopses/ Guia de contextos*. Edital Arte e Patrimônio 2007: MinC; IPHAN; Petrobras; Paço Imperial; Epa!. Curitiba: Epa!, 2008.
- HALPRIN, Lawrence. *The RSVP cycles: creative processes in the human environment*. New York: George Baziller, 1969.
- HIGGINS, Dick. The origin of happening. *American Speech*, v. 51, n. 3/4. Autumn – Winter, 1976. (American Speech is currently published by Duke University Press.)
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. 3. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Inventar, 2014.
- _____. Sem sexo, neça de criação. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Inventar, 2014.
- _____. Inutensílio. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Inventar, 2014.
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. Sentenças sobre arte conceitual. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles (Orgs.). *Francisco Bittencourt: arte-dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACHADO JR., Rubens. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- _____. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera (Orgs.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MELLO, Christine. *Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia. 31 maio a 2 de junho de 2007. São Paulo.

- MENEZES, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos seus mapas e partituras*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PONTES, Maria Adelaide. Intervenção como sistema. In: RAMIRO, Mario (Org.). *3NÓS3: Intervenções urbanas – 1979 – 1982*. São Paulo: Ubu, 2017.
- PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera (Orgs.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2009.
- RAMIRO, Mario (Org.). *3NÓS3: Intervenções urbanas – 1979 – 1982*. São Paulo: Ubu, 2017.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.
- RODEGHERO, C. S.; GUAZZELLI, D. G.; DIENSTMANN, G. *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.
- ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- SILVEIRA, Paulo. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, 2011, p. 681-690.
- SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.
- VAZ, Adriana. *Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera (Orgs.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Dissertações e Teses

- ALVES, Marcelo Guimarães. *Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop*. Porto Alegre, 2009. Dissertação de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ATANIA, Emanuelle Schneider. *Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC USP*. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. PGEHA – Universidade de São Paulo.

- CALDAS, Felipe Bernardes. *O campo enquanto mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950 – 1962)*. Curitiba, 2002. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. Universidade Federal do Paraná.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *“Nervo Óptico” e “Espaço N.O.”: A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, ênfase em História e Crítica de Arte. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Campinas, 2005. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas.
- FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen. *A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: A autoimagem performatizada como aporia*. Porto Alegre, 2017. Dissertação de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em rede: arte postal na América Latina*. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. PGEHA – Universidade de São Paulo.
- SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Porto Alegre, 2008. Tese de Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- STRELOW, Aline do Amaral Garcia. *Pato Macho: o humor no jornalismo alternativo*. Porto Alegre, 2004. Mestrado em Comunicação Social. PUC-RS.
- TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado. PGEHA – Universidade de São Paulo.
- VIANNA, Marina Freire da Cunha. *Cidades em contraste – Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950 e 1960*. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. PGEHA – Universidade de São Paulo.

Catálogos e outras publicações

Espaço N.O. – Eventos e artistas atuantes – 1979-1982. Funarte, ago.
1982.

Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná. Curitiba:
Museu Oscar Niemeyer, 2010.

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980s. New York: The
Queens Museum of Art, 1999.

100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios.
Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

Paulo Leminski: Série Paranaenses. Curitiba, Ed. da UFPR, 1988.

Tradição/Contradição. Catálogo de exposição (de 3 jun. a 3 ago. 1986).
Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

HENDRICKS, Jon (Org.). O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Centro
Cultural Banco do Brasil – Brasília e Rio de Janeiro, 2002.

PLAZA, Julio (Org.). Propositiones creativas. Curso de criatividade
realizado en Brasil, 1971.

Periódicos

“A terapia da música”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 7 set. 1974.

ALVARES, Mara et. al. “Manifesto”. In Boletim informativo do MARGS. n. 4
p. 13, Porto Alegre, jan-abr. 1977.

ARAÚJO, Adalice. “Arte – é hoje pró-texto”. *Diário do Paraná*, 27 ago.
1972.

_____. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna”.
Curitiba, *Diário do Paraná*, 2 de set. 1973.

_____. “Dia 20, abertura do II Encontro de Arte Moderna”. Curitiba, *Diário
do Paraná*, 27 set. 1970.

_____. “A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte
Moderna”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 20 set. 1970.

- _____. “Frederico Jaime Nasser, presença marcante no III Encontro de Arte Moderna”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 24 out. 1971.
- _____. “Participe do III Encontro de Arte Moderna”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 17 out. 1971.
- _____. “O que é arte conceitual?”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 27 ago. 1972.
- _____. “Experiências de Arte Conceitual no V Encontro de Arte Moderna – II Parte”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 9 de set. 1973.
- _____. “Impressões: XVII Salão de Artes Plásticas para Novos”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 2 jun. 1973.
- BITTENCOURT, Francisco. “Dez anos de experimentação”. Rio de Janeiro, *Revista Crítica de Arte*, n. 4, dez. 1981.
- _____. “O Museu e a cultura nacional (final): Problemas – Mentalidade burocrática e pouca verba”. Porto Alegre, *Correio do Povo*, 31 de out. 1976.
- BONVICINO, Régis. “Morre Leminski: poeta-síntese dos anos 70”. *Folha de S. Paulo*, 9 jun. 1989.
- Carta do Editor. *Raposa Magazine*, edição n. 1, maio de 1981.
- Carta do Editor. *Pólo Cultural*, n. 1, 15 mar. 1978.
- CHAGAS, Maria Olívia. “Feminista, mas com batom”. *Raposa Magazine*, n. 1, maio 1981.
- “Das seis da manhã, à madrugada, uma loucura de arte na praça”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 31 ago. 1974.
- “Exposição Manifesto”. Boletim Informativo do Margs. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, v.2, n. 4, jan-abr. 1977.
- GONÇALVES, Danúbio. “Impressões de Viagem”. Boletim Informativo do Margs n. 7, Porto Alegre, jan-abr. 1978.
- GULLAR, Ferreira. “Um fazedor de espantos”. *Folha de S. Paulo*, 13 fev. 2011.
- JARDIM, Reynaldo. “Arte-Paisagem”. *Diário do Paraná*, 29 mar. 1977.
- JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. “Pólo Cultural”, caderno Anexo, *Diário do Paraná*, 6 fev. 1978.
- LEMINSKI, Paulo. “Julio Plaza: um pensador não-verbal”. *Pólo Cultural*, n. 12, jun. 1978.
- MORAIS, Frederico. “Nervo Óptico: entre o museu e o mercado”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 10 nov. 1977.

“Música revoltou a Boca Maldita”. Curitiba, *Diário do Paraná*, 3 set. 1974.
TREVISAN, Dalton. “Emiliano, peta medíocre”. *Revista Joaquim*, n. 2, jun. 1946.
VATER, Regina et al. “John Cage: dois toques para o Brasil”. *Pólo Cultural*,
3 ago. 1978

Sites

IMAGUIRE, Key. A era dos aprontos.

Disponível em: <<https://keyimaguirejunior.wordpress.com>>. Último acesso em 10 dez. 2017.

Apresentação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.cau.ufpr.br>>. Último acesso em 10 out. 2017.

GOTO, Newton. Visionário invisível: o circuito curitibano de artes visuais. Disponível em: <<https://rotacaodeculturas.wordpress.com/2014/03/21/parana-2/>>. Último acesso em 15 jun. 2017.

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba: <www.ippuc.org.br>. Último acesso em 10 out. 2017.

“Museus e curadores divulgam carta de repúdio a ações contra exposições”. Correio 24 horas, Bahia, 2 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/museus-e-curadores-divulgam-carta-de-repudio-a-acoes-contra-exibicoes>>. Último acesso em 3 out. 2017.

Depoimento de Reynaldo Jardim sobre o livro “Maria Bethânia Guerreira Guerrilha”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pgnuBY9Ev0I>>. Último acesso em 6 out. 2017.